

Sociedad y cultura

Historia social de la danza en Chile

Visiones, escuelas y discursos 1940-1990

MARÍA JOSÉ CIFUENTES



Ciencias Humanas

LOM
EDICIONES

Capítulo III

La búsqueda de un lenguaje nacional

Desde el momento en que se define a la danza como un medio por el cual el hombre puede expresar sus sentimientos, se plantea que en ella existe la necesidad de decir algo, de manifestar la palabra por medio del movimiento. Esta idea surge del concepto conocido como danza básica, la cual se define como “el impulso de ocupar el movimiento para exteriorizar estados emocionales”³⁰⁰. Es por medio de ella que el individuo hace presente sus vivencias, declarando sensaciones a través de su cuerpo que muchas veces no pueden ser dichas oralmente.

La preocupación por comunicar de la forma más clara posible la llevaron a crear en ella códigos universales. Estas fórmulas la racionalizaron y estructuraron, perdiendo su sentido originario de danza básica, para pasar a convertirse en una disciplina académica. El movimiento, como base de su esencia, pasó a ser la preocupación principal del bailarín, lo que generó que a partir de las distintas formas en que éste se presenta, ya sea en su relación con la música o con el espacio, se articulen los distintos métodos que conocemos. Al producir éstos, la danza deja de ser libre y comienza a basarse en cánones y figuras establecidas que le permiten ser una expresión universal que puede ser aprendida por cualquier individuo sin importar su origen cultural, con un lenguaje corporal teorizado que permite al intérprete poder desarrollarlo y perfeccionarlo por medio de su estudio, otorgando formas construidas –posiciones– que son comprensibles para el espectador.

El ballet, principalmente el clásico, es el inicio de su estructuración. En él, el impulso se condiciona a la técnica; una sistematización de la relación entre cuerpo y espacio. A partir de las etapas establecidas en el capítulo anterior se pudo observar las constantes disidencias en torno a su utilización como fórmula interpretativa, tema que fue el punto de partida de las distintas discusiones que se generaron tanto en Occidente como en Chile,

³⁰⁰ Uribe-Echeverría, op. cit., pág. 1.

colocándose constantemente en tela de juicio. Existió una preocupación a lo largo del tiempo frente al lenguaje del movimiento, el cual muchas veces no logró ser desarrollado en su máxima expresión bajo los esquemas estructurados de ella.

Producto de su debate y sobre todo de su negación, surgen nuevos modelos, pasando de lo clásico a lo moderno y posteriormente a lo contemporáneo, entre otros modelos intermedios. Sin embargo, también se ha mantenido en el tiempo, siendo ocupada incluso en las manifestaciones más alternativas y de experimentación, debido a que es la base académica de su estudio y esta condición la obliga a ser utilizada constantemente.

En cuanto al lenguaje que surge de la danza, este siempre ha sido entendido como parte de la esfera corporal del bailarín, precisamente porque el cuerpo es el medio por el cual se da testimonio. Los estudios del lenguaje se enfocan en la búsqueda de la mejor fórmula para plantear sensaciones o ideas por medio del movimiento, siendo algo que le compete solamente al creador y al intérprete. El lenguaje corporal pertenece a lo que es la danza como disciplina. Sin embargo, al considerar al bailarín como un ser social y cultural surge la inquietud de buscar en sus creaciones un discurso que plantee los pensamientos que se quieren manifestar en la obra, intuyendo la existencia de un lenguaje en ella que va más allá de lo corporal, y se inserta en el plano de las ideas de fondo de la obra, lo que está enfocado en el diálogo que tiene éste con el espectador.

Al reconstruir y ordenar en etapas, la historia de la danza en Chile se identificó en sus coreografías elementos que aludían a la realidad social, cultural y política del momento histórico en que se desarrollaban, vislumbrando un vínculo entre la creación del bailarín y el medio que lo sustenta como individuo social.

Este descubrimiento es el que permite plantear la existencia de discursos en sus obras, ya que estos elementos pueden ser leídos como un texto que reflexiona sobre su realidad y que se manifiesta en el movimiento. A medida que se van desarrollando estos discursos en su historia se van encontrando elementos que son cada vez más acordes con la idea de nación que se plantea en los distintos gobiernos a lo largo de la historia de Chile, hasta llegar a un punto donde la danza muestra en sus obras temáticas que representan la realidad social, cultural y política del país integrando en sus discursos ideas nacionales que fundamentan la identidad nacional, dejando de lado los elementos simbólicos. Esto surge en un punto en que los ideales del Estado frente a su plan como nación son correspondientes a los ideales de gran parte de la sociedad, construyendo un acuerdo común

frente a la construcción de una identidad nacional. Es en este punto donde se plantea la idea de un *lenguaje nacional* en la danza, en un momento donde el discurso que fabrica es sinónimo de ideales comunes para gran parte de la sociedad chilena, fenómeno que se identifica en la danza que surge en el último período de los '60 e inicios de los '70.

Si bien se reconoce el concepto de lenguaje como un léxico corporal, desde la mirada del historiador se intenta plantear una nueva visión frente al tema del lenguaje, que conecta a la danza con el escenario histórico que lo sustenta y que se basa en una fórmula racional de análisis, ya que se están buscando en la danza ideas y pensamientos conscientes –y también inconscientes– por parte del creador y de sus intérpretes, considerando siempre que existen coreografías que construyan sus fraseos a partir de movimientos irracionales e improvisados, donde muchas veces se es inconsciente del discurso que se quiere dar, simplemente porque no existe en el plano de las ideas.

En la danza y a nivel general, los debates frente a un lenguaje nacional siempre se han enmarcado en su contexto corporal. Frente a esta polémica, se puede concluir que a lo largo de su historia en Chile, esto no existe. No hay ninguna técnica del movimiento que se haya creado en nuestro país y que, a su vez, se haya perpetuado con la creación de una escuela o que se haya exportado al resto del mundo. Es decir un lenguaje corporal nacional no ha sido desarrollado; sin embargo se identifica la existencia de teorías nacionales que postulan novedades, al nivel de la interpretación, que sí se pueden considerar como algunas excepciones en su historia³⁰¹.

Ésta es la idea de lenguaje que se tiene en las escuelas chilenas y por lo mismo ha sido tan fuertemente debatida, ya que aún no surge un modelo de movimiento que sea propiamente chileno, sobre todo porque las fórmulas extranjeras se han adoptado y se han arraigado fuertemente en la tradición académica. Más allá de que cada escuela adopte modelos distintos, estos siguen siendo foráneos.

Es por esto que el lenguaje al que nos referimos se abstrae de sus connotaciones corporales y se encaja principalmente en las temáticas de las obras, ya que es por medio de ellas que se puede leer el discurso que se dicta mediante el movimiento.

³⁰¹ Principalmente, con esta idea se hace referencia a Patricio Bunster y a la Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (ex Espiral), donde se ha logrado mantener la visión de este artista dentro de la enseñanza de dicha escuela, tema que no se desarrolla en esta ocasión, pero que se perfila para una próxima investigación.

El *lenguaje nacional* al que se apela no es un fenómeno que surja de un momento a otro; al contrario, se construye paulatinamente, debido al corto tiempo que tiene el ballet como estudio profesional en nuestro país.

Utilizar la palabra nacional dentro de este concepto no significa que se relacione dicha expresión con la búsqueda de emblemas patrios en las creaciones; particularmente se piensa que estos elementos se han impuesto principalmente con fines políticos en el imaginario colectivo de la sociedad chilena, por lo que no se considera que estos identifiquen el pensamiento de los chilenos ni tampoco se reconocen como símbolos que estructuren su identidad. La intención no es reparar sobre este tema, sino definir en qué medida el término nacional se aplica en la búsqueda del lenguaje al que se ha referido. La idea principal es que no se califica en esta investigación de *nacional* a las obras que utilizan íconos nacionales; el lenguaje a que se apela no surge solo por meter una cueca dentro de la escena, sino que este está ligado a las ideas que se presentan en las obras, apelando a la existencia de ideologías o filosofías comunes entre el artista y su sociedad, las que se formulan producto de las coyunturas en las que se desenvuelven; es decir, según la propuesta que se plantea, la danza que posee un *lenguaje nacional* es aquella que manifiesta en su creación ideas o motivaciones que son compartidas en ese momento histórico por su creador y por gran parte del país, donde dichas ideas representan la realidad nacional de una época determinada.

3.1. Un lenguaje nacional en la danza chilena

Para introducirnos en su búsqueda, es necesario volver a retomar algunos puntos ya expuestos en los capítulos anteriores, sobre todo algunos hechos políticos y culturales que deben ser nombrados para entender el sentido de la propuesta. A su vez es necesario volver a retomar el análisis de algunas de las obras que han sido nombradas.

Uthoff, dentro de la primera escuela de la Universidad de Chile, otorgó las bases metodológicas que corresponden al Ballet expresionista alemán, que había nacido como una contrarrespuesta del ballet clásico, dejando de lado la técnica académica. Sin embargo, su formación con Jooss lo había llevado a dirigir su creación a lo que hoy se conoce como ballet expresivo, ya que mantiene la esencia del expresionismo, pero sin renegar del todo de la base académica.

Las temáticas que se observan en sus ballets son principalmente historias universales, con una impronta occidental, que corresponde a

la tradición europea, principalmente al repertorio alemán que había montado Jooss en Essen y Munster, lo que era conocido como Stadttheater, ballet de los teatros provinciales alemanes, algo que se mantenía de la tradición alemana, donde cada conde o duque poseía su orquesta, su música y su ballet³⁰² y cada repertorio dependía de la localidad. Si bien algunos aún poseían ciertos tópicos del ballet clásico, la novedad estaba en su presentación, la cual se desarrollaba bajo la danza expresiva, mucho más dramática y realista. A este repertorio se sumaron también algunas obras de Fokine.

Coppelia fue el primer ballet montado por el "Ballet de la Escuela de Danza", nombre que se le daba en ese entonces, el 18 de mayo de 1945. Este era un ballet ruso que había surgido de las creaciones del siglo XIX. Posteriormente, en la década del cincuenta, Uthoff se consagrará como uno de los coreógrafos modernos más importantes de nuestro país, con la obra *Carmina Burana*.

En este período no se logró ver dentro de los argumentos de las obras algún indicio de "lenguaje nacional" que manifestase ideales comunes entre la idea de nación y la comunidad nacional, precisamente porque es el momento del origen, donde la raíz no proviene precisamente de la sociedad chilena ni de sus inquietudes sino de la sociedad europea. Sin embargo, sí participó como un agente homogeneizador de la sociedad al formar parte de la acción de extensión cultural que predicaban las políticas culturales que surgían bajo el alero del Frente Popular. Al ser un arte amparado por el Estado, se hace parte de la idea de cultura que se avala en ese momento.

El Gobierno de Pedro Aguirre Cerda manifestó un intenso interés por el tema de la educación (levantando la consigna de *Gobernar es Educar*) y a su vez de la cultura, conceptos que se proponían como sinónimo dentro de este período. Durante su mandato se intentó proteger y extender la cultura dentro de un plan de democratización de la educación. Dicho plan se había asumido desde los años veinte, con la creación del *Estado de compromiso*³⁰³, cuya política asumió una acentuada preocupación por la clase media³⁰⁴, integrándola a la Universidad, y quebrando ciertas formas elitistas que existían en ese momento en la cultura.

El ballet de la escuela se hizo partícipe de ello ejecutando obras que tocan temas tradicionales bajo un contexto europeo, mayoritariamente alemán,

³⁰² Entrevista a Patricio Bunster, op. cit., pág. 11.

³⁰³ Concepto que se analizó en el primer capítulo, y tiene relación con las políticas de amparo y protección que asumió el Estado frente a los sectores medios y a algunas áreas como la cultura dentro de los gobiernos de *transición democrática*.

³⁰⁴ Catalán, op. cit., pág. 1.

pero con ideas universales que alimentan la educación intelectual del país. Aunque la extensión no siempre fue algo fácil de realizar, por mucho tiempo hubo que salir en gira llevando consigo toda la Orquesta Sinfónica detrás, hasta la utilización de la cinta magnetofónica.

La primera generación de coreógrafos surge de esta escuela y tiene como base la danza expresiva de Uthoff; son ellos los encargados de dar inicio a una búsqueda más nacionalista frente a las temáticas que se interpretan. Al profundizar en su formación, es necesario nombrar aquí un hito que es particularmente importante: la visita de Kurt Jooss a Chile en 1948.

Jooss había logrado integrar en sus ballets temáticas que provenían directamente de la realidad social a la que se enfrentaba Europa, agobiada por la guerra. *La Mesa Verde* es su manifestación más clara. En ella se presenta el fracaso de la Liga de las Naciones; el telón se levanta para mostrar una conferencia internacional, los seniles senadores hablan, disputan, se cambian tiros, y luego vemos lo que sucede cuando se pone en libertad a la muerte³⁰⁵. Esta emerge desde el suelo como una imagen monstruosa "...en parte esqueleto, en parte máquina y en parte Dios, que a partir de ese momento presidía la acción. A eso seguían seis escenas en las que diferentes personajes encontraban la muerte, a veces con violencia y otras voluntariamente, ya que no había otra alternativa"³⁰⁶.

Este ballet presentaba a la muerte como el personaje principal, que con la Primera Guerra Mundial había pasado a ser parte de lo cotidiano. De esta manera Jooss pone en el tapete la realidad de las consecuencias de la guerra, asignándole a la danza la tarea de ser un medio de denuncia frente a la realidad social de su época. Él presenta a la danza como un discurso que manifiesta la propia filosofía del artista.

Jooss otorgó una nueva visión y entregó las herramientas necesarias para que la primera generación chilena incorporara la crítica y la reflexión dentro de las composiciones, lo que se sumó a las enseñanzas de Uthoff.

Los frutos de la primera escuela pronto comenzaron a aparecer en la escena nacional; en 1951 los miembros de la primera generación de bailarines y coreógrafos estrenan sus primeras obras, las cuales mantenían la línea de la escuela no solo en cuanto a la técnica sino también a las temáticas. Ejemplo de ello es *El umbral del sueño*, de Malucha Solari, el cual posee el valor de ser la primera coreografía hecha por una chilena. En ella se mantenía la danza expresiva y el modelo tradicional, sin existir aun

³⁰⁵ Montecinos, "El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva Histórica y Humana", *Revista Musical Chilena*, número especial, La danza en Chile, op. cit., pág. 42.

³⁰⁶ Jara, op. cit., pág. 14.

grandes variaciones en el lenguaje, que hasta entonces contenía ideas más universales de la vivencia humana, sobre todo lo relacionado a las emociones y a la declaración más verídica de éstas por medio del cuerpo.

Sin embargo, existían novedades que nos llevan a descubrir un primer atisbo de un ballet con elementos nacionales. En 1952, Octavio Cintolesi presentó su obra *Redes*, a la que se ha referido antes, precisamente por tener distintas particularidades; una línea aún más clásica que la propia escuela, y una trama inspirada en los ballets románticos del siglo XVIII, usando una leyenda local.

El hecho de considerar una historia nacional nos demuestra que existía un interés por crear obras que tuvieran alguna relación con la realidad patria. Las herramientas ya habían sido entregadas por la escuela, la nueva generación madura los conocimientos y comienza a buscar la forma de hacer presente en la danza la manifestación de una representación más propia.

Sin duda, uno de los hitos importantes para la creación de un *lenguaje nacional* fue la aparición en la escena chilena de dos obras que integran en ella elementos que se reconocen como nacionales para la sociedad de ese momento, creadas por el maestro Uthoff; el ballet de la ópera *Caupolicán* y *Milagro en la Alameda* (principalmente la primera escena).

Caupolicán fue creada con música de Acevedo, de quien no se tiene mayor información, al igual que sobre la fecha de estreno de ésta. Uthoff fue asesorado en la composición por Carlos Isamitt y Margot Loyola, logrando un muy buen resultado, siendo recordada entre sus cuadros “la danza guerrera de Caupolicán”³⁰⁷. *Milagro en la Alameda* o *El Hada de las Muñecas*, su título original, es catalogado como un cuento coreográfico que fue adaptado de una obra alemana, fijando como escenario la Alameda. En ella se narra la historia de “un mundo de fantasías y sueños, poblados de muñecos, príncipes y hadas contrastado con el de la vida diaria que margina y hostiliza a dos pequeños suplementeros, Meche y Juanito”³⁰⁸. Aparecen además, personajes nunca antes vistos en un ballet, como huasos y huasas, que bailan cueca en escena. Más allá de lo chileno que esto pueda parecer, hay que detenerse en varios puntos antes de concebir un *lenguaje nacional* en ellos.

Ambas poseen figuras y símbolos que son considerados como parte de “nuestra tradición”, como en el caso de *Caupolicán*, el personaje mítico originario. En *Milagro en la Alameda*, el suplementero, que es un personaje cotidiano que evoca además la Alameda de antaño y el niño pelusa, el pobre de la calle, junto con la propia Alameda, que es el escenario principal.

³⁰⁷ Entrevista a Patricio Bunster, *ibid.*, pág. 7.

³⁰⁸ Montecinos, *ibid.*, pág. 48.

El niño “pelusa” es un tema contemporáneo y muy social, sin embargo no se hace en su ballet una crítica del estado de estos niños sino que se utilizan como personajes principales para adecuarlos más a la realidad nacional que concibe Uthoff en su calidad de extranjero.

En ambos ballets Uthoff no se desliga de su cultura alemana, donde los temas son universales, propios de la tradición europea, por eso lo que surge es una amalgama donde se muestra un cuento occidental, como es el caso de *Milagro en la Alameda*, pero bajo una forma chilena, con personajes que para la sociedad de ese entonces son reconocidos como propios. En ellos no hay intención de manifestar un discurso que desarrolle ideas o realidades sociales o políticas, no hay una intención premeditada por ejercer su condición de actor social, sino, más bien, se quiere mostrar la existencia de un ballet que sí puede salirse de los cuentos alemanes, para asumir historias con personajes chilenos.

Estas obras muestran el interés de Uthoff por hacer un ballet más nacional, como asimismo su interés por ser parte de nuestra cultura. No pretendía ser el coreógrafo de lo chileno, pero sí lo intentó en ambas³⁰⁹. En el caso de lo que se plantea en esta investigación, sus obras son el antecedente más concreto de la creación de un lenguaje nacional pero no son consideradas como obras que la contengan, debido a que como se ha definido: *Existe un lenguaje nacional cuando se encuentran en la obra temas nacionales que se ligan al campo de las ideas, no al de los símbolos patrios*. Uthoff se queda con los símbolos.

Este intento por hacer un ballet más chileno era un fenómeno que respondía a un proceso mayor, era algo que ocurría en el arte de toda América. Se remonta a los tiempos de la independencia, donde se intentó forjar una identidad americana que se alejara de los cánones que se habían importado de la tradición española, idea que fue continuada por los Estados populistas del siglo XX, quienes buscaron hacer una reconstrucción de la historia de sus países y se concentraron en la creación de una imagen local. El arte fue parte importante de este plan, ya que por medio de él se logra una representación de esta imagen. Para ello hubo que servirse de las técnicas que se habían aprendido gracias a los distintos modelos europeos que se habían importado.

Esta necesidad de crear un arte propio que refleje los rasgos que se identifican como cultura nacional, en la tradición de cada país latinoamericano, se conoce como el proceso de *Americanismo* en el arte. Éste surge además

³⁰⁹ Entrevista a Patricio Bunster, op. cit., pág. 7.

frente a la urgencia de asumir las creaciones que se estaban generando como propias, después de un proceso de estudio y maduración de las vanguardias europeas que habían traído al continente las teorías más modernas. La imagen que se quería asumir estaba más que nada ligada a la cultura originaria y sus mitos. Esta construcción fue variando en el tiempo. Al principio se representa en el arte un imaginario indígena ficticio que se asemeja más a una creación de elite que a la realidad precolombina. En el afán de compararse con Europa colocan a las culturas precolombinas en una suerte de paralelo con las figuras grecorromanas, entregándole una connotación de héroes más bien míticos. Luego, el canon del arte americano se liga a los herederos de esta cultura, personajes de una condición social baja, que guardan en sus rituales la riqueza de la cultura originaria, volcándose la mirada hacia el mundo popular. Ejemplo de ello es la creación de una academia de investigación popular durante el Porfiriato en México.

Chile, gracias a su principio de insularidad, se permite, en una primera etapa, libertad en la creación de una imagen heroica del mapuche frente a la épica de la conquista. Esto surgió en pleno proceso de independencia, para unificar la imagen nacional, apareciendo Lautaro o Caupolicán como los íconos de ésta. Con el tiempo se reincorpora a ello la figura del roto chileno, quien es el heredero de las virtudes del mapuche. Sin embargo, aunque estos personajes quedaron grabados en el imaginario colectivo (por algo se hacían óperas u obras donde eran inmortalizados), su legitimidad se fue desvirtuando con el tiempo y con las diversas crisis morales que van surgiendo frente al tema de la apariencia nacional. Con ello fue naciendo una nueva inquietud frente a la identidad que llevó a que se comenzara a identificar nuevos sujetos herederos de la cultura chilena, negando la imagen anterior del personaje heroico mapuche y la del roto chileno. Se enfocó entonces a personas de carne y hueso que integrasen en su cultura parte de los rituales originarios, como los cantores populares. "Desde 1936, aproximadamente, siendo aun muy jóvenes, Margot Loyola, Violeta Parra y los conjuntos Cuncumén y Millaray (Violeta tenía 20 años cuando inició sus investigaciones musicales) recorrieron el territorio nacional introduciéndose en la realidad sensible del pueblo chileno: compartiendo con el campesino del área central, con el pescador de Chiloé, con el mapuche, con el trabajador del salitre, etc."³¹⁰, otorgando una nueva imagen de la cultura nacional, integrando sus sonidos a la música nacional y forjando el folclore chileno.

³¹⁰ Pinto, pág. 149.

Si bien el camino partió muy fuerte en el área musical, con el tiempo otras formas artísticas comenzaron a identificarse con esta búsqueda, lo que se unió a la necesidad de hacer un arte con orígenes más populares. Es por esta razón que no sorprende que un Cintolesi haya tomado no solo la historia de una localidad chilena para hacer un ballet sino que, además, haya mantenido sus personajes, volviendo al pescador chileno un héroe de la misma categoría que cualquier otro héroe de la tradición europea. Sin embargo, él también se queda con los símbolos, los que además son parte de la idea de identidad nacional que construye el Estado de ese momento, y no profundiza en el plano de las ideas.

América se busca a sí misma, y Neruda comienza a buscar a América. El poeta fue uno de los principales motivadores de la indagación de un lenguaje latinoamericano, más allá de la conquista y de las representaciones de los estados populistas, saliendo de los tópicos existencialistas del tema y de las representaciones elitistas de la cultura originaria e influenciando a todo el medio artístico. Él puso su ejemplo con la acción; sale al mundo de América a descubrir "América"³¹¹.

Patricio Bunster, bailarín, coreógrafo y alumno de la escuela de danza, se vio fuertemente motivado por estas corrientes americanistas y por el discurso nerudiano. Para él, indagar en los elementos que construyen la identidad americana era poner de manifiesto la realidad, la idiosincrasia y la historia de América Latina³¹², siendo estos tópicos los principales temas de sus creaciones. Con él se inicia la presencia de un discurso americanista en el ballet chileno, donde el lenguaje que se desarrolla plantea nuevos elementos que intentan ser comunes a toda la comunidad americana, más allá de representar una cultura específica, por lo que no se considera a esta primera etapa de sus ballets como poseedores de un lenguaje nacional, sino que existe un léxico que quiere ser universal dentro del mundo americano.

Es así como surge *Calaucan*, ballet estrenado en 1959 en el Teatro Victoria³¹³, obra basada en los versos de Neruda del *Canto General*, el cual había inspirado a Bunster a crear "...una serie de pequeñas obras, que constituyeran una especie de ejercicio histórico, y el primero era éste, *Calaucan*, el origen, el choque de la conquista..."³¹⁴. Su nombre era la mezcla de palabras araucanas y aymaras: *callan*, que significaba brote y *aucan*, rebelde,

³¹¹ Entrevista a Patricio Bunster, op. cit., pág. 9.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Luego de haber montado infinidades de obras en el Teatro Municipal, el Ballet Nacional debe partir al Teatro Victoria, ya que la Municipalidad de Santiago incorporó un cuerpo de ballet, el Ballet de Arte Moderno, al cual se le otorgó el derecho de trabajar en el Teatro.

³¹⁴ Entrevista a Patricio Bunster, *ibid.*, pág. 9.

manifestando en su discurso que siempre renacerán los que luchan por su tierra y su libertad. *Calaucan*, según la crítica de la época era totalmente nuevo para el Ballet Nacional, por la temática y por el lenguaje del movimiento³¹⁵, el que había sido construido a partir de las imágenes precolombinas que Bunster había observado en sus viajes por América latina.

Bunster plasmó en él no solo estas imágenes, sino también sus nuevas experiencias como coreógrafo. Había partido a Alemania años antes con el fin de identificar un sustrato teórico real de la danza moderna, algo que no existía en la escuela, debido a que los maestros que la habían formado no eran teóricos, sino que aplica las teorías. Esta necesidad lo lleva a integrarse en Alemania a la Compañía de Kurt Jooss, donde finalmente logra "...estudiar lo que había debajo de (la teoría)"³¹⁶. A lo que se suman los conocimientos adquiridos en Londres, durante sus estudios con Sigurd Leeder, en 1953.

Cuando se decide a hacer una obra basada en la cultura precolombina comienza a plantear una temática plenamente acorde con la imagen que se construye en ese momento frente al americanismo y con un discurso cuyo lenguaje es americano, en la medida que representa la realidad que se ha identificado como tal. En *Calaucan* aparece la visión de Bunster frente a la matanza indígena, inspirado por Neruda. Es una obra que posee no solo símbolos americanos sino también ideas que representan la realidad de América frente a su historia.

Además de esto, que de por sí es novedoso para la escena nacional, utilizó nuevas fórmulas para el lenguaje corporal, siendo el primero en hacer un intento real por teorizar un lenguaje propio del cuerpo, más allá de las técnicas europeas. Este sistema nace de su inquietud por realizar obras que fueran realistas, donde el lenguaje corporal no debía nacer de fórmulas preestablecidas sino que tiene que nacer de la obra y de su contenido³¹⁷:

...yo no parto de lo..., cómo se podría decir, no sé si arqueológico? No, parto de... no me preocupa pensar cómo bailaban los aztecas, sino que yo trato de meterme dentro; por ejemplo en el caso de Calaucan, yo miraba y miraba plásticas precolombinas y trataba de meterme dentro de la figura y pensando cómo yo me muevo desde allí; es otra manera de abordar la realidad que uno no ha vivido³¹⁸.

³¹⁵ Entrevista a Patricio Bunster, *ibíd.*, pág. 10.

³¹⁶ *Ibid.*, pág. 8.

³¹⁷ Entrevista a Patricio Bunster, *op. cit.*, pág. 9.

³¹⁸ *Ibidem.*

Plantea una nueva forma de acceder al movimiento, construyendo una teoría para la "interpretación corporal realista", aunque las técnicas que él utilizaba seguían siendo parte de la danza expresiva. Bunster no se aleja del ballet moderno, lo que sí intenta con sus ideas frente al lenguaje es hacer el movimiento lo más verídico posible, según la temática de cada composición³¹⁹.

Asimismo incorpora en el plano de las ideas un "lenguaje americano" en el ballet chileno, que aunque históricamente se hace parte de la tradición de nuestro país, no es plenamente nacional. Lo que interesa finalmente a Bunster es la creación de un ballet americano, con un movimiento dancístico propio, lo que se acerca también a un primer indicio por consolidar un lenguaje corporal chileno.

Mientras Patricio Bunster abría el camino para el ballet americano, las instituciones que protegían a las agrupaciones más estables, como la Universidad de Chile y la Municipalidad de Santiago, se cuestionaban acerca de lo que significaba la identidad nacional y el papel que debían cumplir sus respectivos cuerpos de ballets, el BANCH y el BAM, respectivamente. Se cree que esto se fundamentó en la reflexión nacional que surgió en los años sesenta producto de la conmemoración de los 150 años de la independencia de Chile, donde se presentaron una serie de debates frente a la identidad nacional. Asimismo el *americanismo* se incorporó dentro de este diálogo.

Las ideas que surgen quedan principalmente plasmadas en los artículos que se publicaron en la Revista Musical Chilena, de enero-marzo de 1961, donde los encargados de las escuelas en ese minuto manifiestan los intereses y fórmulas a seguir en esta disciplina, frente al tema de la identidad nacional y del *americanismo*.

La existencia de esta publicación es la que finalmente permitió elaborar la búsqueda de un *lenguaje nacional* en la danza. Mas allá de los puntos que hasta aquí se han analizado, los elementos nacionales que se han encontrado en sus creaciones no necesariamente generalizaban la intención,

³¹⁹ Al parecer la influencia extranjera siempre se mantuvo poderosa, debido a que todos sus modelos están relacionados con técnicas que sustentan la creación artística y que sin ellas muchas veces era imposible lograr una composición final, por esto América no renegó de ellas, solo de sus contenidos. Es decir por medio de las formas europeas intenta crear una forma americana. La pintura jamás abandona al cuadro; o la música, aunque sea considerada como indígena según la época es escrita en partituras, presentándose además por medio de una orquesta donde la mayoría de los instrumentos siguen siendo europeos, incorporando uno que otro sonido más tribal. Esto dio origen a una cacofonía más bien sincrética entre academia y origen. Lo mismo ocurrió en la danza, que pese a su búsqueda no abandonó los métodos de la danza expresionista ni tampoco el academicismo que se había enseñado en la escuela.

por parte de la comunidad de la danza, de hacer una danza nacional. Aunque estos referentes se presentaban como tangibles, en la revisión de su historia no era posible afirmar esta idea, ya que el arte no tiene necesariamente el deber de aceptar las construcciones de identidad que han forjado los distintos gobiernos, ideas que se plantean por lo general con fines políticos. El arte no se presta para una instrumentalización, sin embargo, sí accede a ser un instrumento de éste en la medida que el artista quiera participar en su condición de actor social en los ideales que plantea el Estado.

Al ser una danza institucional, es claro que finalmente esta inquietud se haya presentado dentro de los bailarines, ya que en ese momento los bailarines integraban organismos estatales que acogen las ideas del gobierno. Considerando esta última condición, es claro que sí hubo un interés por manifestar en la danza una creación que se identificara finalmente como chilena, esa era la preocupación de las instituciones que avalaban a esta disciplina.

La Municipalidad de Santiago acogió en ella a una serie de organismos artísticos con el fin de proteger y fomentar al arte; dentro de ellos se encontraba el Ballet de Arte Moderno, que había sido formado por Octavio Cintolesi, el cual decide hacer un grupo de ballet más acorde con sus inquietudes modernas, dejando la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. En el artículo titulado "El Ballet de Arte Moderno", Cintolesi plantea, la necesidad de enriquecer la tradición balletómana del conjunto, junto con motivar una futura búsqueda de un lenguaje propio. Sin embargo, se recalca más que otros puntos la necesidad de perfeccionar la técnica del ballet moderno con maestros extranjeros. Esta opción para él no es selectivismo o cosmopolitismo sino que:

...La necesidad de descubrir distancias, quemar etapas para llegar a la nuestra, y descubrir en ella –con entusiasmo nuevo, fe en el hombre y conciencia de nuestro destino– nuestra visión del hombre y de la vida³²⁰.

Si bien está la idea de mantener las formas europeas más tradicionales del ballet, existió en él la intención de hacer una futura creación de obras que incorporasen en su lenguaje realidades que se relacionaran con la identidad del hombre y el medio en que éste se desenvolvía. Para Cintolesi era primordial reforzar las bases de la tradición para crear finalmente un ballet propio:

³²⁰ Cintolesi, Octavio, "El Ballet Moderno", *Revista Musical Chilena*, edición especial, La danza en Chile, op. cit., pág. 63.

*Creemos firmemente que una escuela o compañía que posea una base académica de danza, una aprehensión de una cultura de arte dirigida a vivir una clara conciencia del momento y avance de su época, realizará, cabalmente, una obra que sea reflejo de su ambiente, espejo de su desarrollo y una ayuda para develar su destino*³²¹.

En cuanto a las ideas americanistas y la consolidación de un ballet americano plantea lo siguiente:

Ahora, en cuanto a americanos, no creemos en la simple fábula del poncho y la guitarra. En cambio, como raza nueva que está despertando a su realidad y hacia el logro de sus realizaciones, sí creemos que nuestro quehacer artístico tendrá que representar la grandiosidad de nuestra naturaleza y su colorido.

A pesar de sus declaraciones, el Ballet de Arte Moderno se concentró mucho más en mejorar las técnicas foráneas; muchos fueron los maestros que vinieron desde afuera a formar a sus intérpretes, como también durante varios años sus repertorios fueron obras neoclásicas francesas. Es complejo ver en este conjunto algún atisbo de lo que menciona Cintolesi, si bien se debe considerar que eran para él objetivos a largo plazo. Sin embargo, sus palabras reafirman que existía un interés efectivo por construir en el ballet chileno cualidades que correspondieran a la categoría de un ballet nacional, con temáticas que reflejaran la realidad de la época. Además, para él la danza era un factor de educación, de cultura y de arte para las grandes masas de público³²², que debía cumplir una ineludible función social³²³. De ello se infiere, que a pesar de su apego a las tradiciones europeas existió en él una filosofía como artista, en la que se incluyó el vínculo entre danza y sociedad.

La Universidad de Chile, por su parte, tuvo que reivindicar frente a la sociedad la razón por la cual recibía su cuerpo de ballet el nombre de Ballet Nacional Chileno, debido a que este nombre le entregaba la connotación de ser un cuerpo de ballet que representaba a Chile. Este acto fue necesario dentro de las discusiones que existieron en esa época, con relación al debate nacional de la identidad.

³²¹ Ibid., pág. 64.

³²² Ibidem.

³²³ Ibidem.

Malucha Solari, quien estuvo a cargo de la Escuela de Danza en ese momento³²⁴, intentó definir el concepto de ballet nacional, para aclarar y justificar el nombre del conjunto. En el artículo titulado: "Ballet Nacional de la Universidad de Chile", reconocía que dicho nombre le otorgaba la cualidad de ser un ballet que se identificaba con un estilo chileno, no obstante manifiesta en él que éste no había logrado hasta esa fecha construir un lenguaje propiamente tal, debido a lo corto de su desarrollo como disciplina en el país y producto de las influencias extranjeras que se habían perpetuado en la escuela.

*No hemos experimentado la formación lenta de una academia y de valores arraigados, sino que más bien hemos copiado experiencias extranjeras. En ese aspecto no somos ni representamos un ballet nacional*³²⁵.

Sin embargo, el hecho de que la Universidad del Estado subvencionara en ese momento con dineros públicos al ballet, sí le otorgaba la categoría de nacional al conjunto. Asimismo existió en ella la preocupación de hacer valer el nombre en cuanto a la creación de un estilo nacional. Frente a la producción de un arte propiamente chileno, Solari creó un debate. Planteó que el folclore central (santiaguino) no era la base para la creación de un género propio, ya que observaba en Chile una riqueza cultural en su diversidad geográfica que le impedía visualizar una sola influencia predominante. A ello sumó la importancia de Latinoamérica como fuente de inspiración para la consolidación de una identidad chilena.

*Nuestras creaciones deben más bien inspirarse en otros elementos, tan ricos en lo fundamental, pero de carácter distinto. Nuestro apoyo y énfasis deben basarse en lo latinoamericano, en nuestra geografía prodigiosa, de la que emerge, por contraste, toda una psicología distinta a la de otros países que no la posee*³²⁶.

Al igual que Cintolesi, plantea que la creación de un ballet propiamente chileno es una proyección en el tiempo que será resuelta por las futuras generaciones que logren identificar una tradición propia:

³²⁴ Al parecer, en ese momento Solari era la directora de la Escuela de Danza, mientras Uthoff se hacía cargo de la dirección del Ballet Nacional. Esta información no ha podido ser corroborada.

³²⁵ Solari, Malucha, Ballet Nacional de la Universidad de Chile, *Revista Musical Chilena*. Ibid., pág. 57.

³²⁶ Ibid., pág. 58.

*El proceso en Chile ha sido corto y en nuestra existencia estamos justamente formando una tradición que con el devenir de los años estará profundamente encarnada en el país. Se producirán experimentaciones y contradicciones, se crearán nuevos grupos, se educará a un público y las fuentes de inspiración irán creciendo y se irán descubriendo en la misma medida en que nuestros artistas crezcan y descubran la verdad nacional*³²⁷.

Sus planteamientos y preocupaciones frente a la creación de un ballet nacional, con un estilo nacional, llevan a expresar sus esperanzas y objetivos para el futuro del Ballet, concluyendo su artículo de la siguiente manera:

*Esperamos sí, con el tiempo, empaparnos cada día más en nuestros verdaderos valores espirituales y materiales para volcarnos en un arte viril, constructivo y representativo de Chile, para así contribuir a la futura tradición chilena*³²⁸.

Ambos personajes manifiestan su intención por ser partícipes en la creación de un ballet chileno, cuyos fundamentos de sus obras sean la realidad nacional, utilizando a la danza como espejo de su época. Reconociendo, además, que dicha labor se presenta en ese período como un aporte para la tradición cultural del país. No obstante, no se presentó en su discurso la urgencia de este objetivo; por el contrario, para ellos es una condición que debe nacer en el futuro, en la medida que los bailarines identifiquen una verdad nacional. Principalmente con sus declaraciones se comprometen como instituciones a ser parte de este proceso, el cual será legado principalmente a sus alumnos.

La puesta en práctica de estos discursos fue paulatina; esto se observó en la producción de obras que se realizan entre 1960 y 1967, período en que, como se ha visto, aumentaron los grupos de danza institucional, y con ellos las inquietudes creativas. Al analizar esta fase temporal no se logró hacer una lectura de un *lenguaje nacional*, debido a que no aparecen temáticas que se relacionen con la realidad propiamente chilena. Muchos de los repertorios de estas compañías mantuvieron los ballets europeos modernos. En el caso del Ballet de Arte Moderno, se presentan obras de Fokine y ballets rusos, incorporado algunas coreografías chilenas, pero que mantenían las temáticas universales de las obras europeas. Entre los coreógrafos chilenos

³²⁷ Ibid., pág. 55.

³²⁸ Ibid., pág. 57.

más importantes que estrenan en el Teatro Municipal están Raúl Galleguillos, Germán Silva, Paco Mairena, Blanchette Hermansen entre otros³²⁹. El Ballet Nacional mantuvo la línea del ballet moderno y de la danza expresiva, remontando los ballets que había hecho Uthoff e incorporando las obras de coreógrafos de la escuela como Heinz Poll, Hernán Baldrich o Patricio Bunster. Luego de la salida de Uthoff y bajo la dirección de Dickson y Carey, las obras cambian y se vuelven parte de un repertorio más clásico que es la nueva línea a seguir por la escuela. Este vuelco hacia lo clásico se cree fue un retroceso en relación con las ideas que se estaban planteando frente a la identidad del ballet chileno, ya que se vuelve con fuerza al perfeccionamiento de la técnica clásica, dejando de lado la formación de un *lenguaje nacional*. A pesar de ello, se mantuvo siempre la posibilidad de que el ballet nacional interpretara obras chilenas, sobre todo en una etapa donde ya existe una mayor cantidad de coreógrafos chilenos.

Pese a estos sucesos, fue también que durante estos años se fue haciendo cada vez más importante incorporar parte de la actualidad y de lo cotidiano a la composición de las obras, así se fueron generando dos procesos paralelos en cuanto a los componentes temáticos. Por un lado, surgió la necesidad de incorporar la realidad del escenario mundial en algunas de ellas. Al parecer el americanismo y la preocupación por la identidad, pasaron en un minuto a un segundo plano dentro de las ideas, justo en el momento en que el mundo se veía enfrentado a la Guerra Fría. Cintolesi hace una obra llamada *El Grito* (1963), en la cual salen a escena Estados Unidos y la Unión Soviética, quienes se disputan, por medio de símbolos, dos productos: la Coca-cola y el vodka³³⁰. A esta obra se agrega *Impulsos* (1961)³³¹, la cual se basaba en la historia de ciencia ficción, donde se descubría el universo por medio de un viaje espacial, un tema que ya era recurrente en los medios, debido a que los intentos por llegar a la luna comenzaban a verse cada vez más efectivos en los sesenta. Temas universales en ese momento reafirman la intención por manifestar en la danza las vivencias contemporáneas de la época; sin embargo, eran solo parte de la actualidad que vivía el Chile de esos tiempos, no su realidad total.

Por otra parte, en forma simultánea, existieron otros coreógrafos que sí incorporan parte del contexto nacional en sus obras. Un alumno de Cintolesi comienza también a retratar en sus ballets la realidad del mundo, pero además comienza a interesarse por lo chileno. Se trata de Germán Silva.

³²⁹ Lausie, Mariana, *Historia del Ballet en Chile* (siglo 19-1970). Tesis para acceder al grado de Licenciatura en Historia. Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, 1996, pág. 69.

³³⁰ Lausie, *ibid.*, pág. 40.

³³¹ *Ibid.*, pág. 69.

Poco es lo que se sabe de él y de sus obras, sin embargo, la prensa de ese momento otorgó algunas luces al respecto. Silva fue premiado varias veces por la crítica, donde se reconoció su talento. Él formó un grupo de danza, el cual era considerado, en ese entonces, como contemporáneo. En él participaron varios de los alumnos del BAM, entre ellos Magaly Rivano.

Silva sabía lo importante que era en ese momento hacer un ballet que tuviese una connotación nacional y un lenguaje propio. En una entrevista hecha por *La Nación*, Silva entregó su opinión frente a la creación de un ballet nacional:

*...con esto no quiero decir "folclorista". Me refiero más bien a un espíritu que nosotros debemos encontrar en nuestra propia fisonomía, en nuestra propia idiosincrasia, como colectividad e individuos frente a los problemas que nos son comunes*³³².

Germán Silva sin duda realizó obras que representaban su filosofía como artista, no obstante, es lamentable que no se tengan registros de sus ballets que permitan analizar sus ideas. Cuando se encontró por medio de la prensa la obra *Gentenadie*, se les preguntó a los entrevistados sobre ella, a la cual muchos recordaban como una obra "chilena", pero sin poder dar más detalles. Al parecer, este ballet habría contenido ciertas ideas en su representación y en su lenguaje corporal que la habrían llevado a ser catalogada como una obra con cualidades nacionales. En relación con lo que se plantea en esta investigación, no es posible asegurar un *lenguaje nacional* en la obra de Silva, debido a que solo se puede inferir de las palabras de la propia prensa de aquella época, las que impiden hacer un juicio real sobre este ballet, ya que no menciona su contenido como obra y tampoco presenta datos sobre ella. A continuación se cita al diario *El Siglo*, con fecha de 16 de enero de 1968, el único referente concreto que se posee de este ballet:

*Al ballet Gentenadie, que constituye un paso adelante y un real aporte en la búsqueda de un lenguaje dancístico consecuente con una temática nacional, le fue conferido el premio de la crítica de ballet que el Círculo de Críticos de Arte otorga todos los años a la mejor creación coreográfica de autor chileno o en su defecto al mejor interprete nacional*³³³.

³³² Ibid., pág. 41.

³³³ *El Siglo*, 16 de enero de 1969, "Crítica de Ballet, el ballet de 1967", pág. 9.

Considerando estos datos y noticias, se puede decir que la obra *Gentenadie* es un antecedente de la construcción final de un lenguaje nacional en la danza chilena.

Dentro de este panorama, en los sesenta Patricio Bunster mantenía su discurso americanista, paralelo a todos los otros hechos ya mencionados. En 1961 estrenó el ballet *Surazo*. En esta obra el viento es el personaje principal, el cual en un contexto latinoamericano presentaba la lucha entre la violencia y la paz, tema en que se enfocaba una vez más la realidad latinoamericana. Otra obra de Bunster es *Capicúa 7/4* (1965), la cual se aísla un poco de la mirada americanista e intenta reflejar la realidad de la juventud de la época. Es un ballet que se forma de distintos cuadros que muestran situaciones más bien juveniles, pero en las que se identificó alguna relación con la sociedad chilena, aunque también se ve en ella fórmulas más que nada universales. En ellas se reconoció la intención de Bunster por hacer ballets que estuvieran más relacionados con la realidad del escenario histórico al cual pertenecía y además la integración de lo cotidiano en sus obras. Este último punto es el más trascendental para la creación de la danza social, que se postula en los años '70. A partir de su fijación por lo cotidiano es que comienza a representar la realidad nacional, integrando no solo las actitudes de la sociedad, sino también gran parte de los ideales de un amplio segmento de ella.

Él mismo postula la incorporación de las vivencias diarias en la creación mediante el ejercicio de la observación:

Bastaría tal vez que observáramos el infinito despliegue de los seres que nos rodean, pero no olvidemos las nubes, los astros, las plantas; escuchemos el canto del hombre, descubramos los ritmos, el color y la estructura en su obra poética, plástica y musical; adentrémonos en sus actitudes, sus ideas, en su drama, en su comedia, en el sencillo rito del vivir cotidiano o en la resonancia de su gran historia.

Descubramos en todo esto el movimiento o su huella, tanto en lo que es dinámica rotunda como en lo que es aparentemente estático. Seamos capaces de absorberlo, de asir su esencia y devolvámoslo en movimiento humano, actuemos bajo esos estímulos y creemos la danza; el hombre frente al hombre, expresándose a través de relaciones de energía, tiempo y espacio. Para mí eso es coreografía³³⁴.

334

Bunster, Patricio, "Perspectivas de un ballet americano", *Revista Musical Chilena*, edición especial... op. cit., pág. 67.

Dentro de su visión de lo cotidiano estaba también la necesidad de manifestar su conciencia histórica y la de su país, por lo que llegó a crear una de sus obras más importantes *La Silla Vacía*, la cual retrataba la realidad vivida por una parte de la sociedad chilena con la *Ley de Defensa Permanente de la Democracia* establecida en el gobierno de González Videla, donde se vetó al Partido Comunista, siendo exiliados y torturados gran parte de sus integrantes. Dicha obra mostraba la experiencia de una pareja que fue separada producto de esta coyuntura, donde el amor y la persecución política eran el tema principal. Con ella la memoria nacional se pone en escena y el discurso social e histórico pasaron a ser parte de sus obras.

A esta nueva conciencia nacional dentro de su creación, se integró el escenario político y cultural de finales de los '60 y principio de los '70. Este se configuró bajo nuevas ideas frente a la cultura, la cual incorporó a toda la masa popular, a la cual pertenecían los sectores más marginados de la población. La cultura dejó de ser entendida como un tópico ligado a la esfera del conocimiento y la educación, pasando a ser reconocida como un conjunto de rasgos comunes, tanto espirituales, como materiales, que distinguen a una sociedad. Se produce, así, una ampliación en el concepto de cultura, logrando integrar a toda la sociedad, no solo como receptores de ésta, sino también como creadores, involucrando a los sectores populares dentro del proceso creativo, lo que a su vez, se insertó en una política de democratización cultural que se desarrolló con fuerza en el gobierno de Eduardo Frei y que se mantuvo posteriormente en el de Salvador Allende.

Estas nuevas ideas de la cultura, ligadas a otros sucesos como la Revolución Cubana, comienzan a generar una conciencia social en gran parte de la población y más aún en la comunidad artística. El arte, siendo en su mayoría un arte estatal, comenzó a ser parte de este discurso, aferrándose a las políticas de extensión cultural, como también a la integración de los sectores marginados dentro de la creación artística. No solo se iba a las poblaciones a bailar, sino se intentó también que los pobladores formaran sus propias compañías, por lo que se realizaban talleres, en los cuales participó en su mayoría el Ballet Popular³³⁵ dirigido por Joan Turner.

Este conjunto ha sido considerado en esta reconstrucción como el inicio de lo que se ha definido como *Danza Social*; a partir de la creación de ésta se ve un ejemplo claro de la función que asumen gran parte de los bailarines

³³⁵ Este conjunto se ha considerado como un antecedente de la danza independiente; sin embargo se cree que esto no sería un hecho que se pueda confirmar, debido a que las personas que lo integran siguen siendo parte de la Universidad de Chile y de los Talleres Coreográficos de Las Condes. Por otra parte, la propia Joan Turner no reconoce que este sea realmente el inicio de la danza independiente. Véase en, Entrevista a Joan Turner, octubre de 2003, pág. 13.

como actores sociales. Sus presentaciones abarcaban todo tipo de repertorio, siendo los ballets más bailados los de Bunster. En cuanto a un *lenguaje nacional*, no se puede afirmar que haya existido, considerando el repertorio, sin embargo se intuye que los talleres realizados en poblaciones pueden haber aportado bastante en el proceso de identificación de rasgos comunes para construir un ballet chileno, pero no se puede especular al respecto, ya que no hay información de estas experiencias.

El Ballet Popular no fue el único en unirse a las políticas de extensión, también lo hicieron el Ballet Nacional y el Ballet Municipal (ex BAM), bailando en distintas actividades en poblaciones y festivales populares.

Durante el gobierno de Allende el proceso de democratización cultural se concretizó en la acción, en la medida que la mayoría de la comunidad artística apoyó por medio de sus obras las ideas del gobierno. Asimismo, gran parte de la sociedad comenzó también a adherir los planteamientos de justicia e igualdad, lo que se observa en la gran participación de jóvenes en los trabajos voluntarios de la época. Es en el desarrollo de su gobierno que se presentaron nuevos íconos de identidad nacional que se relacionaron con el mundo popular, como el obrero y el campesino. Éstos pasaron a formar parte del imaginario social y se convirtieron en la imagen representativa de la lucha social. El arte participó y se hizo presente en sus obras este discurso, lo que se observó principalmente en la música, donde el canto levantó la consigna de la lucha.

La danza, por su parte, estaba asimilando esta nueva realidad social, política y cultural en que se desenvolvía, por lo tanto fue un poco más lento para ella levantar un discurso; por otro lado su función social había tomado prioridad, la cual desempeñaba en sus presentaciones y talleres; de esa forma se sentía ejecutando, más que declarando el discurso nacional al que adhería gran parte de la comunidad de danza.

Patricio Bunster se encargó durante este tiempo de ejercer su cargo como jefe del Departamento de Danza del Instituto de Investigaciones Musicales y de Artes Escénicas de la Universidad de Chile, organismo que surgió con la Reforma. En él existió un profundo interés por llevar a la danza las temáticas realistas de lo cotidiano y de lo americano, más aún si éstas se relacionaban con la historia nacional. Por esto, Bunster decide hacer un ballet titulado *Los Siete Estados*. En él participarían no solo el Ballet Nacional, sino también Víctor Jara y un grupo musical que no se había definido en ese entonces, siendo las opciones Quilapayún e Inti Illimani. Con ambas agrupaciones había compartido en más de algún festival masivo de los que se desarrollaban en ese momento. Por otra parte, Víctor Jara iba a ser el principal creador de la música del ballet. En él se retrataría

la realidad latinoamericana de su lucha, pero esta vez mirada desde la realidad nacional, tomando al campesino chileno como personaje principal y al dueño del latifundio como el opresor, antagonista (dentro de las variadas formas que adopta "el malo" dentro de la obra). Sin duda ella era el reflejo de lo que se estaba viviendo en esos momentos en el país, era por fin colocar de manifiesto la visión de la danza frente a los ideales que se estaban compartiendo dentro del pueblo. Sin embargo las coyunturas políticas y su consecuencia, el Golpe Militar de 1973, interrumpieron su creación. Finalmente *Los Siete Estados* nunca fue puesta en escena.

Sin duda este fue el momento donde se generó el *lenguaje nacional*, ya que al concepto de identidad cultural y nacional que proponía el Estado se adhirió gran parte de la sociedad chilena, incluyendo en ella un gran número de artistas. Esta idea de Nación se plasmaba en la realidad del día a día, con los trabajos voluntarios, los festivales populares, los talleres en poblaciones, el apoyo a la Unión Soviética y a la Revolución Cubana por medio de actos culturales, las marchas en contra los latifundistas, etc. Todo ello configuró el panorama cotidiano del Chile de los '70, por lo tanto, al existir una coreografía que retrata esta realidad, se considera como nacional en la medida que sus ideas corresponden a las ideas de Nación de ese momento. Esto es lo que hace Bunster, aunque no logre concretar su obra. En su trabajo posterior, *A pesar de todo*, se conjuga nuevamente esta idea. A pesar de hacerla en el exilio, representó en ella toda la experiencia de sus años en el gobierno de Allende, sobre todo los trabajos voluntarios, y al joven combatiente, manifestando a este ballet como un espejo del Chile de la década de los setenta. Esta obra fue remontada en Chile al regreso del exilio, presentándose en el Primer Festival Víctor Jara, en enero de 1986.

Todas las obras que han sido analizadas develan algún elemento que tiene relación con lo que se define como nacional en cada período. En ellas se han encontrado principalmente representaciones de símbolos nacionales y algunas primeras intenciones por conectar la realidad del país con la danza, pero con las características que presentan, ninguno de ellos conjuga en sí un *lenguaje nacional* que sea correspondiente entre las ideas de nación y la realidad del país en un momento determinado. Esto es lo que sí se observa en las últimas obras de Bunster al analizarlas. Principalmente el ballet *A pesar de todo*, da la sensación de enfrentarse cara a cara con el Chile de los 70, siendo considerada finalmente como una "obra chilena", donde se manifiesta el escenario de esa época junto con sus discursos e ideales.

Quizás parezca arbitrario considerar estas obras como las únicas poseedoras de un lenguaje propiamente chileno, pero bajo las condiciones históricas del momento en que fueron creadas es factible reconocerlo

como tal, lo que no impide que hoy en día se pueda observar una danza que intente construir un lenguaje chileno, más allá de las construcciones de identidad que se hayan asumido en la historia.

Este proceso se corta en 1973, en un momento donde recién la danza está forjando su identidad y donde recién se está iniciando un *lenguaje nacional*. Lamentablemente esto no pudo ser visto en escena, lo que niega de alguna forma su existencia. Esa maduración que comenzó a surgir en ella retrocedió en el Gobierno Militar; vino un nuevo proceso, donde el Estado niega todo pasado cultural por verlo relacionado con el comunismo, aislando al arte de sus obras más inmediatas. Por lo tanto, el arte vuelve a definir sus intereses sin abandonar la nueva función social que había asumido en el gobierno de Allende. Al no verse, en su mayoría, identificada con las ideas militares decide manifestarse por medio de la acción contestataria, generando obras que manifiestan su descontento frente al régimen de una manera muy sutil pero eficaz.

La danza no se queda fuera de ello; si bien las escuelas tradicionales se mantuvieron, la mayoría de las compañías se disolvieron, desligándose de las instituciones estatales, debido a que éstas, como se ha propuesto, no representaban sus pensamientos, generando lo que se ha postulado como *danza independiente*.

Su principal fórmula de acción fue la *performance*. Esta era una puesta en escena casi desechable, que muchas veces nació para ser mostrada una sola vez, con el objetivo de generar un impacto certero y efectivo en el espectador y bajo una política del terror que impedía arriesgarse a ir más allá. En este período sí se construye también un lenguaje en la danza, el que no puede ser del todo catalogado como nacional, porque en este caso, las ideas del Estado no son correspondientes para un gran número de la población, por lo tanto no hay coherencia entre las representaciones que entrega el Estado y la sociedad, sobre todo para los artistas, que en su mayoría habían vivido el proceso anterior. Generalmente las temáticas apuntan a una crítica del gobierno que sí era común para un segmento de la población y que representaban la realidad de éstos, no del conjunto ni de su mayoría.

Con el tiempo fueron aumentando los individuos que asumieron este discurso contestatario y que se sumaron a las protestas en contra del Gobierno Militar. En este campo, la danza tampoco se mantuvo al margen. La creación, en 1982, del Grupo de Danza Calauca, formada por Manuela Bunster, hija de Patricio Bunster y de Joan Turner, fue una de las agrupaciones que se identificaron como contrarios al gobierno, acompañando con la danza manifestaciones de protesta.

La danza de los ochenta dialogó con la sociedad, acompañando las ideas de cambio. Se insertó finalmente el bailarín como un actor social, el cual buscó no solo mostrar la realidad sino también mejorarla. Si bien no hay un *lenguaje nacional* común para todos, hay un objetivo común para algunos que los hace ser partícipes de un mismo discurso. Pero éste solo fue un grupo; otros se mantuvieron al margen de las actividades de protesta. Sin embargo, a pesar de las diferencias políticas que pudieron existir en ese momento, la comunidad de danza se pudo mantener conectada gracias a la creación de los Festivales Coreográficos en 1984, lo que le permitió a esta generación tener conciencia de la creación nacional para volver a plantearse con el tiempo una nueva búsqueda de un *lenguaje nacional*, la que se mantiene para muchos vigente hasta hoy.

3.2. La danza y su presente

La nueva búsqueda de los ochenta no ha sido fácil. A la generación que se forma en esa década le es difícil recuperar toda la tradición cultural que se había desarrollado en su historia, la cual fue negada por el Gobierno Militar. La discusión frente a un lenguaje propio se mantiene hasta hoy; los intentos han sido variados; sin embargo, para muchos de los que componen la comunidad de danza actual éste no ha sido logrado y es que a su vez su búsqueda se ha desvanecido, volviéndose una condición no necesaria para la creación chilena. Muchas veces los temas que en ella se tocan apuntan más hacia el existencialismo, apartándose de la visión del individuo en sociedad. A pesar de ello, aún existen coreógrafos que intentan mantener el vínculo entre danza y sociedad y manifiestan en sus creaciones discursos sobre la realidad chilena, volviendo a lo que era el lenguaje que se iniciaba en los setenta. Ahora bien, no se considera que la danza hoy en día deba llegar a integrar ese tipo de *lenguaje nacional*, porque precisamente en la actualidad los temas comunes son mucho más diversos entre Estado y sociedad. Si bien hay grandes acuerdos entre estas dos entidades, no hay una correspondencia absoluta entre lo que el gobierno impone como imagen de nación y lo que el Chile de hoy reconoce finalmente como tal, ya que la historia ha aportado mas allá de las construcciones políticas. Sin embargo, se quiere finalmente plantear que en la danza chilena actual sí se observan discursos comunes y lenguajes chilenos y no un solo lenguaje. En cuanto a la identidad, se cree que el Chile actual manifiesta su esencia nacional en la diversidad, por lo tanto al existir un lenguaje heterogéneo en la danza, éste puede ser acorde con la multiplicidad que existe en cuanto a la definición de identidad.

La danza muestra al chileno en todos sus contextos posibles, ya sea en su humanidad como en su relación con la historia y la sociedad. Si se define nuestra identidad como un conjunto de variadas características que nos hacen ser nacionales, la danza construye un discurso basado en ello, por lo tanto la diversidad del concepto de identidad nacional es correspondiente a la diversidad de discursos presentes en la danza. Basándose en ello se podría aspirar que su variedad de contenidos sea finalmente la representación más concreta de un lenguaje nacional en ella.



Ernst Uthoff y Patricio Bunster.
Archivos Ballet Nacional Chileno.