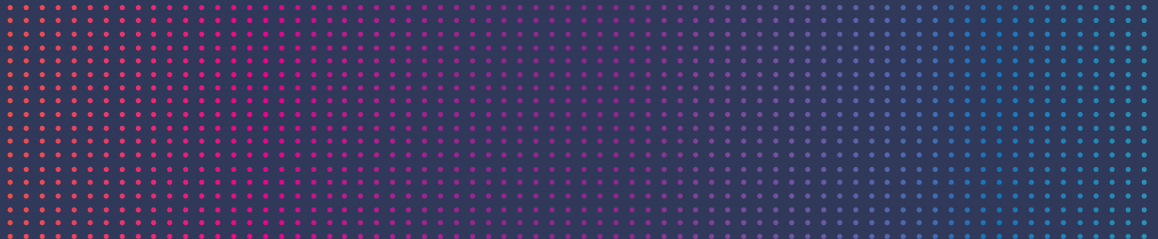




Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile





# HISTORIA DE LA DANZA EN CHILE: VISIONES, ESCUELAS Y DISCURSOS 1940-1990

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2003

María José Cifuentes  
Licenciatura en Historia  
Pontificia Universidad Católica de Chile

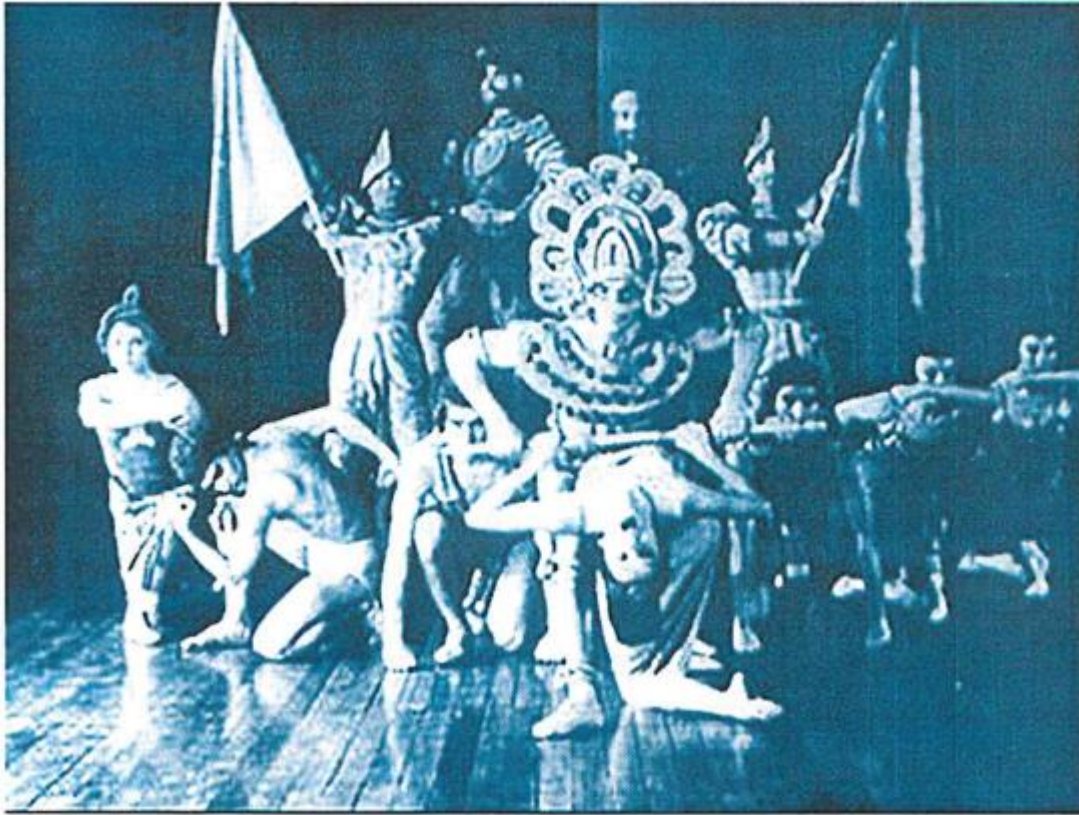
## INTRODUCCIÓN

La danza es, sin duda, una expresión que acompaña al ser humano desde el momento en que este declara por medio del movimiento sus emociones. Escribir su historia es reconstruir la historia del movimiento anímico del hombre en las distintas épocas en que él se manifiesta, considerando dentro de ella todos los factores que intervienen en la vida del individuo en sociedad, lo que es de por sí una tarea compleja, donde no solo se debe analizar el contenido del lenguaje oculto en el movimiento, sino también el escenario histórico en que se desarrolla. Cuando se decide hacer una investigación histórica de su desarrollo en Chile, se llega a tierra de nadie. No existen soportes historiográficos en torno a la danza, ni siquiera un texto que la reconstruya en toda su extensión, encontrándonos con solo alguno que otro artículo que permite tener referencias al respecto. Por lo tanto, para sostener una tesis o fundamentar una opinión en cuanto a su historia es necesario realizar su reconstrucción.

Para esto se elaboró un plan de investigación histórica, donde se tomó como ejes principales escuelas, obras y exponentes más importantes de la danza en Chile, reuniendo cada dato que se ha recopilado como fuente histórica, considerando también la experiencia de algunos de sus actores principales, tales como Lola Botka, Joan Turner, Patricio Bunster, Magaly Rivano, Karen Connolly y Nelson Avilés. Una vez que se logró plantear una posible historia de esta disciplina, se dialogó con sus coreografías y sus personajes fundadores, identificándose así una serie de discursos que la danza va generando en sus obras, en relación con la realidad histórica que vive, estableciéndose un vínculo entre danza y sociedad. A partir de ello se analizaron las distintas temáticas y lenguajes, poniendo atención a la palabra oculta en el movimiento e identificando los diversos ideales sociales que esta fue desarrollando. Al considerar el desarrollo de la danza en Chile y los discursos que esta genera, surge como tesis principal la idea de la existencia de procesos dentro de su historia, y la creación de un lenguaje nacional en sus obras.

A partir del análisis histórico de sus coreografías, principalmente de los argumentos de estas, se pueden identificar marcadas transformaciones dentro de sus discursos, principalmente por las innovaciones que existen en las temáticas de sus obras, las que a su vez dejan de manifiesto un giro en los intereses de las distintas generaciones que van surgiendo. Este cambio, según lo que se ha podido observar, ocurre principalmente por el levantamiento de una negación frente a los modelos o las técnicas establecidas, lo que lleva a crear nuevas tendencias y a su vez nuevos lenguajes, como una forma de hacer valer modelos que los representen según sus nuevas inquietudes. Ahora bien, esta revolución frente a las formas tradicionales no es un hecho al azar, sino que va de la mano con la realidad política, cultural y social de un momento determinado. Quizás

estos factores para muchos a simple vista no influyen ya que no aparecen en forma literal dentro de las coreografías, pero considerar al bailarín como un ser social, fundamenta que estos agentes influyan dentro de su creación, son ellos los que construyen el escenario humano y social en que habita.



Al detenerse a observar una coreografía determinada, considerando el momento histórico en que fue creada, se aprecia esta conexión, sobre todo cuando se reconoce que muchas veces existe una respuesta o una contra respuesta hacia él. A modo de ejemplo, se puede nombrar un momento fundamental en la historia de la danza que está ligado estrechamente a factores políticos. Nos referimos a la danza independiente, la cual surge precisamente como respuesta al golpe de Estado de 1973, quebrando con las instituciones que antes eran sus bases de apoyo y que en ese contexto para muchos no son entidades que los representen, ya que están insertas en un orden autoritario.

Este ejemplo, en relación con otros hitos importantes de la danza chilena, no debe ser analizado como un hecho aislado, al contrario, se debe considerar como parte de una serie de acontecimientos que generan cambios en el curso de su historia, los cuales muchas veces incluyen a las mismas generaciones. Al agrupar los hechos y sus consecuencias, se reconoce una conexión entre sí que lleva a denominar al conjunto de

estos como procesos, debido a que los cambios que generan no son radicales sino matizados, operando de forma paralela entre uno y otro.

Teniendo esto en consideración y a modo de hacer más fácil la estructuración de los periodos, se ha optado por llamar a estos procesos “etapas” ya que siguen un tiempo sucesivo en su historia y agrupan un número de años más manejable para su estudio.

Estas etapas serían las siguientes:

- **1ª etapa. Modelos Europeos y Temáticas Universales, 1920-1950:** llega la danza a Chile como disciplina, por medio del ballet. Una vez asentada sufre quiebres internos debido a las confrontaciones entre lo clásico y lo moderno. La creación está supeditada a los modelos europeos, donde no existe un discurso social como tal, pero sí un interés por llevar la danza a toda la población siguiendo las políticas de extensión cultural que propone el Estado. Esta es la etapa de origen donde se funda la primera escuela de danza, en la Universidad de Chile y recién se está formando la primera generación que da inicio a la creación de corte más nacional.
- **2ª etapa. Elementos Nacionales y Americanos, 1950-1960:** aparece en escena la primera generación de coreógrafos chilenos, manifestando en la danza el interés por transmitir preocupaciones que están más vinculadas con la realidad nacional, alejándose un poco de los ideales europeos, manteniendo su técnica, manifestando por medio de ella las inquietudes nacionalistas y americanistas que se desarrollan en esa época. Es en este periodo donde se cuestiona la técnica moderna, principalmente expresionista, que ha sido transmitida por los primeros maestros europeos, comenzándose a buscar otras alternativas que permitan agudizar el lenguaje. La danza se ramifica, sale de la Universidad de Chile y comienzan a aparecer nuevas escuelas y agrupaciones, como el Ballet de Arte Moderno (BAM) y posteriormente los talleres coreográficos de Ñuñoa y Las Condes.
- **3ª etapa. La Danza Social, 1960-1973:** cambian las ideas sobre la cultura y con ello surge el interés por integrar a los sectores más marginados dentro del proceso creativo, se agudiza el tema social y se busca incluir al trabajador dentro de un plan mayor de justicia e igualdad. En este contexto la danza no queda al margen, comienza a integrar discursos sociales y populares dentro de su creación, incluyendo también a estos sectores marginados dentro del proceso creativo. Se comienzan a hacer talleres en poblaciones y nace el Ballet Popular, máxima expresión de este momento histórico. Se incluyen los temas sociales en las coreografías y además se asume un papel ejecutor del cambio, apoyando la política.


- **4ª etapa. La Danza Independiente, 1973-1990:** nace la danza independiente, contestataria frente al nuevo régimen militar, surgen nuevas compañías y otras se mantienen. La danza moderna experimenta cambios y se abre a lo que es el comienzo de la danza contemporánea. Hay quiebres con las academias que se mantienen ligadas al Estado y también con sus técnicas, nace la performance y se crea un discurso de protesta el cual se manifiesta generalmente en montajes efímeros y desechables que solo se presentan una sola vez. Hay un aumento en el número de compañías. Se crean espacios de intercambio como los festivales coreográficos. Todo este proceso hace patente la fuerte influencia de las corrientes modernas norteamericanas, que habían surgido en los 60 y que ahora son importadas.

Estructurar la danza en fases es, en alguna medida, racionalizar sus contenidos y los aportes de los agentes que provocan su creación. Se suele aceptar que este arte posee la cualidad de ser una producción irracional, sin mucho más contexto que el que nace de la improvisación y del instinto. Sin embargo, el deber del historiador es el de mostrar que el arte puede servir como una forma de entender un periodo determinado. La intención de esta investigación no es racionalizar la creación; por el contrario, se tiene conciencia de que la producción artística está ligada en forma absoluta a la libertad del artista.

El sentido de la propuesta apunta, más bien, a demostrar que las obras son espejos que reflejan a la sociedad de una época. Llevar esto a etapas, es simplemente una sistematización cronológica y funcional de los diversos intereses de los distintos grupos humanos, en correlación con el momento histórico que viven, sin olvidar nunca que estas etapas son, a su vez, procesos que se extienden y desarrollan más allá del sentido lineal del tiempo.

Al analizar estas etapas, se observa claramente que los modelos de técnicas que se utilizan siempre van a ser importados desde el extranjero, sean europeos o norteamericanos, algo que todavía ocurre dentro de la danza actual, donde técnicas como Butho, Yoga, Graham, Releess o Contac han pasado a ser la guía de muchos coreógrafos chilenos. Sin embargo, al examinar los distintos discursos que se declaran en sus obras, queda la sensación de que, a lo largo de su historia en Chile, no todo lo que surge de ella es una copia externa, de modo que las temáticas que utiliza en sus coreografías muchas veces están relacionadas con ideales que forman parte de la identidad nacional. Mucho se ha cuestionado este tema y aún es motivo de debate el hecho de que la danza tenga o no un lenguaje que se relacione con la realidad nacional.

Es tanto lo vigente que se mantiene esta controversia, que, al realizar la investigación de su historia, fue inevitable buscar en su pasado algún referente de ello. Este fue



finalmente encontrado, debido a que existen manifestaciones concretas que hacen pensar en una posible “danza chilena”, más allá de sus formas académicas foráneas. Que la danza posea un lenguaje nacional no significa que haya que identificar en sus coreografías objetos comunes para todos los chilenos, como podrían ser la bandera o personajes típicos; no surge solo por meter una cueca dentro de la escena.

El lenguaje nacional, en la danza, está ligado a su esencia como medio de expresión, declarando en sus movimientos un planteamiento o una idea que sí es común para gran parte de la sociedad. Con esta declaración se manifiesta un nuevo punto de vista frente a la polémica de este tema, ya que para el bailarín el lenguaje en sí está ligado más bien a fórmulas de movimiento y en este caso a testimonios del pensamiento.

La danza que surge a finales de los años 60 y principios de los 70 es clave. Se reconoce en ella un ballet plenamente chileno, debido a que el discurso que plantea es un espejo de lo que en ese momento era Chile. Las políticas de los gobiernos de “transición democrática” que habían surgido en 1920 se concretan de una manera productiva en los gobiernos de Eduardo Frei y Salvador Allende; el primero contribuye a ello gracias a sus políticas enfocadas hacia la integración, mediante su plan de Promoción Popular, mientras que el segundo, buscó concretar esta integración mediante la Unidad Popular.

Es durante este último gobierno donde se presenta a viva voz un discurso social concreto, enfocado a personajes populares clave; como el obrero o el campesino, los cuales se volvieron iconos de la lucha, pasando a ser el rostro del Chile verdadero, que se quería mostrar en esos tiempos. El Estado incentivó la participación de muchas áreas dentro de este proceso de integración y democratización, siendo la cultura uno de los más importantes.

En esta época cada acto político estaba acompañado de un acto cultural. La música, el teatro y la danza aparecían siempre en las concentraciones de los partidos políticos (sobre todo en los de izquierda, durante las campañas de Salvador Allende). El arte se volvió un medio de expresión, por medio de él se manifestaron los ideales que movían a la generación de ese momento, donde existía una lucha común, que integraba los ideales de la Revolución Cubana, rechazando el capitalismo.

El bailarín se vuelve un actor social que adhiere a la construcción de identidad que plantea el gobierno de Salvador Allende, integrando en sus creaciones dicho discurso. Por otra parte, hay que considerar que las compañías de danza que existían en ese momento, estaban ligadas al Estado por medio de las instituciones.

El Ballet Nacional a la Universidad de Chile, el Ballet Municipal a la Municipalidad de Santiago, el Ballet Juventud al Ministerio de Educación, como también el Ballet Folclórico Nacional, entre muchos otros, por lo tanto, al estar vinculadas a ellas están ligadas a los planteamientos del Estado.



Considerando todo lo anterior, se puede decir que nace de esto “una danza social, con un lenguaje chileno; lo que se podía leer en sus movimientos era común para todo el país, donde aparecían iconos populares que eran descifrados por todos y que a su vez representaban el pensamiento de gran parte de la sociedad, con un discurso popular, planteado desde el Estado, al cual adhiere mayoritariamente la comunidad de la danza.

Al plantear esto no se está homogeneizando toda la opinión de un país, también se considera la existencia de disidentes o personajes a los cuales esto jamás afectó. Incluso muchos bailarines o coreógrafos no compartían del todo estas ideas, pero a pesar de ello, la gran mayoría de los jóvenes y de los partidos políticos estaban enfocados en esta tarea, construyendo una nación más justa e igualitaria con relación a todos los sectores, integrando a los marginados al proyecto de nación, mediante la educación y valorando la nueva idea de cultura que se había planteado a partir de 1964.

Se manifiesta que esta deja de ser exclusivamente un tópico ligado a la esfera del conocimiento y la educación, pasando a ser un conjunto de rasgos comunes, tanto espirituales como materiales, que distinguen a una sociedad. Se produce así una ampliación de este concepto, logrando integrar a toda la comunidad, no solo como receptores de esta, sino también como creadores, involucrando a los sectores marginados dentro del proceso creativo.

En definitiva, el movimiento de igualdad debía ser asumido por todos y para todos. Chile era el obrero, era el trabajador y su lucha por ser parte del plan nacional; la danza mostraba a este “Chile” y por lo tanto era un ballet con un enunciado chileno. Ahora bien, no todas las coreografías que se hacen en este período apuntan hacia el tema popular, de hecho, son pocas, pero su existencia confirma la teoría.

Si se llevan todas las ideas hasta aquí expuestas a una realidad concreta, esta es Patricio Bunster y sus ballets, principalmente los que crea a finales de los años 60 y principios de los 70. En ellos se puede ver claramente “la danza social, y con ello un lenguaje nacional. Lamentablemente los más significativos, que se insertan dentro de esta calificación, corren una suerte muy particular. El primero al que se quiere referir no fue finalmente concretado y el segundo se hace fuera de Chile.

Resta el hecho de que pese a todo existieron y representan un momento en esta historia. *Los Siete Estados*, este es el nombre de la gran obra que no fue realizada debido al golpe militar. La mayoría de los que en ella participaron tuvieron que partir fuera de Chile por razones políticas, empezando por su creador. La música fue compuesta por Víctor Jara, el recuerdo de su existencia aún vive en la canción “Las siete rejas”. Este ballet narra la historia de un campesino chileno que viaja por distintos escenarios en busca de una mujer, una cautiva a la cual debe rescatar, viéndose perseguido constantemente por un personaje malvado que se lo impide y encontrando en el camino las palabras de aliento de un viejo cantor. El campesino es la juventud, la muchacha la libertad, el malvado (que

va cambiando según el escenario) el opresor y el viejo la sabiduría, todos participan en un viaje que integra además la realidad de toda Latinoamérica, donde la libertad es lo que se pone en juego.<sup>1</sup> El malvado, en el primer acto aparece como un hombre con colmillos y espuelas dorados, asemejando la imagen del dueño del latifundio, una imagen muy identificable para el momento político.

En este ballet los mismos personajes son iconos populares que representan los arquetipos del Estado, frente a su idea de identidad nacional, a la que adhiere gran parte de la sociedad chilena. El otro ejemplo es el ballet *A pesar de todo* que se presenta en Alemania, tiempo después del golpe. En él se muestra toda la experiencia vivida en esta época, los trabajos voluntarios, la juventud revolucionaria, los campesinos, el joven combatiente, la lucha contra el capitalismo, la imagen del Che Guevara y, por supuesto, el opresor, que esta vez ya no es solo el dueño del campo, sino el dictador.

Desgraciadamente los ballets que son considerados, según esta tesis, como poseedores de un lenguaje nacional en su máxima expresión no son vistos por la sociedad de la época. Por esta razón se hace complejo visualizar si realmente la danza logró crear dentro de todo lo importado algo propio. Para complementar un poco más esta teoría, es necesario nombrar otro ballet, *Gentenadie* de Germán Silva, coreógrafo chileno, que partió en el Ballet de Arte Moderno y que montó algunas de sus coreografías con el Ballet Nacional.

En sus obras hay elementos que también apuntan a lo que se ha definido como lenguaje nacional, pero son mucho más sutiles. Considerando a ambos coreógrafos se puede plantear que existió, a finales de los años 60 y comienzo de los 70, una maduración de la danza, por medio del ballet, como un arte propiamente chileno, que a pesar de sus orígenes logra incorporar ideales nacionales con un discurso acorde con ello. Este punto de maduración se encontraba en pleno desarrollo, lo que fue interrumpido por el golpe militar de 1973.

Hoy en día los intereses de la sociedad son cada vez más diversos, hay una infinidad de intereses que la mueven, por lo tanto, en el presente es mucho más complejo hablar de un lenguaje nacional. La diversidad es parte del arte, desde sus motivaciones hasta por el contexto en que se desarrolla. El escenario del Chile de hoy es mucho más complejo que el de ese momento, no hay acuerdos comunes en la escena artística ni grandes movimientos o ideales que unan a la comunidad, por eso la creación coreográfica es tan variada en sus temáticas, lo que hace más complejo leer en ella un discurso homogéneo entre danza y sociedad. Para poder concretar todo lo que hasta aquí se ha expuesto es necesario desarrollar el proceso de identificación de un lenguaje nacional en la danza para así, finalmente, dar crédito a las ideas que aquí se postulan.

---

<sup>1</sup> Entrevista a Patricio Bunster, Santiago, 23 de noviembre de 2004.

## 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 que se define como “el impulso de ocupar el movimiento para exteriorizar estados emocionales”.<sup>2</sup> 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 de alguna manera, 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 este se presenta, ya sea en su relación con la música o con el espacio, se articulen los distintos métodos que conocemos.

Al obrar estos la danza deja de ser libre y comienza a basarse en cánones, 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. Dicha técnica, conocida como académica, es el punto de partida de las distintas discusiones que se generan en la historia de la danza, colocándose constantemente en tela de juicio. Existe una preocupación a lo largo del tiempo frente al lenguaje del movimiento, el cual muchas veces no logra ser desarrollado en su máxima expresión bajo los esquemas estructurados de esta.

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, a pesar de ser muchas veces rechazada por completo, 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

---

<sup>2</sup> Uribe-Echeverría, Bárbara. *La Historia de la Danza en Occidente*, Universidad de Chile, Facultad de Arte, 1991, pág. 1.



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 este con el espectador.

Al reconstruir 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 estas 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 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 los últimos años 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 construyen 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.

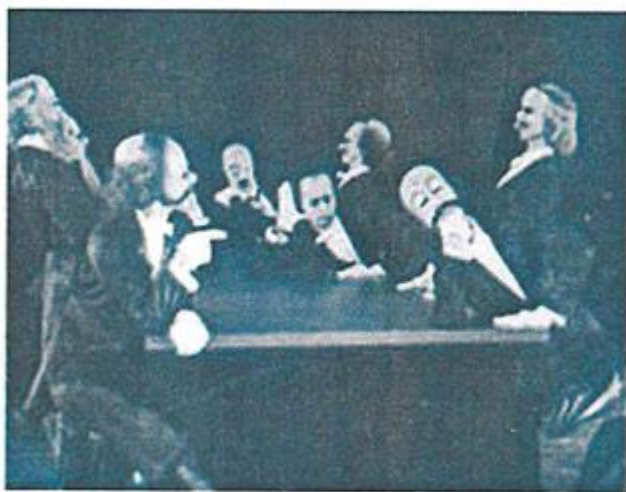
En la danza, y a nivel general, los debates frente a un lenguaje nacional siempre se han enmarcado en su contexto corporal. Frente a esta polémica, se puede concluir que a lo

largo de su historia en Chile esto no existe. No hay ninguna técnica del movimiento en nuestro país que 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 historia. Esta 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 donde se puede leer el discurso que se dicta mediante el movimiento. 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. La primera escuela se crea en 1941, dentro de la Universidad de Chile, gracias a las gestiones que realiza el Instituto de Extensión Musical, organismo que contrata a tres bailarines integrantes del Ballet Jooss, para formar la escuela.



Dicho conjunto era reconocido como una de las agrupaciones de ballet moderno más importantes debido a su triunfo en el Congreso Internacional de la Danza en París, realizado en 1932, donde había ganado el primer lugar con su coreografía La Mesa Verde. Lola Botka, Rudolf Pescht y Ernest Uthoff habían dejado la compañía luego de que esta sufriera un quiebre interno durante su gira por Latinoamérica y son traídos en calidad de maestros a nuestro territorio, lugar donde ya habían sido recibidos por motivos de la gira.

Uthoff es el encargado de dirigir la escuela y además se le asigna la creación y dirección de un ballet estable, el cual con el tiempo pasará a llamarse Ballet Nacional Chileno (BANACH). Uthoff otorga a la escuela bases metodológicas que corresponden al ballet expresionista alemán, que había nacido como una contra respuesta del ballet clásico, dejando de lado la técnica académica, sin embargo, su formación con Jooss lo habían 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 *stadtheater*, 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



ballet,<sup>3</sup> y cada repertorio dependía de la localidad. Si bien, algunos aún poseían algunos tópicos del ballet clásico, la novedad estaba en su presentación la que 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. Luego siguieron *Drosselbart o el Príncipe Mendigo* (1946), *La Leyenda de José* (1947) *Czardas en la Noche* (1949), *Don Juan* (1950), *Petruchka* (1951), *Carmina Burana* (1953), *Alotria* (1954), *El Hijo Pródigo* (1955), *Milagro en la Alameda* (1957) y *El Saltinbanky* (1961), siendo el más trascendental de ellos *Carmina Burana*,<sup>4</sup> gracias a este Uthoff pasó a la historia como uno de los coreógrafos modernos más importantes de nuestro país.

En este período no se logra ver dentro de los argumentos de las obras algún indicio de lenguaje nacional que manifieste 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 se 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 (levantó la consigna de *Gobernar es educar*) y a su vez de la cultura, conceptos que se proponían como sinónimos 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,<sup>5</sup> cuya política asumió una acentuada preocupación por la clase media,<sup>6</sup> integrándola a la Universidad y quebrando ciertas

---

<sup>3</sup> Entrevista a Patricio Bunster. Ibid., pág. 11.

<sup>4</sup> Sin duda su obra más importante y por la que será recordado en la historia de nuestro país es *Carmina Burana*. Su estreno se lleva a cabo el 12 de agosto de 1953, a las 19:00 horas, en el Teatro Municipal. Tiene la particularidad de ser un “ballet oratorio”, es decir en él participan intérpretes de ópera y un coro, que cuenta los detalles de la historia. Es por esta razón, que en esta producción participó junto con la Orquesta Sinfónica, el Coro de la Universidad de Chile, dirigido en esa oportunidad por Mario Baeza quien complementa su trabajo con el director de la orquesta Víctor Tevah.

<sup>5</sup> El Estado de Compromiso se caracteriza por asumir la conducción de las áreas productivas, mediante una activa política de industrialización, permitiendo el ingreso a los sectores medios y provocando por efecto de ello una exclusión de las masas populares urbanas y del campesinado, manteniendo además intacta la estructura agraria del siglo pasado. Dicho sistema se extiende desde 1920 a 1960 y provoca un fuerte cambio en las estructuras educacionales modificando a su vez las antiguas modalidades culturales al profesionalizar la práctica artística.

<sup>6</sup> Catalán, Carlos. Transformaciones del sistema cultural chileno 1920-1973. Capítulo I. El sistema cultural chileno en el periodo del “Estado de Compromiso” (1920-1960). *Revista CENECA*, N° 65. Santiago, Chile,

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, 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 Chile en 1948. “Jooss había logrado integrar en sus ballets temáticas que provenían directamente de la realidad social a la que se enfrentaba la Europa de aquellos años, 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 muerte”.<sup>7</sup> 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

---

1987, pág. 1.

<sup>7</sup> Yolanda Monteemos. El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva Histórica y Humana, pág. 42. *Revista Musical Chilena*, número especial, La Danza en Chile. Facultad de Artes de la Universidad de Chile Sgto. 2002.



escenas en las que diferentes personajes encontraban la muerte, a veces con violencia y otras voluntariamente, ya que no había otra alternativa”.<sup>8</sup>

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. Mientras estuvo en Chile se encargó de incorporar sus obras al repertorio de la agrupación nacional, montándose así *La Mesa Verde*, *Gran Ciudad*, *Pavana* y *Baile en la Antigua Viena*. El trabajo fue tan intenso y fructífero que incluso llegó a crear un ballet: *Juventud*. Él 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, este tiene el valor de ser la primera coreografía hecha por una chilena. En ella se mantenía la danza expresiva y el modelo tradicional, sin existir aún 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 estas por medio del cuerpo. Sin embargo, existían novedades que nos llevan a descubrir un primer atisbo de un ballet con elementos nacionales. Ese mismo año, otro alumno, Octavio Cintolessi, presenta una obra llamada *Redes*, la cual seguía una línea aún más clásica que la propia escuela ya que era un ballet cuya trama estaba inspirada en los ballets románticos del siglo XVIII.

Era una historia de amor, donde un pescador se enamoraba de una sirena que era atrapada en sus redes, pero su amor es fuerte, por lo que la suelta y muere en el intento de seguirla. Al igual que los ballets románticos donde seres sobrenaturales se enamoraban de mortales y que finalmente tenían un fin trágico donde por lo general triunfaban las criaturas aéreas y espirituales y perdían las terrenales y sensuales,<sup>9</sup> como *La Sífide* o *Giselle*.

---

<sup>8</sup> Jara, Joan. *Víctor, un canto inconcluso*. Fundación Víctor Jara. Impreso en Alborada. Santiago, Chile. 1993, pág. 14.

<sup>9</sup> Uribe-Echeverría, Bárbara. Op. cit, pág. 30.



Este cuento coreográfico si bien no sale de las historias comunes del ballet tiene la novedad de ser inspirado en una leyenda local chilena. La trama surgió de la propia experiencia de Cintolessi, cuando compartió con unos pescadores de Loncura, Quintero, quienes contaban la historia acerca de una sirena.<sup>10</sup> 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*. *Caupolicán* es una de las pocas óperas chilenas que existen, fue creada con música de Acevedo, de quien no se tiene mayor información, al igual que sobre la fecha de estreno de esta. 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”;<sup>11</sup> *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

---

<sup>10</sup> Cintolessi, Vittorio. *Conversaciones con Octavio Cintolessi*. Santiago, 1999. Propiedad Intelectual nº 129374, pág. 15.

<sup>11</sup> Entrevista Patricio Bunster. *Ibid.*, pág. 7.

hostiliza a dos pequeños suplementeros, Meche y Juanito”,<sup>12</sup> retratando la realidad de los niños de la calle, conocidos en la época como pelusas. 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. 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 como se ha visto, 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 si 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. Él no pretendía ser el coreógrafo de lo chileno, pero sí lo intentó en ambas.<sup>13</sup>

En el caso de lo que se plantea en esta tesis 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, que 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

---

<sup>12</sup> Montecinos. Ibid., pág. 48.

<sup>13</sup> Entrevista a Patricio Bunster. Ibid., pág. 7.

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. Este surge además 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, por ejemplo, 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 iconos de esta. 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 aún 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.”,<sup>14</sup> otorgando una nueva imagen de la cultura nacional,

---

<sup>14</sup> Pinto, Julio y Salazar, Gabriel. *Historia Contemporánea de Chile, Niñez y Juventud*. Editorial LOM,

integrando sus sonidos a la música nacional y forjando el folclor chileno. 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 Cintolessi 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".<sup>15</sup>



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

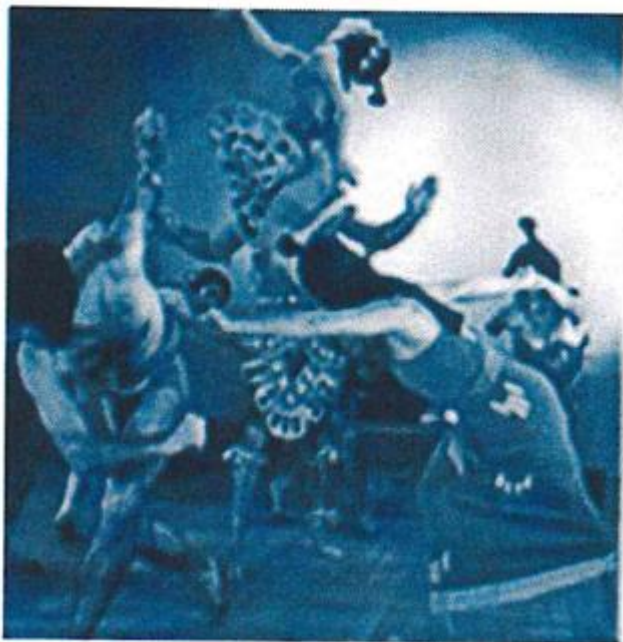
---

Santiago, 2002, pág. 149.

<sup>15</sup> Entrevista Patricio Bunster, Op. cit, pág. 9.



manifiesto la realidad, la idiosincrasia y la historia de América Latina,<sup>16</sup> 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 Victoria,<sup>17</sup> 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 este, *Calaucan*, el origen, el choque de la conquista...”.<sup>18</sup>



En ella se narra “el ciclo del nacimiento del indio americano, su destrucción ante las fuerzas de la tierra, su sumisión a los dioses primitivos y la nueva catástrofe provocada por los conquistadores que vencen a sus dioses y los sojuzgan”,<sup>19</sup> manifestando en su discurso que siempre renacerán los que luchan por su tierra y su libertad. “...*Calaucan*, así lo dicen las críticas, era totalmente nuevo para el Ballet Nacional primero, por la

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Luego de haber montado infinidad 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.

<sup>18</sup> Entrevista a Patricio Bunster, Ibid., pág. 9.

<sup>19</sup> Montecinos. Op. cit, pág. 49.

temática y por el lenguaje del movimiento”.<sup>20</sup> Bunster plasmó en él sus nuevas experiencias como coreógrafo, ya que 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 aplican las teorías. Esta necesidad lo lleva a integrarse en Alemania a la compañía de Kurt Jooss donde él finalmente logra “... estudiar lo que había debajo de”.<sup>21</sup>

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, integra una nueva fórmula 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 contenido:<sup>22</sup> “...yo no parto de lo cómo se podría decir no sé sí ¿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 vivido”.<sup>23</sup> 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, lo que sí intenta con sus ideas frente al lenguaje es hacer el movimiento lo más verídico posible, según la temática de cada composición.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Entrevista a Patricio Bunster. Ibid., pág. 10.

<sup>21</sup> Ibid., pág. 8.

<sup>22</sup> Entrevista a Patricio Bunster, Ibid., pág. 9.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> 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, sólo de sus contenidos. Es decir, por medio de las formas europeas intenta crear una forma americana. La pintura jamás abandona al cuadro en este periodo, 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, dando origen a una cacofonía más bien sincrética entre academia y origen. Lo mismo ocurrió en la danza, esta pese a su búsqueda no abandonó los métodos de la danza expresionista ni tampoco el academicismo que se había enseñado en la escuela.

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 60 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. Más 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, por parte de la comunidad de 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 este 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, en ese momento estos 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 Cintolessi, 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”, Cintolessi plantea la necesidad de enriquecer la tradición balletómana del conjunto, así como 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 vida”.<sup>25</sup>

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 este se desenvolvía. Para Cintolessi era primordial reforzar las bases de la tradición para crear finalmente un ballet propio: “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”.<sup>26</sup>

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, si 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 Cintolessi, 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 público,<sup>27</sup> que debía cumplir una ineludible función social.<sup>28</sup> 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

---

<sup>25</sup> Cintolessi. Octavio. El Ballet Moderno. *Revista Musical Chilena*, edición especial, La danza en Chile. Ibid., pág. 63.

<sup>26</sup> Ibid., pág. 64.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.

en esa época, con relación al debate nacional de la identidad. Malucha Solari, que estuvo a cargo de la escuela de danza en ese momento,<sup>29</sup> 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 este 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”.<sup>30</sup>

Sin embargo, el hecho de que la universidad del estado subvencionara en ese momento con dineros públicos al ballet si 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 folclor 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 impedían 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”.<sup>31</sup>

Al igual que Cintolessi, 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: 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.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> Solari, Malucha. Ballet Nacional de la Universidad de Chile. *Revista Musical Chilena*. Ibid., pág. 57

<sup>31</sup> Ibid., pág. 58.

<sup>32</sup> Ibid., pág. 55.



Sus planteamientos y preocupaciones frente a la creación de un ballet nacional, con un estilo nacional, la 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”.<sup>33</sup> 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. En ellas no se logró hacer una lectura de un lenguaje nacional, ya 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, incorporando algunas coreografías chilenas, pero que mantenían las temáticas universales de las obras europeas. Entre los coreógrafos chilenos más importantes que estrenan en el Teatro Municipal están Raúl Galleguillos, Germán Silva, Paco Mairena, Blanchette Hermansen entre otros.<sup>34</sup>

El Ballet Nacional, por su parte, mantuvo la línea del ballet moderno y de la danza expresiva, remontando los ballets que había hecho Uthoff e incorporando las obras de

---

<sup>33</sup> Ibid., pág. 57.

<sup>34</sup> Laucsic, Mariana. *Historia del Ballet en Chile* (siglo XIX-1970) [tesis para acceder al grado de licenciatura en historia]. Pontificia Universidad Católica, pág. 69.

coreógrafos de la escuela como el Heinz Poli, 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. Llama la atención de este período los cambios que se generan en el área de la danza, los cuales fueron decisivos para estas instituciones. Entre ellos se puede nombrar la formación del Taller Coreográfico de Ñuñoa, dependiente de la Municipalidad de Ñuñoa, por Joan Turner y Alfonso Unanue, donde participó gente que no tenía estudios de danza.

La creación del ballet folclórico Aucaman, dirigido por Claudio Lobos y subvencionado por el Ministerio de Educación, el Ballet de Cámara de la Universidad de Chile (BALCA) y la fundación de la Escuela Coreográfica Nacional, por Malucha Solari, también subvencionada por el Ministerio de Educación, con su Ballet Juventud Todos estos nuevos organismos vinieron a enriquecer el panorama cultural de la danza, con ellos se dio inicio a un nuevo período donde se comienza a experimentar más allá de las instituciones que la han sustentado desde sus orígenes.

Cada una de las nuevas compañías que surgen, siguen siendo organismos ligados a instituciones gubernamentales, por lo que no se genera una danza independiente. Junto con la creación de estos se identificó un quiebre dentro de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, el cual se cree se desarrolló a lo largo de toda la década del 60, hasta que surge la reforma en el 68, lo que permitió finalmente que esta institución volviera a tener una vital importancia para la danza de nuestro país.<sup>35</sup> Se considera que uno de los hechos que detonó la caída de la escuela fue la salida de Ernest Uthoff de la Universidad de Chile, quien luego de dirigir la escuela y el Ballet Nacional por más de veinte años se retira.

En cuanto a su salida muchas son las dudas, principalmente porque hay distintas versiones al respecto, para algunos él se retiró de la escuela debido a su enfermedad, el Alzheimer, para otros fue una conspiración.<sup>36</sup> La existencia de una carta, en la cual firmaron gran parte de los alumnos de la escuela, para pedirle su renuncia, es la que finalmente llevó a indagar más al respecto. Uthoff había invitado a participar como docentes de la escuela a importantes maestros extranjeros entre los cuales se encontraban Sigmund Leeder y Charles Dickson, este último habría incentivado a los alumnos hacia una búsqueda más académica (clásica) que la que se desarrollaba en la escuela.

Por otra parte, para muchos de los alumnos era necesario indagar en otras técnicas generándose una discusión interna en la escuela, donde se levantó como estandarte de

---

<sup>35</sup> Cifuentes, María José. Historia de la danza en Chile, visiones escuelas y discursos 1920-1990, tesis para acceder al grado de licenciatura en historia. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2005.

<sup>36</sup> Entrevista a Patricio Bunster. Ibid., pág. 10.

lucha la integridad académica de los intérpretes. Al parecer la consecuencia más inmediata fue la redacción de dicha carta, donde se le pidió finalmente al maestro Uthoff que abandonara la dirección. Sin embargo, no es posible afirmar esta interpretación, ya que los alumnos de esa época hoy en día no quieren referirse al tema dada su compleja naturaleza.

Luego de la salida de Uthoff asume la dirección, por un corto período Charles Dickson.<sup>37</sup> 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, como se ha planteado, ya existe una mayor cantidad de coreógrafos chilenos. En cuanto a las temáticas de estos, se identificó un cambio importante, debido a que se incorporó 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, ya que en ese momento el mundo se veía enfrentado a la Guerra Fría. Cintolessi 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 vodka.<sup>38</sup> A esta obra se agrega *Impulsos* (1961),<sup>39</sup> 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 período que reafirman la intención de manifestar en la danza las vivencias de la época, sin embargo, se alejan un poco de lo que era Chile en ese momento.

Un alumno de Cintolessi, comienza también a retratar en sus ballets la realidad del mundo, pero además comienza a interesarse por lo chileno. Se trata de Germán Silva. Poco es lo que se sabe de él y de sus obras, sin embargo, la prensa de ese momento dio 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

---

<sup>37</sup> Es difícil afirmar que fue lo que realmente pasó con la salida de Uthoff, lamentablemente la gente que ha mencionado algunas teorías al respecto prefiere mantenerse en forma anónima. De uno de estos testimonios se recoge la posibilidad de que el propio Charles Dickson haya escrito la carta en cuestión, pidiéndole a los alumnos que la firmaran, sin tener muy claras las consecuencias.

<sup>38</sup> Laucsic, *Ibid.*, pág. 40.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 69.



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”.<sup>40</sup>

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 le preguntó a los entrevistados sobre ella, a la cual muchos recordaban como una “obra chilena”, pero sin poder dar más detalles sobre ella. 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 tesis, 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 mencionan 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 intérprete nacional”.<sup>41</sup>

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 del panorama de 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 que enfocaba una vez más la realidad latinoamericana.

Otra obra de Bunster es *Capicúa 7/4* (1965) esta obra se sale 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

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 41.

<sup>41</sup> *El Siglo*. 16 de enero de 1969, Crítica de Ballet, el ballet de 1967, pág. 9.

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 coreografía”.<sup>42</sup>

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 unas de sus obras más importantes, *Las sillas vacías*, la cual retrataba la realidad vivida por una parte de la sociedad chilena con la ley 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 perseguida 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 pasan 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 esta, 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.

---

<sup>42</sup> Bunster, Patricio. Perspectivas de un ballet americano. *Revista Musical Chilena*, edición especial. Ibid., pág. 67.



Estas nuevas ideas de la cultura, ligada 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, para ello se realizaban talleres, en los cuales participó en su mayoría el Ballet Popular.<sup>43</sup>

Dicha compañía fue formada por Joan Turner que, luego de trabajar en la Municipalidad de Ñuñoa, formó los Talleres Coreográficos en Las Condes, apoyada también por dicha Municipalidad. En este lugar se dio espacio para la creación nacional y de ella comenzaron a salir tanto bailarines como coreógrafos que adhirieron a las nuevas políticas culturales. Luego de la reforma universitaria, Turner decidió volver a la Universidad de Chile donde creó este grupo, con gente que provenía tanto de los talleres coreográficos, como de la Escuela de Danza, cuya dirección en ese momento estaba a cargo de Patricio Bunster.

El ballet popular es el inicio de lo que se ha definido como “danza social”, a partir de la creación de esta se ve un ejemplo claro de la función que asumen gran parte de los bailarines, 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 este 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), presentándose en distintas actividades, en poblaciones y festivales populares.

Durante el gobierno de Allende el proceso de democratización cultural se concretó 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 a 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 presentó nuevos iconos de identidad nacional que se relacionaron con el mundo popular, como el obrero y el campesino, estos pasaron a formar parte del

---

<sup>43</sup> 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.

imaginario social y se convirtieron en la imagen representativa de la lucha social. El arte participó e 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, como se ha señalado, existió un profundo interés por llevar a la danza las temáticas realistas de lo cotidiano, y de lo americano, más aún si estas 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 Ilimani. 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 esta 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, aunque tuviera que 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.

Todas las obras que han sido analizadas develan algún elemento que tiene relación con lo que se define como nacional en cada periodo, 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 presenta 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 según la tesis que se plantea 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 estas ya no representaban sus pensamientos, generando lo que se conoce 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 mostradas 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 estos, 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 Calaucan, formado por Manuela Bunster, hija de Patricio Bunster y de Joan Turner, en Concepción, 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 este 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.

## **CONSIDERACIONES FINALES SOBRE LA DANZA Y SU PRESENTE**

La nueva búsqueda de los ochenta no ha sido fácil, ya que para 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 era negada por el gobierno militar. La discusión se mantiene hasta hoy y los intentos han sido variados, sin embargo, para muchos de los que componen la comunidad de danza actual este no ha sido logrado y es que a su vez su búsqueda se ha desvanecido, volviéndose no una condición 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 más allá de las construcciones políticas.

Sin embargo, se quiere finalmente plantear que en la danza chilena actual si 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 diverso en la danza este puede ser acorde con la diversidad 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.