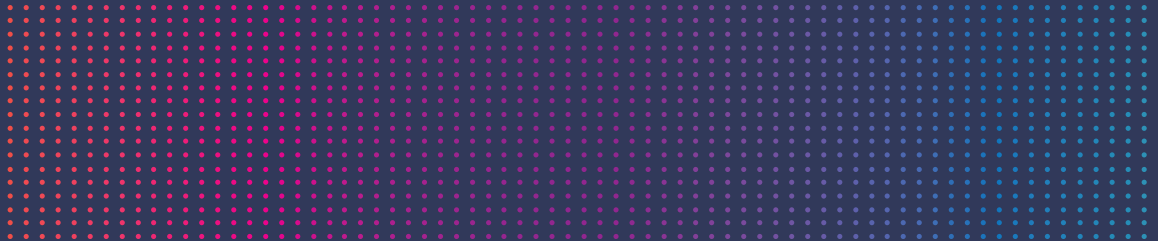




Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile



DANZA CONTEMPORÁNEA EN CHILE:
CON LOS PIES EN LA TIERRA.
AVANCES, DIFICULTADES Y TAREAS
PENDIENTES

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2004

Paulina Zapata Contreras

Periodismo

Universidad de Chile

I. INTRODUCCIÓN

La última década del siglo XX en nuestro país se caracterizó por un fuerte impulso y apertura de la sociedad hacia el mundo de la cultura. Tras 27 años de oficio silencioso artistas y creadores vieron en la llegada de la democracia la oportunidad de reinstalar su trabajo en la cotidianidad de la gente.

Este clima de efervescencia cultural cobró especial importancia para la danza contemporánea, una de las disciplinas más perjudicadas con el régimen militar. El cierre de las escuelas, la salida de los maestros al extranjero y la imposibilidad de desarrollo de quienes se quedaron terminaron por hacer desaparecer del quehacer nacional una de las vanguardias más importantes de los últimos tiempos.


Sin embargo, esta disciplina logró sobrevivir a la precariedad en que se vio sumida y a mediados de la década del '80 comenzó a despertar una generación que en los '90 se convirtió en el soporte de un movimiento que recordó a la sociedad que existe algo más que el ballet de cámara y el folclore.

La danza contemporánea despertó. En los últimos años ésta ha manifestado un crecimiento sostenido como consecuencia de un sinnúmero de iniciativas -tanto estatales como independientes- que han permitido que abandone el carácter *underground* en el que estuvo desterrada por largo tiempo.

Las cifras avalan esta afirmación. Según el Instituto Nacional de Estadísticas (INE) el año 2001 se produjo un explosivo aumento de los asistentes a espectáculos de danza con un promedio mensual de más de 50 mil personas, muy lejos de los cerca de veinte mil que promedió el año anterior. Sin embargo, este crecimiento no ha sido casual: ese mismo año el número de estrenos se disparó a 66¹.

A la luz de éstos hechos se ha llegado a catalogar a este movimiento como un *boom*, en el que abundan festivales, han aparecido un sinnúmero de compañías independientes, se

¹ Fuente: Enfoques Estadísticos, Boletín informativo del Instituto Nacional de Estadísticas, Número 14. Chile. Pág 4. 29 de mayo de 2003.



han abierto nuevos espacios para las presentaciones y en más de una oportunidad se ha tomado las calles para propiciar un contacto directo con la gente.

Es por esto que se hace necesario detenerse en este fenómeno y ahondar en los distintos factores que han posibilitado esta explosión de la disciplina dancística y al mismo tiempo descubrir aquellos escollos que aún debe derribar para que dicho movimiento se asiente definitivamente como parte de nuestro acervo cultural. Que más que moda se convierta en lenguaje propio y conocido de nuestro imaginario colectivo.


Reconstruir la historia reciente que ha permitido generar un movimiento en alza, pero que aún tiene mucho trabajo por delante. Historia que tal vez existe sólo en quienes han sido protagonistas de este proceso y que hoy se convierten en memoria viva.

Es imprescindible entonces hacer este análisis de la mano de los mismos artistas y profesionales involucrados en la producción dancística. Un recorrido de los avances que se han producido y asimismo de las dificultades que ha tenido que sortear a través de los años, específicamente desde los inicios de la década de los '90.

Son muchos los factores a considerar en este camino, sin embargo existen algunos aspectos fundamentales a investigar y que de una u otra manera permitirán elaborar un diagnóstico acerca del panorama que vive hoy la danza contemporánea en Chile.

En primer lugar, ahondar en la problemática de la creación artística propiamente tal. Es decir, instalar una discusión en torno a la producción en términos de calidad coreográfica. También es importante conocer cuáles son las temáticas que aborda, así como la evolución de éstas en el tiempo.

Por otra parte, es relevante revisar la incidencia que ha tenido en este *boom*, la labor de los distintos organismos de promoción y difusión de este arte surgidos en los últimos años. Instancias como el Área de Danza de la División de Cultura del Ministerio de Educación, la Corporación Danza Chile, el Colegio de Profesionales de la Danza (Prodanza) o el Sindicato de Artistas de la Danza (Sinattad) han sido parte importante de este crecimiento sostenido, por lo que es fundamental precisar la participación de cada uno



ellos, las dificultades que se les han presentado, los proyectos a futuro y los cambios y consecuencias que traerá el nuevo Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.


Otro de los temas fundamentales es el que se relaciona con el problema de gestión y producción de espectáculos de danza. Insuficiencia de fondos, público reducido, escasez de aportes privados, falta de espacios propios, son algunos de los escollos que acusan constantemente las llamadas compañías independientes, situaciones que les dificultan el montaje de sus creaciones, hacen casi imposible la autogestión de los mismos y determinan una fuerte dependencia de agentes externos.

Por último, es un compromiso personal abordar el profundo problema de la inexistencia total de una prensa especializada capaz de convertirse en un interlocutor válido que pueda intermediar, educar y difundir la danza contemporánea como una expresión más de nuestro imaginario cultural.

II. LOS PRIMEROS PASOS

El origen de la danza profesional en nuestro país se remonta a 1941, año en el cuál el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile contrata a tres grandes figuras del Ballet de Kurt Joos para que fundaran la Escuela de Danza, objetivo que se concretó en octubre de ese año. De esta manera Ernst Uthoff, coreógrafo, su esposa y bailarina Lola Botka, y el bailarín Rudolf Pecht, junto a Andreè Haas -quién impartía cursos de rítmica desde 1928- comenzaron una ardua tarea, que ya en 1945 se consolidaba con la formación del Ballet Nacional.

La elección no fue casual. Un año antes el Ballet Joos -uno de los más importantes en la escena mundial del momento- había irrumpido en Santiago con la pieza *La Mesa Verde*, obra que mostró una nueva forma de hacer danza. Ésta, en oposición al ballet clásico, proponía el movimiento al servicio del reflejo de la realidad misma, una concepción más ligada a la expresión del ser que a la estética de la línea clásica. El mismo Joos explica las diferencias:



En lo que podemos llamar danza pura (ballet clásico) la idea de movimiento se desarrolla al brotar de la imaginación plástica del coreógrafo, imaginación que trabaja en movimiento, figura y forma. En la danza dramática en cambio, la imaginación pura del movimiento está fundida con la idea dramática, creando la fusión de los dos elementos, la “Danza-Drama”, cuyo objetivo es expresar. Este nuevo arte de la danza no se limita a lo que llamamos gracia corporal o belleza general de línea y ritmo en los movimientos; su intención es dar una imagen las diferentes fuerzas de la vida individual o social en su constante intercambio.²

La mirada de Joos no se trataba de otra cosa más que de lo que posteriormente se denominó como Danza Moderna, movimiento originado principalmente en Estados Unidos de la mano de Isadora Duncan y Martha Graham, pero que en Europa tuvo un fuerte desarrollo como consecuencia directa del expresionismo alemán de posguerra. Ya no se trataba de “narrar” historias románticas a través de movimientos estilizados y una técnica rigurosa sino de expresar emociones y percepciones. “La Danza moderna fue considerada una expresión verdadera de la vida contemporánea: viva, vital y en cambio constante”³


De esta manera, y de la mano de Uthoff (fiel discípulo de Joos), la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y el Ballet Nacional Chileno fundaron las bases de lo que sería el desarrollo de esta disciplina en nuestro país.

Un poco más tarde, en 1958, nacería el Ballet de Arte Moderno fundado por Octavio Cintolesi a petición de la Ilustre Municipalidad de Santiago. Cintolesi, formado en el Ballet Nacional, pondría rápidamente a funcionar al nuevo elenco, que ya en 1970 se transformaría definitivamente en el Ballet de Santiago, con sede en el Teatro Municipal.

Hacia finales de la década del 60 nacen el Ballet Nacional de Danza Contemporánea y La Escuela de Danzas Coreográficas, ambas dependientes del Ministerio de Educación. Por otra parte, nace en 1965, el Ballet Aucamán, que desde 1969 se convertiría en el Ballet Folclórico Nacional (Bafona).

² Zig-Zag. Chile. 1948, del artículo “*Ocho años de Ballet en Chile*”, Humberto Malinarich. En Revista Musical Chilena, Universidad de Chile, Facultad de Artes. pág. 44.2002.

³ Moraga, Paula y Vera, Daniela. El cuerpo de la Danza, Pensamiento y Ejecución en la Danza Contemporánea. Pág. 25. Centro de investigaciones Sociales, Universidad Arcis. Santiago, Chile, 2000.



La llegada de la década del '70 y el gobierno de Salvador Allende trajeron nuevos aires para la cultura y nacieron una serie de iniciativas que buscaban renovar y masificar las distintas manifestaciones artísticas nacionales. La bailarina y coreógrafa Magali Rivano recuerda:

“Ahí experimenté la danza llevada a las poblaciones, los cordones industriales y sindicatos del carbón. Viajábamos por todo Chile en el contexto de la proyección cultural de la Unidad Popular”⁴

Pero quizás una de las iniciativas con más proyección elaborada en los años '70 fue la creación de la especialidad de Profesor de Danza Infantil, tendiente a formar maestros que desarrollaran el Proyecto de Escuelas Satélites dirigido por Joan Turner y Patricio Bunster en distintos barrios de Santiago.

Existían además instancias tales como “Arte para Todos” o “El Tren de la Cultura”, verdaderas fiestas populares en las que una gran cantidad de artistas de todas las áreas recorrían poblaciones y viajaban a lo largo de Chile.


Es la época en que se comienza a escuchar un nuevo concepto: La Danza Contemporánea, modalidad que va a investigar las características del movimiento mismo y su relación con el espacio. Desde este momento “el bailarín sigue un impulso que no corresponde necesariamente a una idea, sino que a una sensación corporal. Así las obras se liberan del relato para ir desarrollando nuevos valores estéticos, nuevos temas, nuevas filosofías y nuevas visiones de lo que es el lenguaje corporal”⁵

En este contexto nace la que se podría denominar como la primera agrupación “independiente”, es decir, que no poseía ningún tipo de subvención o financiamiento. Se trata del Ballet Popular, también dirigido por Joan Turner y formado, entre otros, por integrantes del Ballet Nacional.

Este escenario tan auspicioso es literalmente devastado por el golpe de estado de 1973. La mayoría de la gente que estaba haciendo danza salió del país y las academias

⁴ Revista Impulsos N°2. *Magali Rivano, Inquieta, vivencial y multifacética*. Pág. 8. Chile. Área de Danza de la división de cultura, Ministerio de Educación. Chile. Noviembre-diciembre, 2001.

⁵ Moraga, Paula y Vera, Daniela. Op. Cit. Págs. 26-27.



cerraron sus puertas. Sólo el Ballet Nacional, el Ballet de Santiago y el Ballet Folclórico Nacional lograron sobrevivir, aún cuando mucha de su gente fue despedida y la censura a los espectáculos era cuestión de cada día.

Valentina Pavéz, coreógrafa y presidenta del Sindicato Nacional de Artistas de la Danza (Sinattad) recuerda: “Nosotros quedamos desmembrados absolutamente porque se fueron los maestros que eran los pilares que en ese entonces estaban forjando un lenguaje y una muy buena propuesta. Porque el desarrollo de la danza iba acá con la batuta en mano con respecto a Latinoamérica. Chile culturalmente hablando estaba teniendo avances importantes. Había un mundo de cultura en este país hasta el 73.”

III. LA AGONÍA


1. El Régimen del Silencio

Los primeros años de la dictadura fueron los más difíciles de sobrellevar. Sonia Uribe, perteneciente al Ballet Nacional en 1973 reconoce que “la danza se estancó producto del temor a la autoridad”⁶. Sin embargo, también admite que la represión a su vez propició la aparición de numerosos grupos independientes, casi anónimos, sin los cuáles la realidad hoy sería diferente.

Agrupaciones como Danza Mobile, creada por Hernán Baldrich; Teatro Contemporáneo de Danza y Vértice, de Ingeborg Krussell; el Grupo del Centro, del fallecido Gregorio Fassler; Danzahora, con Gaby Concha a la cabeza, Vicky Larraín y el Ballet de Karen Connolly lograban subsistir prácticamente en el anonimato, y muchas veces compartiendo espacios y salas con grupos musicales y de teatro.

Karen Connolly, radicada en nuestro país desde 1978 recuerda: “Era muy difícil porque primero tenías toque de queda todo el tiempo. Segundo, no tenías donde ensayar, porque lo fundamental es tener un espacio para la gente independiente. Es un punto básico porque dónde hacen sus clases, dónde montan, dónde pueden trabajar. Fue muy difícil.”

⁶ Revista Impulsos n° 12. *A 30 años Chile quiere volver a danzar*. Pág. 20. Área de Danza, División de Cultura, Mineduc. Chile. Septiembre-octubre, 2003.



El caso de ésta última fue muy diferente a los demás ya que ella comenzó a trabajar para canal 13, montando diferentes *shows* musicales para sus estelares. Sin embargo, tampoco fueron años fáciles para ella. “Yo me subvencioné con la televisión. Eso tenía sus pros y sus contras, porque yo era la de la tele, yo era la rica. Y claro, yo no era rica... tenía muy buen sueldo pero invertí todo en mi escuela, en la compañía (que fundó en 1982).”


Esa era la punta del *iceberg*, lo visible de un movimiento mucho más complejo e independiente que no tenía ni voz ni voto en el quehacer artístico nacional. “No era muy apreciada por trabajar en un ambiente que según los serios no era respetable. Sin embargo yo mantuve una cantidad de bailarines chilenos con muy buen sueldo durante 20 años. Y mi gente era profesional, no era lo que tú tienes en la tele hoy en día. Eran todos egresados de escuelas, gente que manejaba técnica clásica, contemporánea, jazz, tap, y si no sabían se les enseñaba” continúa.

Además del trabajo de los ya consolidados Ballets Nacional y de Santiago, quedaba la sensación entonces que el movimiento dancístico en nuestro país se limitaba a los *shows* televisivos montados por Connolly, y a un movimiento de raíz liderado por el Ballet Folklórico Nacional (Bafona). Lo cierto es que efectivamente eran los únicos que tenían la seguridad de tener algún tipo de subvención.

Sin embargo, las luces de la televisión tenían una contraparte. “Nosotros hacíamos programas de extensión con la compañía, con otro tipo de trabajo, que no era el televisivo y que hacíamos con las comunas de pocos recursos. Y hemos tenido 4 mil personas metidas en un Gimnasio Municipal en Pudahuel o la Pintana por ejemplo, y todo gratis. Entonces este tipo de programas de extensión lo hacíamos entremedio del trabajo de la televisión. Íbamos al norte, a distintos lugares del país y no perdíamos nunca el contacto con el público propiamente tal”, recuerda Connolly.

Por otra parte, la falsa sensación de la existencia de un “movimiento” de rescate de nuestras tradiciones (Cómo olvidar las grandes oberturas de los Festivales de Viña del Mar por ejemplo) “se contradecía con el hecho inapelable de que todos los investigadores de las danzas nacionales eran de izquierda, y por lo tanto no tenían ni dónde ni cómo montar sus trabajos”, señala.

Pero, en este contexto, ¿dónde quedaba la danza contemporánea?.



Como ya se ha dicho, se encontraba sumergida, escondida. “El periodo de los ‘80 fue súper fuerte porque a mí personalmente me pasó que no tenía dónde canalizar mi inquietud y todas mis capacidades. La Universidad de Chile cerró la carrera de Pedagogía en Danza y era lo único que yo conocía. No había más tampoco. La gente se quedó cada una haciendo sus propios talleres. Quedó muy desmembrado todo, pero no había desaparecido”, recuerda Valentina Pavéz.


Es sólo a mediados de la década del ‘80 cuando la danza comienza a recuperar lentamente los espacios que había perdido en 1973. Lo mismo pasaba con otras disciplinas como el teatro y la música. Ésta época, caracterizada por una fuerte pulsión o necesidad de creación es narrada por sus principales actores:

“Era súper interesante porque estaba todo el cuento de la dictadura y yo creo que tuve la suerte de moverme en el minuto en que todo esto empezó. Varios como yo se despertaron también. Entonces se empiezan a suceder *performances* de Vicente Ruiz, de Titín Moraga por ejemplo. Y nace una cosa como media coyuntural súper concreta, era como que había que hacerlo. O sea, te nace aquí y al tiro se hace. Era una realidad muy espectacular. Y ahí se empiezan a abrir varios espacios culturales. Yo creo que la mayoría de los que están ahora pertenecían más a esta cosa que se hacía por debajo, más alternativa, en todos estos galpones, el de Matucana, o El Trolley”, cuenta la coreógrafa Paulina Mellado.

“Ahí se comienza a mezclar de la dictadura y de la opresión con un poco de existencialismo, de preguntarse, dónde estoy parado yo, qué es lo que quiero hacer, de todas esas preguntas. Un poco también cuestionando la historia. Ese momento fue súper interesante”, continúa.

En 1982 nace Andanzas, con Nelson Avilés como uno de sus principales creadores, pero que se constituyó como uno de los grupos más sólidos y experimentales de la década. En sus 7 años de existencia desfilaron nombres tales como Verónica Varas, Nury Gutes, Jorge Olea, Luis Eduardo Araneda y Elizabeth Rodríguez entre otros.

Luis Eduardo Araneda reflexiona: “Digamos, había una cultura oficial que tenía una tendencia política bien definida. Por otro lado existía esta cultura emergente que era muy *underground*, que se fue gestando por una necesidad de expresión principalmente por el



medio opresor que se estaba viviendo. Las condiciones políticas favorecían –aunque es una contradicción- a una necesidad, a un discurso expresivo fuerte, contestatario tal vez, con fuertes fundamentos en términos de la búsqueda de la experimentación. En ese sentido, y es como una paradoja, el ambiente de la dictadura favorecía a estos semilleros de gestación de una cultura subterránea”.


Como la mayoría de quienes se refieren a esta época, Araneda vuelve insistentemente sobre la urgencia de crear: “El hecho artístico nacía por una necesidad. O sea, ni siquiera había tiempo para cuestionarse si había plata, si se ganaba o nada, si no que el hecho cultural acontecía por una urgencia de expresión”.

“La generación de los ‘80 ha sido muy potente en todo sentido. Yo creo que sin duda ha marcado cambios impresionantes”, señala Valentina Pavéz. Pero más allá de las inquietudes creativas y del movimiento evidente que estaba comenzando a generarse sus propios espacios existía otro problema por solucionar, el de la educación profesional. Al respecto, Valentina continúa: “la formación fue la que se empezó a quedar un poquito atrás. Por falta de escuelas y de maestros presentes. O sea, aquí había gente trabajando pero faltaba gente, gente que formara escuela, que hiciera escuela”.

2. Las Lecciones del Retorno

Ya en los primeros años de la década del ‘80 se abre un espacio importante para la reunión y la reflexión artística: El Centro Cultural Estación Mapocho. “Ahí había una instancia en donde todos nos juntábamos y en la que cosa que tú hacías todos venían. Y eso era lo único que había a nivel de creadores. Salvo lo que pasaba en las poblaciones, pero ellos estaban más a un nivel coyuntural político”, recuerda la coreógrafa Vicky Larraín, quién llegó en 1982 después de haber estado exiliada desde 1973, y de haber recorrido países como Francia, Estados Unidos, Suiza e Italia.

Una vez en Chile, Vicky comienza impartir talleres con su Compañía Grupo Calle, que pronto cambiaría su nombre a Compañía de Teatro del Cuerpo y que aportó todos sus conocimientos en lo que es el arte de la improvisación en la danza. Sería el punto de partida de muchos coreógrafos hoy en día ya consagrados, como es el caso de Luis Eduardo Araneda.



Cabe destacar que en 1983 cierra la carrera de Danza de la Universidad de Chile, que era en ese momento la única escuela que impartía la disciplina. De esta manera la gente se quedó sin instancias académicas. Es por esto que talleres y clases aisladas que distintos profesores y coreógrafos comenzaron a impartir tomaron tanta importancia.


Dos años después de la llegada de Vicky Larraín regresa a Chile la bailarina y coreógrafa Luz Marmentini, radicada en Francia por muchos años. “Yo volví el año ‘84 y tuve la sensación de que tenía que enseñar muchas cosas. Había un grupo de gente maravilloso, la mayoría alumnos perdidos de Pedagogía de Danza de la Universidad de Chile, otros formados por Gaby Concha en talleres y que estaban haciendo danza, cosa que en ese tiempo era una excentricidad. Ella y Bárbara Uribe, que fueron dos personas muy importantes para estimular y para traspasar el deseo de investigar en la creación coreográfica” recuerda Luz Marmentini. “No era tanta la gente pero de una convicción tremenda, de unos deseos de aprender, de crear, se produjo como una especie de colador social. Ahí no había nada que ganar”, continúa.

En este contexto, Luz Marmentini se organizó con figuras tales como Gregorio Fassler, que venía llegando desde Brasil, Vicky Larraín, Nury Gutes, Magali Rivano y Nelson Avilés, que daba sus primeros pasos como creador y se instaló en el altillo del Café del Cerro, en Bellavista. “Una vez que yo llegué tenía muchas pilas puestas e inmediatamente acogí a esta gente que empezaron a ser como alumnos y comenzamos a centralizar actividades para poder organizarnos”, recuerda.

A poco andar el pequeño espacio del Café del Cerro se convirtió en un centro de desarrollo fundamental donde los artistas podían dar clases y ensayar también sus propios montajes. Ahí se generó un movimiento fuerte, donde maestros y aprendices interactuaban con una sola necesidad común: la creación.

Ese mismo año dos grandes figuras regresan del exilio: Patricio Bunster y Joan Turner. La llegada de estos dos maestros, que habían sido parte importante del nacimiento de la danza en nuestro país, dieron un nuevo impulso a la enseñanza, la creación y la difusión.

En un comienzo Bunster y Turner se sumaron a la iniciativa de Luz Marmentini y comenzaron a impartir talleres en el Café del Cerro. Al respecto, Luis Eduardo Araneda



recuerda: “Con su arribo apareció la escuela para mí: Se necesitaba la formación, la técnica. (...) Estábamos en una clase cuando ellos hicieron su entrada. La Joan participó en una clase de Magali Rivano y me encontré con ella frente a frente. Sentí que se me produjo una sensación eterna. Patricio Bunster miraba, con su boina negra, y la imagen que proyectaba era de una pintura del siglo XVIII.”⁷

3. Del Taller a la Universidad

El trabajo de Patricio y Joan no cesaría. Los talleres del Café del Cerro lograron convencerlos de la necesidad de formar una academia que se encargara de profesionalizar este oficio que se construía con mucha pasión, pero que carecía de bases técnicas y teóricas. De esta manera nace, el 5 de marzo de 1985, el Centro de Danza Espiral, que actualmente, en convenio con la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, imparten la Carrera de Pedagogía en Danza, Intérprete Superior y Coreógrafo.

Asimismo, también en 1985 se abre la carrera de danza en la Universidad Arcis. “Se empezó a hacer plataforma, porque hasta ahí uno tomaba un tallercito con uno, con otro, pero uno no tenía un espacio común a todos. Yo creo que cuando se empiezan a instalar las escuelas uno comienza a sentirse parte de algo ya más contundente”, reflexiona hoy Paulina Mellado, destacada coreógrafa nacional.

El nacimiento del Centro de Danza Espiral y la Carrera de Pedagogía de la Universidad Arcis coincidió también con la reapertura de la Escuela de la Universidad de Chile, que había permanecido cerrada por dos años.

Aún cuando esto fue un principio importantísimo para la instalación de la danza en el quehacer cultural de nuestro país, hubo una instancia que difundió, congregó, enseñó y reflexionó durante 9 años y que se constituyó en la base de una generación que hoy en día se presenta como consolidada. Son ellos mismos quiénes la recuerdan como “esa cosa maravillosa”.

⁷ Revista Impulsos N° 8. *La danza es para toda la vida*. Pág. 9. Área de Danza, División de Cultura, Mineduc. Chile. Enero-febrero de 2003.

IV. ENCUNTROS INOLVIDABLES


Ante la falta de espacios donde los artistas pudieran poner a prueba del público sus trabajos y la carencia de un lugar común que les permitiera a todos los creadores reunirse, interactuar y reflexionar, Luz Marmentini se decide a organizar una especie de concurso coreográfico. Ella tenía la experiencia de haber participado en Francia en instancias similares y que en ese país habían dado muy buenos frutos. “Yo me daba cuenta de que había una enorme cantidad de talento, de ganas pero que no había cómo llegar a los espectadores. Además, existía una carencia espantosa de una formación académica de composición”, explica Luz.

Junto a Bárbara Uribe y Sara Vial, Luz Marmentini logra llevar a cabo su proyecto. En enero de 1985 se realiza el Primer Encuentro Coreográfico, que tuvo como sede la Universidad Católica. “Básicamente se trataba de conectar al creador con la gente, pero no masivamente; tener un público que quisiera conocer, que quisiera crecer. La idea era hacer una especie de laboratorio. No se trataba de crear un movimiento de danza, ni una gran difusión, sino que era aprender”.

En concreto, se trataba de convocar a los creadores a que participaran en tres categorías: solos, dúos y tríos. Los artistas se inscribían semanas antes, se hacía una preselección de gente para que finalmente creara una coreografía. Eran cuatro días de trabajo constante en donde se realizaban talleres, muestras y el concurso mismo. Posteriormente, el cuarto día se hacía un análisis de cada propuesta, y el jurado y los coreógrafos indagaban en los diferentes elementos que componían las diferentes piezas.

Luis Eduardo Araneda recuerda el espíritu de los Encuentros: “Eran maravillosos porque eran el único escenario donde poder mostrar las locuras que todos hacíamos. Y también eran una sala importante para interactuar y conocernos. Que la gente se estimulara para mostrar sus propuestas. Qué pena que se hayan acabado”.

No había dinero pero sí muchas ganas. Luz recuerda que fueron posibles de realizar sólo gracias a la buena voluntad de algunos cercanos: “Los institutos chilenos culturales querían aportar y traían a profesionales de repente a hacer seminarios. Había más gente que instituciones, productores de cine que nos apoyaron, otros que tenían imprentas nos



ayudaron también, amigos que teníamos en el Teatro de la Católica que se consiguieron el espacio, etc.”.


La importancia que los Encuentros Coreográficos tuvieron en la creación radica en varios aspectos: la posibilidad de reflexionar en torno a la realidad y al trabajo que se estaba haciendo en Chile, la oportunidad de llegar a un público, y sobre todo, su persistencia en el tiempo. Al respecto, Luz Marmentini recuerda “Esto se hizo con una determinada frecuencia, lo que de alguna manera generó un movimiento que estaba pendiente. Había gente que al cuarto o quinto año se presentaba con proyectos porque había ido de alumnos, de mocoso a ver una función y había quedado con la inquietud. Incluso para gente que estudiaba en las escuelas de danza y que no tenían casi ninguna posibilidad de hacer talleres, era el lugar donde podían llegar a mostrarse”.

Los Encuentros Coreográficos se hicieron hasta 1993. Esto permitió que en ellos se mezclara gente que ya estaba trabajando en 1985, y una nueva generación que comenzó a gestarse dentro de esta misma instancia. Se pueden reconocer así dos etapas, la primera, que fue hasta 1989, donde participó gente como Nury Gutes, Nelson Avilés o Luis Eduardo Araneda, y una segunda etapa en donde comenzaron a participar gente que ya estaba estudiando en el Centro Espiral, Arcis o la Universidad de Chile, como Valentina Pavéz, Paulina Mellado, Isabel Croxatto o Luz Condeza.

“Esos encuentros de danza eran lo único que había. Entonces todo el mundo trabajaba todo el año para eso y pensaba en ese instante. La creación tenía objetivos súper claros y como no había tanta alternativa era una sola fuerza. Todos conocíamos ese encuentro y por lo tanto queríamos participar” recuerda Valentina Pavéz.

“Yo siento que porque había mucha gente participando se daba como muy buen nivel de creación, de intérpretes. Se hicieron jornadas muy bonitas, espectaculares. Y fue muy sintomático de lo que venía después porque se fortaleció a la gente. Yo tengo el recuerdo de que había la necesidad de crear, de muchas ideas y harto trabajo. Eran jornadas hasta después de las 10 de la noche, y sin plata y eso indica que es a prueba de todo, y sobrepasábamos todo”, continúa Valentina.

No fue una época fácil recuerda la coreógrafa Paulina Mellado, “Era muy real, porque era lo que había que hacer en ese momento, muy concreto y desde un lugar súper instintivo.



Y es que además estábamos viviendo una cosa súper tremenda que era la dictadura, y que de una u otra manera era un gran soporte. Por muy angustiados, por muy perdidos que estuviésemos era el gran conflicto que teníamos todos y eso nos aunaba. Y es algo que se mete como en el núcleo de lo que es la existencia. Ahí nosotros estábamos fuertemente remecidos porque nuestra existencia estaba siendo mellada, amedrentada”.

Luz Marmentini resume: “Yo diría que los encuentros fueron un catalizador, fue un cable a tierra, un punto de reunión. Eso y todo lo que hacíamos en el Café del Cerro”.

Todos quienes participaron en esta instancia coinciden en que se trató de una instancia mágica, un punto de partida para lo que vendría después, una generación que exigiría para la danza el espacio que se merece en el quehacer cultural chileno.


V. MOVIMIENTOS DE TRANSICIÓN

1. Deseo y Decepción

La década del '90 trajo consigo la esperanza de nuevas oportunidades para la gente de la cultura. La Concertación de Partidos por la Democracia, conciente de la importante participación e incidencia mediática de este sector en el cambio de gobierno priorizó en sus discursos y programas la necesidad de potenciar un estado promotor de la actividad artística.

Las demandas de los artistas no se hicieron esperar. La necesidad de recursos que facilitaran el trabajo creador y la apertura de nuevos espacios para la cultura se sumaron a la naciente inquietud por crear un organismo público, estable, que permitiera conducir con coherencia y eficacia las políticas y acciones del sector público en el ámbito cultural.

Las primeras evaluaciones que realizó el gobierno de Patricio Aylwin en este ámbito no fueron muy alentadoras. Por este motivo, a fines de 1990, el entonces Ministro de Educación, Ricardo Lagos, conformó la Primera Comisión Asesora Presidencial en Materias Artístico Culturales, y designó a Manuel Antonio Garretón a la cabeza.



En Agosto de 1991, la Comisión entregó su “Propuesta para la institucionalidad Cultural Chilena”. Al igual que en los primeros informes el diagnóstico fue deprimente. Entre los principales problemas que se habían detectado se contaba la ausencia total de fondos para el desarrollo artístico, la carencia de una política global de patrimonio cultural y la concentración de los escasos recursos en la capital.

En este escenario, los retoques que necesitaba el sector pasaron a ser una cirugía compleja imposible de realizar a corto plazo. Las críticas no se hicieron esperar entre quienes esperaban soluciones rápidas y definitivas a los problemas que presentaba el quehacer artístico. Las líneas de acción estaban claras, sin embargo, la falta de recursos, el aparataje legal y la inesperada lentitud en todos los procesos que involucraba la transición a la democracia dificultaron por largo tiempo la adopción de medidas drásticas tendientes a la creación de una institucionalidad cultural permanente.

Esta realidad, lejos de desalentar a los creadores les hizo comprender que debían trabajar junto al Estado, creando lazos e instituciones que pudiesen mediar entre éste, la comunidad artística, las empresas y el público y que facilitaran el asentamiento definitivo de la actividad cultural en nuestra sociedad. La importancia de este proceso quedaba de manifiesto: “El arte, en definitiva, puede ser -y de hecho, a menudo lo es- un factor fundamental de renovación y cambio. Por tanto, crear condiciones para la libre y plural creatividad artística y el acceso equitativo a la cultura, es un tema fundamental en una sociedad democrática”.⁸

El Estado, a pesar de todas las dificultades que se le presentaban estaba trabajando. Basta mencionar el nacimiento del Fondo Nacional de las Artes (Fondart), en 1992, que se convirtió rápidamente en el único sustento para los creadores. Sin embargo, se trataba sólo de una ayuda, y no solucionaba el problema de raíz. Era el momento oportuno para que los artistas comenzaran a organizarse.

⁸ Revista de Cultura N° 25: Chile, 1990-2000, Una Década de Avance Cultural. *Excelencia artística y desarrollo igualitario*, Nivia Palma. Pág. 36. Departamento de Cultura de la Secretaría de Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaría Gral. De Gobierno. Chile. 2001.

2. Un Gremio Particular

El primer intento de institucionalización de la danza en Chile fue la creación de un sindicato que reuniera a bailarines y coreógrafos con el objetivo de solucionar uno de los problemas más graves de un sector independiente: la situación laboral y previsional de los artistas de la danza a nivel nacional.


En este sentido, los Encuentros Coreográficos antes mencionados sirvieron como puente de comunicación entre los artistas, y facilitaron la discusión y creación, en 1990 del Sindicato Nacional de Artistas Transitorios de la Danza (Sinattad) iniciativa que estuvo a cargo de la destacada bailarina y coreógrafa Anabela Roldán

Esta iniciativa no estuvo libre de dificultades. Su actual presidenta, Valentina Pavéz lo explica: “La Inspección del Trabajo dictaminó que el sindicato debía ser ‘Transitorio’ porque éramos trabajadores que no pertenecíamos a una fábrica ni a una empresa. Y como ésta figura legal se organiza en relación a un patrón para pelear con los derechos que impone una persona nuestra situación era especial”.

Karen Connolly también recuerda que “era súper difícil hacer funcionar un sindicato con Bailarines independientes que no tienen patrón, no tienen jefe, no tienen director. Son ellos sus propios dueños. Sin embargo tuvo gran importancia porque sirvió para aglutinar al medio que se había dispersado mucho. Cada uno trabajaba en su rincón, en donde había logrado tener un lugar para hacer algo. Y la gente no estaba unida. Todo el proceso político no ayudaba a que se uniera tampoco”.

Sus primeras acciones se dirigieron a organizar instancias que fueran en ayuda y a favor de la comunidad dancística, como festivales, concursos, fondos solidarios, etc. “En ese tiempo estábamos todos dispersos y no había algo que nos reuniera para poder, por ejemplo mandar una carta a nombre del Sindicato o hacer una declaración, o una función”, recuerda Valentina.

En 1992 los esfuerzos comenzaron a dar frutos y se logró llevar a cabo el Primer Festival Independiente de Danza en el que participaban las escuelas, compañías



establecidas, estudiantes, etc. Estos encuentros se realizaron durante 5 años consecutivos, hasta que en 1997 se suspendieron por falta de recursos.

El trabajo del sindicato se fue debilitando poco a poco. La escasa participación de los artistas, el poco compromiso en el pago de cuotas y la falta de un espacio fijo donde reunirse fueron factores fundamentales que impidieron que Sinattad se convirtiera en una institución realmente importante.


Aún cuando no desapareció completamente, la suspensión de los Festivales organizados por la institución hicieron que el funcionamiento de ésta fuese cada vez más esporádico y menos gravitante en el quehacer del sector. Más aún tomando en cuenta que los recursos con que contaba para su funcionamiento provenían únicamente de la cooperación de los socios.

Valentina reconoce que “no funcionaba mucho, se hacían reuniones con los socios y no llegaba nadie. Eso es un síntoma de la poca participación que existe y que por lo demás a todos les pasa. A menos que se organizara un concurso, ahí llegaba todo el mundo. Porque la gente quiere bailar, quiere hacer sus cosas, quiere mostrar sus resultados, pero no les interesa la ideología. Ahí estamos desequilibrados, y eso es algo que sucede hasta el día de hoy”.

Aunque el panorama no era nada auspicioso, vendrían tiempos mejores, tanto para Sindicato como para las instituciones que nacerían posteriormente. Actualmente, las labores de Sinattad se han restablecido. El año 2003 se llevó a cabo el VI Festival de Danza Independiente en Concepción y dentro de los beneficios que otorga a sus socios activos, se encuentra los convenios de salud con el Hospital San José y con Hospital del Cáncer, consistente en atenciones médicas, exámenes de laboratorio y tratamientos.

3. Un Salvavidas en el Fondo

Una de las consecuencias inmediatas de la Comisión Garretón fue la creación, en 1992, de el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (Fondart), que logró dar un fuerte impulso a la creación. Estos recursos concursables se transformaron rápidamente en la principal fuente de ingreso para los artistas.



Estos fondos formaron parte de la Ley de Presupuestos y su administración dependía directamente del Ministerio de Educación, a través de su División de Cultura. Hasta 1997, el Fondart otorgó recursos mediante un concurso nacional en las áreas de plástica, música, teatro, danza, audiovisual, literatura, cultura tradicional e iniciativas de identidad local, eventos artísticos y culturales, patrimonio cultural e infraestructura.

Sin embargo, desde su creación el Fondart no estuvo exento de críticas. Uno de los principales problemas radicaba en el hecho de que el Fondo consideraba un escaso aporte especial para las iniciativas artísticas tendientes al recate de las culturas locales. Este hecho propició la creación, en 1998, de una segunda línea de financiamiento tendiente a preservar y rescatar los bienes patrimoniales, rescatar y difundir manifestaciones culturales tradicionales y a apoyar iniciativas de identidad cultural local y de infraestructura cultural. “Influyó en esa decisión la política de descentralización cultural impulsada por el gobierno y que adquirió una particular relevancia durante la gestión de Claudio Di Girólamo como Director de la División de Cultura del Ministerio de Educación.”⁹


Posteriormente, en 1999, se establecerían dos nuevas categorías de postulación, para artistas con o sin trayectoria.

En lo concierne específicamente a la danza, el Fondart tuvo una importancia gravitante en el alto desarrollo que este sector evidenció en la década de los 90. Esto porque al ser un arte menos masivo, hace que sea imposible subsistir sólo con las recaudaciones de taquilla.

Los aportes en el área de la danza han mantenido un aumento sorprendente. En 1992, el año de su creación, el Fondart auspició sólo dos montajes y ambos en Santiago. Esta situación fue cambiando paulatinamente y ya en 1998 la disciplina contaba con un aporte aproximado de 91 millones de pesos, cifra que constituía un 47 de incremento con respecto al año anterior y que consideraba a 10 montajes en todo Chile, de un total de 56 proyectos. En 1999, la cantidad de proyectos presentados aumentó a 79, seleccionándose finalmente 19.¹⁰

⁹ Revista de Cultura N° 25: Chile, 1990-2000, Una Década de Avance Cultural. *Fondart: Excelencia artística y desarrollo igualitario*, Nivia Palma. Pág. 36. Departamento de Cultura de la Secretaría de Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaría Gral. De Gobierno. Chile. 2001.

¹⁰ Fuente: Memoria 1997-1999, División de Cultura, Ministerio de Educación. Chile. Año 2000.



En el último año, los recursos destinados al sector de danza aumentaron a más de \$185 millones favoreciendo a un total de 24 propuestas, cuatro de las cuáles corresponden a itinerancias de obras ya estrenadas en Santiago.¹¹

A pesar de los indudables avances que ha significado el Fondo para el desarrollo de la danza en Chile, también ha traído indirectamente consecuencias negativas. La bailarina y coreógrafa Luz Condesa advierte: “El problema es que recibes un Fondart y tienes 7 meses para trabajar, para producir, y te engolosinas porque tienes un montón de recursos económicos para hacer lo que antes no podías hacer, entonces te entrampas, y pierdes esta necesidad tan pura de creación que existía en los ‘80”.

Paulina Mellado quién formó parte del jurado en una oportunidad va más allá en su crítica: “En los proyectos Fondart salen los otros, los que no estaban, la idea de funcionar solamente para eso. Ya no se trata tanto del estilo de vida, o de tus obsesiones o de la continuidad del trabajo. La masa trabaja para este fondo y eso es muy feo. Además existe el problema de que los proyectos son increíblemente mal elaborados, porque la gente entiende muy poco”.

Sin embargo, existe la convicción de que estos problemas nos son exclusivos de la danza, y forman parte del sistema en que estaba estructurado el Fondo.

Con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el Fondart propiamente tal funciona hasta el año 2003, para dar paso al nuevo Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes. Si bien este nuevo sistema será en líneas generales similar al anterior, existen algunos cambios que se analizarán más adelante.

4. El Resguardo Profesional

Ante el hecho evidente de la casi nula proyección y eficacia de Sinattad, su presidenta, Anabela Roldán, vio la necesidad de crear el Colegio de Profesionales de la Danza (Prodanza), organismo que se constituyó en septiembre de 1995. Su primer directorio quedó constituido con María Luisa Solari en la presidencia, Magali Rivano en la vicepresidencia, Anabela Roldán en la secretaría y Verónica Angulo en la tesorería.

¹¹ Fuente: www.fondart.cl

El Colegio de Profesionales de la Danza se formó con el fin de velar por la adecuada enseñanza, el correcto desempeño de la profesión y la ética. “Tiene como objetivo promover el reconocimiento, desarrollo y perfeccionamiento de la danza como arte y como profesión; velar por el progreso, prestigio y prerrogativas de la profesión y por su regular y correcto ejercicio; mantener la disciplina profesional de los asociados; prestar protección económica, social y cultural, promoviendo el desarrollo y dignificación de los profesionales de danza”.¹²

Sin embargo, al poco andar Prodanza adoleció de los mismos problemas que había tenido Sinattad: la escasa participación de los artistas. Al respecto Karen Connolly, actual presidenta señala: “No funcionó realmente. Tenía estatutos, su creación se publicó en el Diario Oficial y existía como institución, como persona jurídica pero con un directorio fantasma”.


En la práctica Prodanza no logra funcionar sistemáticamente hasta que el 13 de octubre de 1999 se reactiva con “el fin de tener una institución que avale y apoye toda acción que los profesionales de la danza quieran ejecutar en pos del desarrollo de nuestro arte, llámese difusión, capacitación o educación”¹³. Esta vez la directiva queda constituida por Karen Connolly en la presidencia, Luis Duque en la Vicepresidencia, Anabela Roldán en la secretaría y Arturo Peralta en la Tesorería.

“Ahí efectivamente comenzó a funcionar, le sacamos RUT, lo pusimos en el sistema. Se persiguió a la gente que estaba en la lista original, se consiguieron nuevos miembros y se comenzó”, recuerda su presidenta. Sin embargo, la reactivación de Prodanza y los nuevos aires que tomó Sinattad a partir del año 1999, son consecuencias directas de la realización del Primer Cabildo Nacional de la Cultura, en enero del año 2000.

En cuanto al financiamiento de Prodanza Karen Connolly advierte que al igual que Sinattad funciona sólo a base de las cuotas de los profesionales colegiados. “Nuestro único presupuesto corresponde a la recaudación de los \$1.500 pesos que paga cada socio. Y eso cuando pagan. Este hecho hace que eventualmente no podamos cumplir todo lo que quisiéramos hacer. Todos nosotros, el directorio, trabajamos Ad Honorem. Y es hartito lo que hacemos.”

¹² Estatutos del Colegio de Profesionales de la Danza. Pág.1. 1995.

¹³ Memoria 2000, Colegio de Profesionales de la Danza. Chile. Pág. 1. Junio 2001.



En cuanto a sus miembros, Prodanza cuenta con una nómina total de 151 inscritos. Sin embargo, un balance realizado en mayo del año 2003 arrojó como resultado que sólo 73 personas (entre socios activos y honorarios) cumplen con las obligaciones del Colegio.

Aún cuando ni el Sindicato ni el Colegio lograban funcionar periódicamente, es indudable su participación e incidencia en muchos de los proyectos llevados a cabo por el Estado. Sin embargo esta tarea no fue fácil ya que tuvieron que luchar largos años para que la danza fuese incorporada dentro de los planes y programas de la División de Cultura, que hasta el año 1997 no la consideró.

5. Sangre, Sudor y Lágrimas

“El esfuerzo ha sido de la gente” repite una y otra vez el Presidente de la Corporación Danza Chile, Luis Duque, al referirse a los avances que se han producido en el ámbito institucional. “Este ha sido un tremendo trabajo de toda la gente que hace danza, tanto de los que han podido hacer sus propuestas como de los que han fracasado en el intento”, continúa. En efecto, cabe aquí destacar una serie de iniciativas que nacieron desde los profesionales y que apuntaban directamente a proponer al estado una serie de medidas que en el futuro serían la base de los logros obtenidos por los bailarines.

La primera de ellas se relaciona directamente con la creación, en marzo de 1997, de la Comisión Asesora Presidencial en Materias Artístico Culturales, a cargo del Director del Museo de Bellas Artes, Milan Ivelic. Ésta tenía como objetivo “actualizar los diagnósticos y estudios de los demás sectores artístico culturales; revisar la actual institucionalidad cultural y proponer un esquema de organización acorde con el presente desarrollo del país”.¹⁴

Para tales efectos, se designó un equipo compuesto por 17 personas provenientes del mundo de la cultura, la política y las empresas.

Al constatar que la gente de la danza había sido marginada de la discusión, los artistas se organizaron para enviar una protesta formal que finalmente se tradujo en una

¹⁴ Ivelic, Milan, Chile está en Deuda con la Cultura, Comisión Asesora Presidencial en Materia Artístico Culturales. Pág. 6. Stgo, Chile. 1997.

carta dirigida al Presidente de la República Eduardo Frei Ruiz Tagle. A continuación un extracto de la misma:

“...Al conocer la composición de la Comisión Asesora que ud. Tuvo e bien de nombrar, hemos constatado que no se contempló la participación de ningún profesional de danza en ella. La Comunidad de Artistas de Danza viene respetuosamente a manifestar a ud. Que el arte coreográfico -aún cuando también es un arte de la representación- posee atributos y características específicas que lo distinguen del arte dramático. (...) Por ello, expresamos respetuosamente a su excelencia nuestro sincero interés en participar activamente en las labores de la comisión, con el fin de colaborar en sus altos propósitos, uno de los cuáles es elaborar un Proyecto de Ley que cree el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura.”¹⁵

Esta misiva fue firmada por 36 importantes profesionales de la danza, entre los que estaban Anabela Roldán en representación de Sinattad, Malucha Solari, Presidenta de Prodanza, Patricio Bunster, Lola Botka, Edgardo Hartley, Karen Connolly, Iván Nagy, etc.


La respuesta del Presidente fue que se insistiera ante el mismo Ivelic, quién les dio la posibilidad de que los mismos artistas construyeran un informe que detallara el estado en que se encontraba la danza.

“El domingo 25 de mayo, los profesionales y artistas suscritos en la carta enviada a su excelencia se reunieron en la jornada Proyección de la Danza para el Tercer Milenio, con propósito de analizar el estado actual de la danza y elaborar propuestas que posibiliten y fortalezcan el necesario desarrollo y difusión de las artes en General y de la danza en particular, en el contexto sociocultural chileno.”¹⁶

El resultado de estas jornadas se transformó en un documento de 18 páginas que presentaron a Ivelic. “Todo esto fuera de toda organización” comenta Connolly. “Finalmente éste quedó reducido a su más mínima expresión como un párrafo en el informe “Chile está

¹⁵ Carta de los Artistas de la Danza dirigida al Presidente de la República Eduardo Frei Ruiz-Tagle, Santiago, 19 de Febrero, 1997.

¹⁶ Informe preparado por la comunidad de la Danza y dirigido a la Comisión Asesora Presidencial en Materias Artístico Culturales presidida por Milan Ivelic. Stgo. Chile. Pág. 1. Julio de 1997.



en Deuda con la Cultura” que brindaba las principales directrices para la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.


En esta oportunidad se conformaron 5 grupos de análisis para abordar los siguientes temas: descentralización y regionalización; creación artística e industrias culturales; incentivos y participación del sector privado; inserción cultural de Chile en el mundo y actualización de diagnósticos.

El trabajo fue arduo y extenso. El informe elaborado por la comunidad de la danza proponía iniciativas tales como realizar un catastro a nivel nacional de la infraestructura cultural disponible; realización de campañas sistemáticas de difusión; la promoción de actividades de capacitación para los profesionales de regiones; la construcción de redes de coordinación entre los distintos organismos regionales tales como universidades y municipalidades; la directa intervención de la Comisión Asesora con los medios de comunicación tendiente a que éstos últimos crearan espacios de difusión; apoyo económico para la sustentación de una publicación especializada de la danza; la creación de consejos regionales a nivel de gobierno; la inclusión en el ministerio de programas de itinerancia; modificaciones a la Ley Valdés; programas de enseñanza de danza en la educación, y una serie de iniciativas tendientes a posicionar la danza chilena en el mundo.

Finalmente, el diagnóstico de los artistas produjo buenos resultados. En enero de 1998, bajo la coordinación de Anabela Roldán surge en la División de Cultura, una pequeña sección, dependiente del Área de Teatro que abordaría temas relacionados exclusivamente con la danza. Este programa se concentró en tres iniciativas fundamentales: “la realización de cursos de perfeccionamiento en Danza Educativa dirigida a los profesores de esta disciplina en los establecimientos educacionales de cualquier tipo del país; el fondo concursable para la itinerancia de compañías Profesionales de Danza dedicado a todas las compañías independientes del país y la realización de un Encuentro Nacional de Danza Educativa, cuya reflexión se centró en las necesidades reales del NB1 y NB”¹⁷, es decir, de los niños de 1 a 4 básico.

A pesar de los avances que éste programa significaba los artistas no se conformaron. Como ya se ha dicho anteriormente, luego del Primer Cabildo Nacional de cultura (2000) la gente de la danza se reorganizó y se designó a Prodanza como interlocutor válido ante las

¹⁷ Memoria 1997-1999, División de Cultura, Ministerio de Educación. Chile. Pág. 52. Stgo, Chile. Año 2000.



instituciones gubernamentales. Inmediatamente el Sindicato se reagrupa y ya con sus dos instituciones funcionando nuevamente, la gente comenzó a comunicarse y a demandar un área propia tal y como existía la de Teatro.

Existe aquí un hito fundamental que llamó la atención del gobierno y que lo obligó finalmente a atender las demandas de la gente de la danza. Con motivo de la celebración del comienzo del gobierno de Ricardo Lagos, se organizó una Fiesta de la Cultura en todo el país. Todos los sectores artísticos fueron invitados, incluida la danza. Los artistas se reunieron y se seleccionaron las obras que serían presentadas. Sin embargo, a último momento se les avisó que por un problema de organización, sus montajes no podrían participar.

La reacción fue inmediata. Bailarines y coreógrafos se juntaron y firmaron un documento que constituía el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente e intervinieron el mismo día en medio de la celebración con pancartas y con sus cuerpos pintados de rojo. Días más tarde volvieron a protestar, esta vez, en la Plaza de la Constitución, donde instalaron un piso y danzaron durante largas horas frente a la Moneda. En esta ocasión entregaron una carta al Presidente Lagos con las quejas formales del sector ante un hecho que consideraron de agravio a la danza.

El gobierno se comprometió a estudiar la posibilidad de crear un Área de Danza, para lo cuál pidió la participación de los mismos artistas, que no tardaron en presentarles en papel las demandas del sector.

Con este objetivo idearon una propuesta que presentaron a Claudio Di Girólamo, Director de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Ésta propuesta consideraba como objetivo principal “reposicionar la danza en su rol participante y constructor del progreso artístico y cultural de Chile apoyando la conformación de capacidades críticas que incrementen nuevas formas y vías de desarrollo social y cultural.”¹⁸

Como objetivos específicos destacaba: “Ser reconocidos como área autónoma en la nueva institucionalidad cultural del estado, permitiendo tener un rol protagónico y específico, y constituir una vía mediadora y facilitadora entre agentes culturales y empresas

¹⁸ Propuesta de Creación Área de Danza de la División de cultura del Mineduc. Prodanza. Pág. 1. Chile. junio de 2000.

en general (privadas o estatales), fomentando vínculos tendientes a unir esfuerzos e intereses en pro de la danza.”¹⁹

“A él (Claudio Di Girólamo) le encantó porque se había evaluado la danza como un arte en extinción.” Comenta Connolly. Finalmente el Área de Danza se creó en enero del año 2001, y quedó a cargo del Coreógrafo Nelson Avilés. Esto se constituyó como uno de los mayores logros que había obtenido esta disciplina a nivel gubernamental. “Y todo esto se logró solo con la fuerte insistencia de los bailarines” recuerda Valentina Pavéz.

VI. LAS INSTITUCIONES SALEN A ESCENA

1. La Mayoría de Edad, Voz y Voto


Oficialmente el Área de Danza de la División de Cultura del Ministerio de Educación fue creada en enero del 2001. “Dentro de sus principales objetivos está el de crear vehículos que posibiliten la comunicación entre los distintos sectores de la danza, entre sí mismo y hacia un público en general”.²⁰

Este nuevo espacio recogió todas las iniciativas de danza en la educación que se habían puesto en marcha en enero de 1998, con Anabela Roldán. Pero el trabajo al comienzo fue muy difícil, sobre todo tomando en cuenta que no existían condiciones mínimas de infraestructura donde el incipiente equipo pudiese trabajar.

Nelson Avilés, ex coordinador del Departamento relata los difíciles comienzos de la nueva empresa: “durante dos meses mi oficina era un sillón verde que está a la entrada. Yo llegaba con mi mochila y no tenía nada más. Yo era todo. Pasaron algunas semanas antes de poder comenzar a pensar en un equipo. Ahí me contacté con Christian Ahumada que finalmente fue el productor del área durante estos tres años. Ya después de mucho pelear y debatir nos dieron una oficina en la que llegamos a trabajar como 4 o 5 personas”.

¹⁹ Propuesta de Creación Área de Danza de la División de cultura del Mineduc. Prodanza. Pág. 1. Chile. junio de 2000.

²⁰ Fuente: www.mineduc.cl



A pesar de las dificultades del comienzo, poco a poco creció en iniciativas y también en presupuestos. El año 2001 partió con 50 millones, los que incrementaron a 55 al año siguiente. Sin embargo, ya el año 2003 pudieron contar orgullosos con una cifra que rodeaba los 131 millones de pesos”.


Aún con el poco aporte que recibían los primeros años se definieron rápidamente sus líneas de acción, entre las que destacó el Programa de Danza en la Educación y los Programas de difusión, extensión y participación.

Entre los proyectos que comprende el Programa de Danza en la Educación se encuentran los talleres de capacitación para profesores especializados en danza. Los objetivos de estos laboratorios son dar a conocer el programa de 3° y 4° año de enseñanza media y que ya está reconocido por el Ministerio de Educación dentro de las actividades extraprogramáticas. Asimismo, existen otra serie de laboratorios dedicados a profesores de aula, y que según Avilés “buscan sensibilizar a los educadores normales, a los cuáles les entregamos herramientas para que él, en forma personal, potencie un desarrollo sensible, en términos expresivos y en términos corporales y también puedan ver de qué manera es posible implementar esos pequeños conocimientos dentro de su clase”.

A nivel nacional existen otras iniciativas que recogen la necesidad de potenciar el trabajo y el desarrollo de la disciplina en regiones, para que éstas puedan ir entrelazándose entre sí y potenciándose en la creación local. El año 2003 se desarrollaron cursos de capacitación que consistían en una residencia de coreógrafos, tanto de regiones como de Santiago, que asistían a otras ciudades durante un periodo corto de tiempo y daban clases de técnica y de composición.

Estas residencias académicas están dirigidas tanto a profesionales de danza como a aficionados. Al respecto, Avilés explica: “No nos podíamos supeditar solamente a los profesionales porque hay regiones en los que habrá uno o dos. Es muy complicado. Lo que tratamos de hacer es brindar grandes elementos que puedan ser asumidos dependiendo de los conocimientos que tengan los participantes para que puedan implementarlos en el trabajo y así poder obtener un mayor rendimiento”.

Por último, se encuentra el Acuerdo de Colaboración Académica, espacio que reúne a académicos, y en general, a las personas encargadas de velar por la excelencia de la



educación profesional universitaria. Es una instancia donde pueden compartir y cuyo objetivo es el de instaurar programas en términos curriculares, que vayan desde los cursos básicos hasta 4° medio. Avilés señala que “a pesar del poco fruto que tuvo en el 2003, es una ocasión muy importante para comenzar a asegurarnos de que todos los chicos pasen en algún momento por clases de danza, dependiendo de su edad y de sus gustos. Que tengan esa experiencia y que no lo vean solamente como una cosa conceptual. Eso es fundamental para aumentar el público”.


Aunque el programa de Danza en la Educación es aún incipiente, es indudable su importancia. “Creamos un espacio de fomento que nos ha permitido empezar a hablar de ciertos conceptos. Porque lo más importante es dar a conocer la variedad de lenguajes que puede haber en términos de danza. Estamos en el 2004 y todavía el ballet clásico, que es una técnica del siglo XVIII tiende a imperar. El problema no es que impere, sino que implica casarse con un estilo, una forma de ver el cuerpo solamente. Sobre todo en una época en donde las manifestaciones deberían ser cada vez más ricas, más profundas y más individuales”.

Pero sin duda alguna, las actividades desarrolladas en el Programa de Difusión, Extensión y Participación son las que más frutos han cosechado durante estos tres años de funcionamiento, y que por lo demás son las que más orgullosos tienen a quienes trabajan en el área. Se trata de la organización del Día Internacional de la Danza, la Feria Nacional de Danza y la publicación de la Revista Impulsos.

El Día Internacional de la Danza se celebra en todo el mundo el día 29 de abril en memoria del natalicio del bailarín, coreógrafo, maestro y teórico de la danza francés Jean Noverre, en 1727.

Hasta el año 2000, la celebración de este día consistía en muestras independientes, en algunos puntos de Santiago y muy poca participación de regiones. Sin embargo, el Área de Danza se dio a la tarea de magnificar las actividades con el objetivo de aprovechar la oportunidad de difundir y dar a conocer el trabajo que durante todo el año realizaban los artistas.

“Me acuerdo que el primer año empezamos como poquitas actividades y el tercer año que pasó íbamos en más de 150, y cubríamos todo Chile. Nuestro crecimiento más que



geométrico era espectacular. En ese sentido nuestra coordinación, nuestra comunicación con la gente y nuestra convocatoria es espectacular” recuerda el ex coordinador del Área.

En efecto, el año 2001 se desarrollaron 22 actividades, el año siguiente aumentaron a 57 y en el último año estas contaban ya más de 155, a lo largo de todo el territorio nacional, en las que participaron más de 176 grupos de danza y en las que cabe destacar la importante comunión de esfuerzos entre las universidades y el Departamento de Danza. Este éxito en el aumento de actividades, consistentes en muestras y talleres, estuvo también acompañado del público, que se calculó en alrededor de 40 mil durante toda una semana de celebración.²¹ Para este año 2004 los festejos se realizarán entre el 12 de abril y el 14 de mayo, es decir, se extenderán por más de un mes.


Otra de las grandes empresas que lleva a cabo es la Feria Nacional de la Danza, que se realiza durante un fin de semana, generalmente entre la última semana de noviembre y la primera de diciembre. Esta verdadera fiesta comenzó tímidamente el año 2001 en el Centro Cultural Estación Mapocho y contaba con charlas, muestras de danza, *stands* de las distintas compañías y escuelas y talleres abiertos hacia el público en general.

En su segunda versión, realizada entre el 6 y 8 de diciembre de 2002 el público aumentó de manera considerable. En los tres días de presentaciones se calculó un total de 5 mil visitantes. Sólo en lo que se refiere a las clases abiertas cada profesor tuvo un promedio de 90 asistentes por clase, cifra que explica las 1440 personas que en total aprovecharon los talleres.

El 2003 decidió trasladar la fiesta hacia el Barrio Brasil, lo que permitió la realización de varias funciones diarias en un escenario gigante que se instaló en la misma Plaza. “En las últimas jornadas teníamos 4 funciones diarias y las 4 llenas” recuerda Avilés. En esta oportunidad se ampliaron a 4 los días actividades y se incorporaron al calendario muestras de video danza y presentaciones de danza escolar.

Nelson Avilés destaca la gran participación de la gente, tanto en las celebraciones del Día Internacional de la Danza como en las de la Feria Nacional. “Uno de los argumentos que esgrime la gente en general es que no hay público para la danza, y esto demuestra que hay público igual, pero evidentemente lo que falta es mayor cantidad de información”.

²¹ Fuente: Departamento de Danza, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.



Pero sin duda alguna, el proyecto regalón del área es el que se refiere a la elaboración de la Revista Impulsos, que como veremos más adelante no tiene asegurada su supervivencia. De régimen bimensual, esta publicación sale a la luz el día 31 de agosto del año 2001, con un lanzamiento en la Sala América de la Biblioteca Nacional. Sus objetivos eran claros: contribuir al desarrollo y difusión de la danza nacional, abrir espacios que permitan la reflexión y el debate de este arte escénico; contribuir a la formación de un registro histórico con sus principales exponentes y mostrar diversas prácticas y estilos.

“Yo diría que la revista de la danza fue crucial para crear un enlace y un espacio donde hacer evidente la cantidad de gente y de actividades que hay y los diferentes esfuerzos que se hacen en términos de organización. Y hay muchas que se nos quedan en el tintero porque no contamos con un equipo que pueda ir a investigar a las regiones, en las que yo estoy seguro que descubriríamos más cosas. Lo que pasa es que luego de estos 3 años esto sigue siendo un principio. Los procesos de instauración, sobre todo en el ámbito social son bastante más largos” destaca Avilés.

Constanza Cordovéz, ex productora periodística y co editora ahonda mucho más en relación a la importancia de la revista “Logramos hacer mucho trabajo pendiente en términos de investigación. Porque hay personas que han muerto o que están muy viejitos que son fuentes directas y que nunca más se entrevistó. Era información valiosísima que se estaba perdiendo, y que Impulsos logró rescatar”.

Ningún otro medio de comunicación se había hecho cargo antes de promover y difundir a cabalidad las actividades y la historia de la danza chilena. “La revista era un eje primordial para saber en forma más fidedigna qué es lo que está pasando. Lo que opina la gente. No hay ningún tipo de documento que respalde la existencia y la influencia que tiene la danza en la sociedad chilena. Es mucho más de lo que la gente cree”, señala Cordovéz.

Aún cuando se trataba de una publicación gratuita y distribuida exclusivamente por suscripción su público había crecido de manera exorbitante. En su primer año de circulación, se contaba con un tiraje de 1.500 ejemplares. Su segundo año aumentó a 2 mil 500 y en su último año en versión impresa aumentó a 4 mil luego de la celebración del Día Internacional de la Danza.²² “Fue increíble, en menos de una semana recibimos cerca de 150 pedidos de suscripción”, recuerda Cordovéz.

²² Fuente: Departamento de Danza, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Como es de suponer, las felicitaciones y opiniones positivas que han recibido durante sus 3 años de publicación fueron variadas:

“La Revista es sumamente interesante, sobre todo desde el punto de vista de los contenidos, ya que se aborda el tema de la Danza pero desde una perspectiva amplia”. Miguel Arteche, poeta y ensayista.

“La revista Impulsos es, primero, una gran conquista. Una que debe enorgullecer a todos los que allí trabajan porque los espacios para la danza en Chile son pocos. Impulsos es, además de un espacio para escribir de danza (¿qué cosa más difícil?) un lugar para el debate y el pensamiento”. Juan Antonio Muñoz, periodista Editor de El Mercurio

“Creo que su trabajo (el de Impulsos) es fundamental para dar a conocer y acercar esta disciplina a las personas sin importar su condición social. También es una forma digna y


concreta de incrementar el desarrollo cultural de Chile y agrupar a los cultores de la danza, a través de un medio de difusión nacional.” Luisa Durán de Lagos. Primera Dama de la República.

“El aporte de la Revista Impulsos ha sido sustantivo, contribuyendo un modo efectivo a la difusión, al debate y a la reflexión acerca de la disciplina”. Nivia Palma, Gerente Cámara Chilena del Libro.²³

Sin embargo, como ya habíamos anunciado, la continuidad de Impulsos pende de un hilo. Con la creación del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, la División de Cultura y por lo tanto todos sus departamentos quedaron bajo su jurisdicción. Entre los cambios que este traspaso significó se cuenta la suspensión de Impulsos, por lo menos en su versión de suscripción.

Al respecto, su productora explica que “seguiría en versión web hasta que entre definitivamente al portal del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ahí sería como una página independiente, pero no sabemos hasta qué punto independiente porque en el fondo tiene que adecuarse a la imagen corporativa del Consejo, en diseño y en contenidos”. De una Revista pasaría a ser una página o una sección dentro de otra publicación mayor. “Sería de

²³ Fuente: Departamento de Danza, Consejo Nacional de las Artes y la Cultura.



todas las artes. Pero la danza tendría un espacio pequeño, no sería el mismo espacio que tenía Impulsos. Es interesante porque uno llega a otros públicos también pero se pierde la especificidad como medio” , continúa.


Sin embargo, Nelson Avilés, quién dejó a fines de febrero de este año su cargo en manos de Nancy Vázquez, bailarina y ex Coordinadora de Educación del Área, no se ha dado por vencido. “Estamos tratando de ver si es que alguna entidad privada se pueda hacer cargo de la revista y a la vez tratar de que pueda seguir con algún apoyo, al menos de financiamiento, del Consejo. Porque teniendo establecida la revista dentro de la comunidad de la danza sería un pérdida importante que muriera. También sabemos que si esa revista saliera al comercio no sería capaz de sustentarse porque todavía no es un contenido dentro de la sociedad que tenga una mayor preocupación”.

Indudablemente el proceso de reacomodación al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes será un periodo difícil, no solo para la danza, sino que para todas las artes en general.

En relación al estado actual de la disciplina en Chile, el Área de Danza, a través de sus diferentes actividades pudo hacer un diagnóstico completo: “Nos ha quedado claro que la cantidad de personas que moviliza la danza es mucho más alto de lo que nosotros creíamos. La gente hoy tiene una sensación de pertenencia, de comunidad, además de darse cuenta de que los problemas son para todos los mismos. Y que si trabajan en conjunto van a tener mayores resultados que trabajando en forma mezquina, o escondiendo información, etc”, reflexiona Avilés.

En esta tarea también han ayudado los diferentes Cabildos Nacionales de Cultura que se han realizado y específicamente los Especiales de Danza, y que buscan ser un espacio de encuentro para la comunidad artística. “Éstas reuniones han propiciado también el que la gente se ponga de acuerdo, haga peticiones y lleguen incluso a crear propuestas concretas de trabajo”, destaca Avilés. “Yo creo que ese espacio ha rendido sus frutos y nos ha hecho darnos cuenta de que es necesario que nos organicemos más. Es necesario también tener mucha independencia, lo que significa ser tan exigentes como propositivos y a la vez ser capaces de crear medios que puedan ayudar a las actividades del gobierno” continúa.

Sin embargo, existen también posiciones críticas en relación a la labor desempeñada específicamente por Nelson Avilés. Vicky Larraín, bailarina y Primera coreógrafa virtual



chilena, comenta: “Lo siento poco ético, porque cuando habían talleres que dar, él iba a darlos todos. Llamaba a dos más para que no fuera tan obvio. Creo además que dejó fuera a mucha gente porque no eran de su agrado. Porque tú puedes obviar a gente porque en vez de dar el taller se *empelota o jala*. Pero no puedes obviar a las personas porque te caen mal. No si eres director de un área de cultura. Además, en el minuto que aceptaste un puesto administrativo te tienes que marginar como creador, como artista”.


“El problema es que todos quieren dar talleres por ejemplo en la Feria Nacional de la Danza y era él quien decidía, con dos más, quién daba talleres. Entonces si estás tres años en el cargo que todos den talleres, si somos muy pocos. Tiene que hacer una organización de tal manera para que nadie se quede fuera y para que no sean los mismos todos los años. Eso ya es una falta de ética”, continúa.

Independientemente de las opiniones a favor o en contra que la gestión que el Área de Danza pueda generar, y de la efectividad de las acciones que han llevado a cabo durante su poco tiempo de vida, aún existía entre los artistas la necesidad de contar con una entidad no gubernamental que pudiese contar con financiamientos propios y que agrupara, organizara y difundiera todas las actividades que se realizan entorno al mundo de la danza.

2. ¡Danza Chile!

La Corporación Danza Chile tiene su origen en el año 2001, en una visita que realizó a nuestro país Michael Uthoff, hijo del fundador del Ballet Nacional, con el propósito de presentar a la Sra. Luisa Durán un proyecto de danza para esa colectividad. A la reunión fijada para tratar dicha iniciativa la Primera Dama convocó a más profesionales del medio, quienes aprovecharon la ocasión para explicar la necesidad de formar una corporación sin fines de lucro que apoyara el ejercicio de la disciplina.

“La Señora Luisa encontró muy interesante la propuesta e inmediatamente pide la cooperación de Nelson Avilés para que, junto con este grupo de personas, visualizaran qué tipo de organización sería buena para la disciplina”, recuerda Luis Duque, Presidente de la Corporación. “Comenzamos a reunirnos un buen tiempo en el 7° piso de San Camilo, donde funcionaba el Área de Danza y empezamos a trabajar la estructura de la organización”, continúa.



Finalmente la Corporación comienza a conformarse en junio del año 2001, hasta que el día 30 de octubre, la Señora Luisa Durán, su Presidenta Honoraria, firma los estatutos en un acto público realizado en la Plaza de la Constitución.

Esta entidad “tendrá como finalidad u objeto contribuir al desarrollo de la cultura nacional, en forma específica a través del fomento de la danza, buscando la integración de sus cultores (coreógrafos, bailarines, profesores, gestores culturales, alumnos e instituciones afines entre otros) como individuos activos a través de la investigación, formación difusión y creación, desarrollando un trabajo conjunto con agentes culturales relevantes de la sociedad: profesores, agregados culturales, empresa privada y filántropos entre otros”.²⁴ Duque destaca que se trata “de un espacio que reúne a las instituciones más representativas y donde la gente se reúne, discute y toma decisiones”.


Danza Chile quedó compuesta por un directorio de 9 personas entre las que se cuentan 4 integrantes designados representativos de las instituciones relacionadas: El colegio de Profesionales (Prodanza), El Sindicato de Artistas (Sinattad), El Ballet de Santiago y El Ballet Nacional. El directorio lo completan un intérprete, un bailarín, un coreógrafo, un académico y dos de libre proposición de la asamblea.

La primera gestión que realizó la Corporación Danza Chile fue la postulación de la destacada bailarina Malucha Solari al Premio Nacional de Arte 2001. En colaboración con Prodanza, se realizaron múltiples actos y presentaciones que finalmente obtuvieron sus frutos el 2 de septiembre, cuando se le otorgó finalmente el premio a su trayectoria.

Entre otras de las actividades que ha realizado, destaca la realización de la jornada “Una Danza con Amor”, organizada el 15 de junio del año 2002, en la Cúpula del Parque O’Higgins, y que buscaba recaudar fondos para ir en ayuda de los damnificados de los temporales que tan duramente golpearon ese invierno al sur de nuestro país.

Poco a poco esta institución fue ganando terreno, hasta que finalmente el año 2002 pudo abandonar el rincón que se le facilitaba para funcionar en el Área de Danza y se trasladó a las dependencias que actualmente ocupa, en calle Estados Unidos. “La casa de la danza”, como se la ha denominado alberga actualmente a Sinattad y entre sus planes a corto plazo estarían el traslado de Prodanza al mismo espacio.

²⁴ Estatutos de la Corporación Danza Chile. Pág. 1. Stgo. Chile. Junio, 2001.



Aún cuando estas conquistas han sido las más reconocidas mediáticamente, la labor de Chile Danza se ha concentrado principalmente en realizar talleres de enseñanza en convenios con distintas instituciones tales como la Fundación Integra, el Programa de Desarrollo de la Mujer (Prodemu) y la Fundación La Familia.


Luis Duque explica las razones por las cuáles el trabajo con instituciones se ha convertido en su principal eje de acción: “Las ventajas de esta modalidad son numerosas. Al asociarse con una institución que agrupa a las personas ya cuento con un universo de beneficiarios a los que no hay que salir a buscar. Ya hay una labor hecha. Por otra parte, uso las mismas redes de comunicación que ellos tienen, por lo tanto no es necesario crear unas nuevas. Además, al tratar con instituciones todo su personal aprende también que la danza es un tema importante. Por último, al trabajar con una institución que ofrece un volumen de personas que yo puedo atender con los proyectos es más fácil proponer iniciativas a la empresa privada a través de la Ley de Donaciones Culturales o Ley Valdés”.

Todos estos convenios mencionados anteriormente consideran tres acciones fundamentales: educación, creación y difusión. “Hacemos un taller, se realiza una coreografía y luego se monta una exposición de las obras ante los otros actores de la danza en la comunidad cercana a ellos”, explica Duque.

El presupuesto de Chile Danza se obtiene principalmente mediante la presentación de proyectos al Fondo del Presidente de la República, Ricardo Lagos. Existen también algunas iniciativas que son financiadas directamente por el gabinete de la señora Luisa Durán. Es el caso del proyecto con la Fundación Integra, que también es presidida por ella.

Su condición de entidad pública y sin fines de lucro le permite optar a fondos provenientes de la empresa privada, a través de la Ley Valdés, a la que ya han accedido anteriormente con mucho éxito. El proyecto ‘Danza Hoy, Testimonio Creador’, por ejemplo, se espera financiar en un 75% a través de la empresa privada.

A pesar de que durante estos dos años de vida Danza Chile ha podido funcionar sin problemas, a mediano plazo no tienen un presupuesto asegurado, ya que un cambio de gobierno podría suspender los aportes tanto del Fondo Presidencial como del Gabinete de la Primera Dama. Ésta será una de las preocupaciones fundamentales de la Corporación en adelante. “Estamos pensando a postular a un financiamiento anual que forme parte del



presupuesto de la nación, así como lo tienen las Orquestas Juveniles, Prodemu, o la Fundación Integra. A eso aspiramos. Y eso tiene que hacerse en el corto plazo”, explica Duque. “Tenemos que lograr una capacidad de autogestión y una entrega de recursos desde el estado asegurada. Con eso la Corporación no debería tener problemas”, continúa.

3. La incertidumbre


Luego de 5 años de espera en el Parlamento finalmente el nuevo Consejo Nacional de La Cultura y las Artes fue promulgado por el Presidente de la República el 30 de julio del 2003.

Con sede en Valparaíso esta nueva entidad estatal se formó básicamente con la División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación más el Departamento de Cultura de la Secretaría General de Gobierno y alberga bajo su administración al Consejo Nacional del Libro, el Comité de Donaciones Culturales y finalmente se encargará de coordinar a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, (Dibam) y al Consejo de Monumentos Nacionales.

Entre sus principales funciones están el debatir, establecer y ejecutar políticas culturales, así como planes y programas del mismo carácter, con el fin de promover el desarrollo cultural y artístico y de fomentar, conservar y difundir el patrimonio cultural del país.

La dirección superior del Consejo corresponde a un directorio integrado por 11 personas: el Presidente, (José Weinstein) quién tiene el rango de Ministro de Estado y es el jefe superior del servicio; los Ministros de Educación (Sergio Bitar) y de Relaciones Exteriores (Soledad Alvear), todos ellos por derecho propio. Completan la nómina 1 académico designado por el Consejo de Rectores, 1 académico designado por las Universidades Privadas, 1 galardonado con el Premio Nacional y 5 personalidades de la cultura propuestas por organizaciones culturales.

El día 8 de enero de este año quedaron finalmente designados estos 8 puestos no permanentes, con lo cuál actualmente el Directorio lo completan José Balmes, representante de los premios Nacionales; Paulina Urrutia, actriz y miembro del consejo



asesor del Sindicato de Artistas de Chile (Sidarte); Arturo Navarro, sociólogo, periodista y director ejecutivo del Centro Cultural Estación Mapocho; Agustín Squella, abogado y asesor Presidencial en materias culturales; Santiago Schuster; director ejecutivo de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor; Enrique López, abogado y decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Desarrollo; Drina Rendic, Ingeniero Comercial y Directora de la Corporación Cultural de Lo Barnechea y Humberto Gianinni, filósofo y Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales en 1999.


La organización cuenta además con un Consejo Consultivo Nacional (compuesto por 15 personalidades designadas por el directorio a propuesta de las organizaciones culturales), 13 Consejos Regionales (integrados cada uno por 7 miembros), y 13 Comités Consultivos (7 personalidades regionales elegidas por el Consejo Regional).

¿Y la danza? Después de mucho luchar por representatividad dentro del Consejo, los artistas finalmente celebraron la designación de Karen Connolly dentro del Comité Consultivo Nacional.

El proceso de transformación de la antigua División de Cultura del Ministerio de Educación hacia el Consejo ha sido bastante duro, tanto para quienes trabajan ahí como para los mismos artistas, que aún no saben bien cómo funcionará éste.

El primer cambio radical es que en vez de las distintas áreas independientes que existían, como la de danza, ahora existirán secciones dentro del Departamento de Creación y Difusión Artística, que incluye a todas las disciplinas artísticas: cine y audiovisual, artes visuales, danza y teatro. “Yo espero que así sea porque dentro de las políticas de desarrollo cultural me parece fundamental que todas las disciplinas artísticas estén incluidas” opina Nelson Avilés.

Dentro de esta estructura de integración de todas las artes se ha considerado una mayor separación y especificidad de los roles. Es así como por ejemplo la difusión de cada uno de los proyectos organizados por las distintas secciones la realizará un departamento especializado para ello. Pero ya hemos visto cómo esta política de integración también tiene sus lados negativos. En el caso de la danza por ejemplo se traduce -como ya hemos visto- en la desaparición de la Revista Impulsos.



Sin embargo, aún es muy pronto para hacer cualquier tipo de crítica y de diagnóstico a la gestión y funcionamiento del Nuevo Consejo. “Todavía no va en ninguna dirección. Es una iniciativa que recién está comenzando a operar. Yo creo que todo depende de la gente, depende de nuestros políticos, de nuestros artistas, de nuestro pueblo y de nuestros gobiernos, depende del estado finalmente”, explica Luis Duque.

Karen Connolly, representante de la Danza en el Comité Consultivo Nacional también tiene una postura cautelosa “Este es el primer año, y creo que lo importante es que tenemos afortunadamente claro el horizonte. Pero para que funcione realmente va a tomar un tiempo. Y especialmente con presupuestos de continuidad”.

Nelson Avilés, ex coordinador del Área de Danza siente que “estamos afortunadamente en una etapa ascendente hacia la celebración del bicentenario, y que implica básicamente un resurgimiento a nivel de cultura. Desde los Huasos Quincheros hasta Los Jaivas se sentirán con el corazón henchido y querrán demostrarle al mundo la celebración de nuestra independencia. Así que por lo menos el ámbito cultural vienen años fértiles. Creo que la creación del Consejo Nacional de la Cultura obedece también a eso, todo se va juntando a exaltar nuestros valores patrios, nuestra idiosincrasia”.

4. El sucesor del Fondart

Otro de los cambios importantes que trae consigo el Consejo es la transformación del Fondart a el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes que, al igual que su predecesor tendrá por objeto financiar total o parcialmente, proyectos, programas y actividades, ejecutar, difundir y conservar las artes y el patrimonio cultural en sus diversas modalidades y manifestaciones, a excepción de las actividades cubiertas por el Fondo de Fomento del libro y la Lectura.

El cambio más importante que introducirá el Fondo es que se sustentará en una ley de efectos permanentes. Esto significa que el financiamiento de éste dependerá directamente de la Ley de Presupuestos y no de disposiciones temporales introducidas en él, por lo que le imprime mayor estabilidad y un aumento considerable de recursos.

Los fondos se asignarán a proyectos seleccionados mediante concurso público y estarán destinados al fomento de las artes; desarrollo cultural regional; conservación y difusión de patrimonio cultural, desarrollo de las culturas indígenas y desarrollo de la infraestructura cultural. Otra de las novedades con que cuenta son recursos destinados a financiar becas y pasantías en el extranjero.

VII. ¿Y LA CREACIÓN?

Como ya hemos visto anteriormente, en términos organizacionales la danza ha avanzado considerablemente gracias al empuje de sus mismos protagonistas. Sin embargo, existen otros aspectos, tanto o más importantes, que inciden en su desarrollo y que se relacionan directamente con la problemática de la creación propiamente tal.


Es momento entonces de describir y analizar aquellos temas que no son objetivos, críticas que nacen entre sus mismos protagonistas y que dificultan aún su madurez plena: falta de identidad nacional en las propuestas, sistematización de la producción, hermetismo y elitismo del medio dancístico y falta de reflexión en el trabajo creativo.

1. Un problema de identidad

Una de las principales críticas que surgen al hablar de danza contemporánea en Chile es su falta de identidad nacional. Aún cuando este problema no es en absoluto exclusivo de este arte, y pertenece prácticamente a todos los ámbitos de nuestra sociedad, es quizás en esta disciplina donde su carencia es más compleja, ya que al no tener un carácter narrativo, los elementos de identificación con el público son todavía más escasos.

El historiador Bernardo Subercaseaux propone que en Chile existe un “déficit de espesor cultural” en relación a otros países latinoamericanos. “Desde el punto de vista de la sociedad mayor ha primado un discurso de homogeneidad, un discurso que niega y oculta la heterogeneidad étnico cultural del país”²⁵, señala. Este antecedente explicaría el que “Chile sea hoy día -comparativamente- un país de una interculturalidad abortada o interferida, un

²⁵ Revista Cultural N° 25. En artículo *Espesor cultural, identidad y globalización*, Bernardo Subercaseaux. Pág. 12. Stgo. Chile. 2001.



país de un multiculturalismo mutilado, un país en que, por razones históricas de nexos y hegemonías sociopolíticas, las diferencias culturales de base étnica o demográfica no se han potenciado; en que los diversos sectores culturales y regionales que integran (¿integran?) la nación no se han convertido en actores culturales a plenitud”²⁶.

Una de las bases de la propuesta de Subercaseaux apunta a la existencia de una marcada diversidad cultural propiciada, desde luego, por la gran cantidad de influencias extranjeras llegadas a nuestro país desde el siglo XIX.


Al respecto, Luis Eduardo Araneda piensa que “por el hecho de ser colonizados, y también por idiosincrasia estamos siempre mirando hacia el exterior. Eso es bastante negativo porque valoramos poco lo nuestro. Siempre estamos pensando que lo que viene de afuera es mejor que lo que nosotros tenemos o hacemos”.

Pero existe también un factor muy importante que incide en la creación y el desarrollo de un lenguaje propio: nuestra condición geográfica. “Yo creo que tenemos una identidad. Lo que pasa es que es diversa, ya que si lo analizamos históricamente somos una multiplicidad de influencias. Tenemos muchas identidades. Nuestro país es muy contradictorio en cuanto al norte y al sur. O sea, somos una multiplicidad cultural y por lo tanto tenemos una identidad diversa” dice al respecto Araneda.

Sin embargo, este es un problema histórico, que se hace más visible aún al mirar a nuestros vecinos latinoamericanos. No tenemos la alegría ni el “sabor” característico de los países caribeños, tampoco la tradición indígena de Perú, Bolivia o Ecuador, por ejemplo. En pocas palabras, nuestra cultura tradicional ha sido siempre dejada a un lado a favor de lo extranjero. Se debe tener en cuenta que la cueca, nuestro baile nacional, sólo fue promulgada como tal el año 1979.

La coreógrafa Luz Marmentini concuerda con Araneda en cuanto a la diversidad cultural de nuestro país. Sin embargo, aclara que “nunca he creído mucho en los lenguajes a nivel local. Yo creo que más bien podríamos hablar de una identidad del cono sur, de América. Tal vez ahí podría haber una identidad, por el tipo de migración, por el tipo de sociedades que somos”.

²⁶ Idem.



Esta tesis que plantea la existencia de una identidad latinoamericana por sobre una típicamente chilena se ve reflejada en la reciente discusión que surgió entre nuestro país y Bolivia derivada de una diablada presentada por el Ballet Folclórico Nacional en el pasado Festival de la Canción de Viña del Mar. Cabe destacar que este baile típico es característico del Carnaval de Oruro y ha sido declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Sin embargo, también se ha desarrollado durante siglos en el norte de nuestro país.

El vicescanciller boliviano Jorge Gumucio instó a sus embajadores a que “reclamen ante las instituciones pertinentes por la constante apropiación distorsionada que realiza Chile del Patrimonio intangible de Bolivia”²⁷ y formuló un reclamo directo ante la Unesco.

Por su parte, el Ballet Folclórico Nacional (Bafona) aclaró que se trataba de un homenaje a los carnavales latinoamericanos, entre ellos el de Oruro (Bolivia) y el de Río de Janeiro, mientras que Jorge Hevia, encargado de cultura y educación de Unesco en Chile expresó que “El folclore no se puede mantener entre cuatro paredes y decir esto es lo nuestro y nadie más puede tocarlo”.²⁸


Pero hasta el momento hemos hablado principalmente de lo relativo al folclore. En lo que concierne a la danza contemporánea es aún más difícil hablar de una identidad, ya que se trata -como ya lo hemos dicho- de un arte no narrativo y muy joven.

Anteriormente destacamos que esta disciplina tiene su origen en la conciencia del cuerpo, más que en una idea, en una sensación corporal y su relación con el espacio. Hablamos entonces de una danza ecléctica que tiene su centro en el ser. Es importante también considerar que esta técnica es propia de un mundo abierto a la globalización, en donde los individuos son cada vez más ciudadanos del mundo. Hablar de identidad en la danza contemporánea hoy se hace por consiguiente casi imposible.

Para Vicky Larraín, profesional que ha desarrollado la mayor parte de su carrera en el extranjero “existe el folclore y el ballet clásico que no tiene nada de latino. Y está esta danza contemporánea que es una mezcla de lo que viene de Estados Unidos y de Europa. La técnica contemporánea latinoamericana no existe, salvo en Cuba. Y la excepción del caso

²⁷ La Segunda. Chile. Pág. 18. 27 de febrero de 2004.

²⁸ Idem.



cubano responde por lo demás a la exclusión que ha sufrido durante muchos años de la escena mundial”. Comparable quizás con lo que fue el fenómeno del *rock* argentino a raíz de la prohibición de lo *anglo* como consecuencia del conflicto con Inglaterra por las Islas Malvinas.

Y entonces, ¿qué tenemos?


“Entre las compañías independientes del medio nacional se pueden encontrar grupos que adscriben a una u otra tendencia, pero no existe una identificación total, ya que las metodologías extranjeras se incorporan a una sumatoria de técnicas diversas y además, cada coreógrafo las adecua a su lenguaje individual, creando una variante muy personal de la mezcla, de acuerdo a su formación y a su trayectoria. Es decir, hasta el momento no se puede hablar de un lenguaje latinoamericano, ni tampoco de uno chileno, lo que sí se puede decir es que existe una confluencia de metodologías que se conjugan en una búsqueda de lenguaje, un lenguaje que se encuentra en proceso de gestación.”²⁹

Es importante entonces que la danza contemporánea sea capaz de ir construyendo lenguajes que puedan explicar y aprovechar estas mismas diferencias. “Uno siempre se está relacionando y está interactuando con lo que pasa a tu alrededor. Pero lo importante es generar con eso tu propio lenguaje y eso es identidad. Y a la vez, tiene que estar relacionado desde el punto de vista muy personal con el entorno social en que tú vives, o sea, con las raíces con las cuáles te relacionas”, reflexiona Araneda.

2. Hermetismo y elitismo

Uno de los obstáculos más grandes que ha tenido que sortear el mundo de la danza es la dificultad que reviste para el público la comprensión de sus propuestas. “Hay una narrativa diferente, no hay un verbo, no hay texto, no hay palabras, por lo tanto es más difícil que el entendimiento sea simétrico. No es como en el teatro que tú dices negro y el público entiende negro. La recepción de lo que pasa en la danza es un poco más amplia”, explica Araneda.

²⁹ Cordovéz, Constanza. Compañías de Danza Contemporáneas Independientes. Pág. 10. Material inédito. 2001




Sumado a esto, a menudo se tiende a tildar a la técnica contemporánea de elitista y hermética, lo que dificultaría aún más la comunicación con el espectador. Éste parece ser un círculo vicioso, en donde la gente no entiende lo que ve y a la vez los artistas no ceden por temor a caer en la superficialidad de las temáticas. “La gente se encuentra con este tipo de espectáculo y no lo entiende, se bloquea, no sabe lo que está pasando. Yo creo que puede ir de la mano el que el artista haga su locura y que el público pueda también interactuar con el proceso en la medida en que haya continuidad y que de alguna manera se vaya sintiendo identificado con esas búsquedas y se conecte. Que se produzca finalmente el hecho comunicacional, lo que no sucede muy a menudo”, comenta Araneda.

En este sentido, hay creadores que reconocen un distanciamiento ‘a propósito’ del público masivo y que puede tener múltiples explicaciones. Luis Eduardo Araneda cree que “los discursos de la danza contemporánea se han ido cada vez más hacia lo personal, por lo tanto se ha vuelto más abstracto y elitista, menos accesible a la gente”. Sin embargo, advierte una actitud aún más excluyente en que “existen algunos coreógrafos a los que simplemente no les interesa que el público entienda lo que están haciendo, y sólo les interesa la opinión de los entendidos”, continúa.

Paulina Mellado sugiere que esta falta de comunicación con el espectador se debe básicamente a una mal entendida abstracción en las creaciones. “La abstracción empieza porque la gente no tiene idea de lo que hace. A mí me pasa que no entiendo la mitad de las cosas y me angustio y me da rabia porque realmente no entiendo, y en el fondo no es problema de uno, es que ellos no se hacen cargo de lo que proponen, porque proponen cosas”.

Para esta coreógrafa el problema sería el fondo y no la forma ya que “todos tienen ideas y geniales. El punto es cómo logran convencer al resto, cómo logran emocionar, cómo logran transmitir de alguna manera. Porque uno no busca mensajes ni nada, uno solamente quiere pasarlo bien un rato y que te llenen de estímulos. En el fondo tiene que ver con un problema de reflexión”.

Luis Eduardo Araneda advierte que muchos coreógrafos “confunden un buen trabajo con uno visiblemente pretencioso y muchas veces falto de contenidos”. Por otra parte, existe siempre el temor de caer en la simplicidad y en la superficialidad, por lo que constantemente por construcciones cada vez más complejas y menos asequibles para el público general. Es común escuchar entre los espectadores comentarios tales como ‘no



entendí mucho, pero parece que era buena', reafirmando la creencia que postula que mientras más confusa más profunda y mejor es una pieza contemporánea.


“Es cierto que hay creadores que la verdad es que *no están ni ahí*, que no les importa nada y hacen su cuento personal. Para mí es respetable también. Aleja más al público claro, lamentablemente”, reconoce Araneda. Sin embargo, todos los profesionales consultados coinciden en que, aunque existen, son muy pocos los artistas que ven las cosas de esa manera. A su parecer lo importante no es necesariamente que la gente entienda a cabalidad las propuestas, ya que “al lenguaje de la danza aún le falta mucho para ser interiorizado por todos, sino que logren causar alguna reacción en el espectador. Si al público que va a ver mis trabajos no les pasa nada yo me muero. Algo tiene que pasarle, alguna emoción, angustia, indiferencia, lo que tú quieras pero algo”, explica.

Valentina Pavéz también cree que mucha de la responsabilidad proviene de los creadores, reconociendo que en el medio “hay un nivel de abstracción que tiene que ver con una incomprensión, por poca reflexión y poco análisis, por poco asumir qué es lo que realmente se está haciendo en este momento. Yo siento que hay una gran cuota que está medio perdida, que no sabe qué hace, que el proceso metodológico que tienen para crear cada cosa que hacen es disperso”.

Pero existen buenas perspectivas para el futuro. Paulina Mellado cree que “ahora se está rompiendo un poco más el mito de la abstracción. La gente que hace coreografías está entrando en otros textos también, en otras disciplinas, un poco por la imposibilidad de tener otros recursos en su propia herramienta”, lo que vendría a inyectarle un nuevo aire y nuevos temas a la disciplina.

Por otra parte, para Luis Eduardo Araneda un mejor futuro pasa por lograr que la gente vaya comprendiendo cada vez más el lenguaje de la danza. “Si hubiera más continuidad de espectáculos, si hubiera un teatro para la gente de, donde hubiera más rotación, más posibilidades de dónde elegir y una continuidad en eso el público también iría educándose en un lenguaje que es diferentemente digerible”.

Pero este hermetismo no es exclusivo de la relación de la danza con el público. También se manifiesta duramente entre los mismos artistas. Es muy poca la comunicación y el intercambio entre ellos. Todos los coreógrafos y bailarines consultados coinciden en la



poca disposición que existe para ver el trabajo de los colegas, y menos aún para conversar acerca de las propuestas de los otros ni de lo que pasa creativamente en la actualidad.


Según Luz Marmentini, este problema se hace aún más evidente entre las nuevas generaciones: “me ha llamado la atención de la gente más joven la hostilidad, la crítica destructiva ante el trabajo de otro, que es igual de lleno de fuerza y de dedicación, aunque sean perdidos y sin norte. Pero hay una falta de respeto que yo pienso que tiene que ver con este resquebrajamiento al entrar a un sistema donde hay recursos. Es lo mismo que pasa un poco con el sistema del Fondart”.

“Claramente las coreografías que nosotros hacemos no son sociales. O sea, todo el mundo las entiende y eso a mí me queda clarísimo, pero no son para todo espectador. Es decir, no son para ir a mostrarlas a un colegio o a la población no sé cuánto. Yo soy súper elitista no porque me lo plantee así, si no que porque de alguna manera no todo el mundo tiene interés en la cultura. O sea, no son masivas, no creo en esa cosa masiva”.

3. ¿Víctimas del Sistema?

Ya hemos revisado el paulatino proceso que ha llevado a que poco a poco la danza contemporánea abandone la marginalidad en que se encontraba sumida para entrar en un escenario mucho más favorable. Este nuevo contexto sin embargo, caracterizado por la rapidez de los procesos y una sociedad de libre mercado que exige cada vez más espectacularidad en las propuestas revisten ahora nuevos obstáculos en la búsqueda de la calidad en la creación. “Se amplían los lugares, los centros, pero no necesariamente el nivel de formación. Es lo que pasa cuando las cosas entran al sistema, hay una especie de resquebrajamiento que con el tiempo se solidifica y el conocimiento cae por su propio peso” , advierte Luz Marmentini.

Con la aparición de nuevas formas de financiamiento para los creadores, como el Fondart y otros aportes concursables, la efervescencia del medio se transformó en un incesante trabajo, en el que producir, hacer y bailar era el imperativo. Ahora todo el mundo podía y quería realizar sus propios montajes.




En este punto comenzaron a surgir los primeros problemas: la falta de claridad en las propuestas y la poca reflexión de los artistas. Paulina Mellado, quién ha formado parte de la comisión evaluadora del Fondart explica que “Si tienes claridad eres capaz de poder escribir un buen proyecto, aunque tus objetivos generales estén distintos, igual se entiende, igual se ve. Pero también se ve cuando es frívolo. Claramente todo se ve. Yo creo que la danza y el teatro son dos espacios en que la gente no tiene reflexión”.

Según Mellado, la consistencia de una propuesta se basa en una reflexión personal y profunda del artista, que nace de una pulsión (necesidad de crear). “Eso es lo mínimo que se le pide a un creador. Y eso no tiene que ver con el final de una coreografía, porque yo nunca sé qué es lo que voy a terminar haciendo pero sí sé cuál es mi proceso, cuál es mi metodología”. Sus críticas apuntan a que sistemas de financiamiento como el Fondart propician un trabajo basado y generado única y exclusivamente con el fin de obtener esos recursos, y no responden necesariamente a un proceso creativo. “Hay gente que crea solo para el Fondart, y eso es súper incomprensible para un verdadero artista”, continúa.

Luz Condeza también aborda el tema: “hay creadores que se ganan un Fondart o juntan un grupo y buscan un producto sin preguntarse mucho cuál es su necesidad creativa. Creo que hay de las dos cosas, y eso es comprensible también. Es una cosa de madurez creo yo”, comenta.

Esta situación reviste también un gran peligro, “cuando la creación artística se mete en el sistema es ideal que no sea víctima de éste mismo. Muchas veces pasa que personas que tuvieron la intención de crear optan por un proyecto que es mucho más vendible” comenta Luz Marmentini. “Creo que es el eterno tema del artista y del sistema. Y no se trata de estar fuera, porque somos parte de esto, pero cuando entra el poder a manipular el resultado artístico o el posible resultado se produce esta cosa bien terrible”, continúa.

Valentina Pavéz, docente de las Universidades Arcis y Humanismo Cristiano también considera que existe un cambio en los procesos creativos, atribuyendo este problema a los nuevos tiempos. “Yo por ejemplo pido una tarea de una semana para otra y los *cabros* llegan con coreografías prácticamente terminadas. Entonces hay otra práctica. Ahora los productos tienen que ser mucho más rápidos. A ti te dan 4 meses y tienes que tener una cosa potente lista. Con todas las cuentas al día. Entonces las reglas del juego son diferentes”.




Nos encontramos inmersos en una realidad que exige resultados lo más rápidos posibles en todos los ámbitos de nuestras vidas. Las improntas del libre mercado, es decir, el libre juego de la oferta y la demanda requiere cada vez de mayor rendimiento y productividad, por lo que los procesos se tienden a acelerar. “Antes nos podíamos dar mucho tiempo hasta que la obra estuviera lista para ser mostrada. En cambio ahora es al contrario, uno tiene que meter su proceso en una caja de 20 por 20. Entonces la reflexión queda absolutamente marginada cuando se dan límites para la creación porque no hay espacio para darse el tiempo de pensar, y el que lo hace llega tarde o se queda atrás, se margina”, continúa Valentina.

Asimismo esta misma celeridad de los tiempos, obliga a los artistas a generar un cambio constante. “Hay que tratar de avanzar para no quedar atrás, de estar como siempre a la vanguardia, atento a lo que va a pasar, por lo tanto uno no tiene el tiempo para detenerse”, agrega.

Por otra parte, los cambios que se produjeron, tanto en el mundo como en el Chile de los últimos años han determinado una clara diferenciación entre las antiguas generaciones de creadores, y las nuevas. “Yo, como profesor, veo que la gente de ahora no están ni ahí con nada. Cuesta transmitirles lo que uno sintió. Y uno tiene que entender que los parámetros y el entorno que viven es distinto. Son gente absolutamente pos golpe, pos dictadura, o sea, gente que tiene otro cuento en la cabeza”, explica Araneda. “Están en una especie de ambigüedad, no saben para dónde ir, no saben qué decir y además les pesa también todo lo que pasó. Pero definitivamente hay una postura de rebeldía. Y qué ganas de ver esa rebeldía en sus discursos artísticos. O sea, que sus discursos fueran rebeldes también y contestatarios y cuál es su postura ahora, en el siglo XXI, y no lo que se hizo en los ‘80”, continúa.

Para muchos existe aquí un problema mayúsculo. “Yo no sé si decir que es superficial. Lo que pasa es que se trabaja más rápido. Hay sistemas de trabajo que resultan. Hay recetas, más ahora que antes siento yo. Uno sabe que si hace algunas cosas van a funcionar, eso se aplica rápidamente porque se sabe que se va a llegar a un término más o menos óptimo”, comenta Valentina Pavéz.

En síntesis, la aceleración de los tiempos y la falta de reflexión son los principales problemas que aparecen hoy en día en el proceso creativo. Para la actual presidenta de Sinattad, “Hay muy pocas personas y muy pocas coreógrafas que se están yendo por el



camino de la investigación, entonces es más rápido el resultado. Pero también esto ha marcado una línea. Porque hay una estética que está súper clara, pero están quedándose en el fraseo, en el saber que eso va a funcionar y que cumple, pero hay poca búsqueda, poca investigación”.


4. La Vértebra Reflexiva

Es justamente esta preocupación la que motiva a un grupo de bailarinas y coreógrafas a realizar una serie de charlas y debates sobre el pasado y presente de la danza contemporánea. El Proyecto Vértebra, como se denominó esta iniciativa, comienza a gestarse en enero del año 2002, a raíz de una visita de Alejandro Ramos, destacado coreógrafo chileno radicado en Francia, y Susana Tambutti, teórica de la danza Argentina.

“Ellos hablaron mucho sobre la necesidad de reflexionar en torno a la danza”, recuerda Luz Condeza, una de las organizadoras del evento. “Inmediatamente Daniela Marini y yo nos miramos en ese seminario y dijimos hagámoslo. Entonces empezamos a hablar en los cafecitos, entremedio de las pausas y dijimos propongámoslo y abrámoslo para que todo el mundo que quiera participar se sume”, continúa. Efectivamente nuevos nombres se entusiasmaron con la idea y finalmente el equipo se completó con Marcia Escobar, Sonia Araus y Ana Salinas.

En relación al planteamiento del Proyecto, Luz Condeza recuerda que “pensamos en cómo podíamos empezar a reflexionar en torno a la danza y encontramos que era necesario partir de la historia, y ojalá de la historia reciente. Y así llegamos a los Encuentros Coreográficos organizados por Luz Marmentini”.

El resultado se tradujo en un ciclo de 4 conferencias y una mesa Redonda realizadas entre el 31 de agosto y el 14 de septiembre del 2002 en la Sala Isidora Zegers. “No sé el orden pero en total eran Luz Marmentini, Luis Eduardo Araneda, Nury Gutes y Nelson Avilés. Cada uno tenía una conferencia para hablar no solamente de los encuentros, sino que de toda su obra”, explica Luz. “En realidad le llamamos Vértebra a este proyecto como de reflexionar en torno a la danza y de hacer actividades concretas que hicieran tangibles la reflexión. Era algo público en que todos podían asistir, y solo se pedía un aporte voluntario”.



Luz Marmentini, recuerda que “Ellos quisieron empezar por los encuentros por una cosa de fechas, pero también por una cosa de épocas. Y ahí en esas charlas se llegó como a una especie de estudio de lo que pasó en los años 80 hasta acá. Es una especie de reflexión en el tiempo sobre los últimos veinte años”

Quienes asistieron coinciden en la importancia del evento, pero lamentan la casi nula participación del público. “El producto fue súper bueno, pero fue muy poquito público. Y eso es interesante, porque ves que en el público de danza, los bailarines, los alumnos, hay poquitos interesados en lo teórico”, comenta Luz. “No había nadie. Tal vez faltó más difusión, no sé, pero que pena porque era una instancia súper buena de diálogo”, recuerda Araneda.

Esta situación viene a confirmar la tesis de la falta de interés de las nuevas generaciones en el proceso reflexivo. “Ese es uno de las grandes temas que hay ahora. Porque en los ‘80 se generó mucha discusión al respecto. Había una política que no permitía la discusión y uno naturalmente como una necesidad juvenil casi de romper esquemas hacía todo lo contrario. Era ir formándose a pesar de la adversidad. Entonces en los Encuentros pasó lo mismo, la gente se metió a hacer algo concreto, a estudiar. Los talleres eran de verdad talleres en el sentido de que la gente se juntaba a improvisar no para sacar algo rápido sino que para investigar. Entonces iba automáticamente aprendiendo de su propia experiencia e iba haciendo una tesis de eso”, recuerda Valentina Pavéz.

“Acá todo el mundo reclama acerca de todo pero no quiere saber su historia. Los chilenos somos súper buenos para reinventarnos. Todos los días nos reinventamos una historia nueva y dejamos la otra de lado y empezamos un cuento nuevo. Entonces como que uno ve de aquí para adelante pero lo que pasó por lo menos en la danza es algo muy importante. Lo que se vio con esos coreógrafos, y ellos hablaron de su vida, de su creación de su formación, de cómo ensayaban, cómo eran los sacrificios que hacían y de esas cosas la gente joven no tiene idea”, continúa.

Sin embargo, Luz Condeza no es tan crítica al respecto. Más bien, ve a la reflexión y la investigación como una opción dentro de la disciplina en la que las condiciones laborales no ayudan mucho. “Yo creo que el bailarín está muy enfocado en el hacer. Es una carrera corta, tenemos poco tiempo, nos apuramos por depurar la técnica, estamos llenos de cosas, de proyectos y además tenemos que autofinanciarnos. Entonces no es que cualquier bailarín o los profesores de danza reciban un súper sueldo y se puedan dedicar a investigar todos los

espectáculos. Yo creo que son esas dos cosas, en que estamos muy preocupados en el hacer, en producir danza y tampoco tenemos mucho dinero para ser investigadores”, concluye.

VIII. LA CADENA DE PRODUCCIÓN


Sin duda alguna una de las mayores críticas que se le hace al mundo de la danza es su poca capacidad de montar espectáculos que sean ‘comercialmente’ atractivos para el espectador. Este dictamen, en algunos casos bastante equívoco, adquiere más fuerza aún cuando se analizan las condiciones de producción con que cuentan la mayoría de los artistas.

En primer lugar, y como ya lo hemos dicho anteriormente, la danza es un arte que no posee una lectura lineal, por lo que su discurso y su mensaje suele ser bastante complicado de digerir para un público masivo. Es por este hecho que ya la elaboración de un proyecto resulta muchas veces más difícil que en cualquier otra disciplina. Luis Eduardo Araneda reconoce que “Cuesta teorizarlo, ser coherente, llevarlo a una idea concreta, dividir las platas, planificar. No es algo a lo que estemos acostumbrados. Y muchas veces la gente se pierde”.

Esta dificultad genera aún más incompreensión al público no especializado, en el que se encuentran por ejemplo las empresas privadas, por lo que la gestión de los proyectos se hace cada vez más difícil. El círculo vicioso se completa al pensar que sin fondos los artistas no pueden desplegar una buena producción (dígase vestuario, recursos técnicos, espacios, etc.), los medios de comunicación por lo tanto no se interesan y por consiguiente el público no asiste. Este parece ser el comportamiento lógico con que funciona la cadena de realización de espectáculos de danza en nuestro país. La participación de cada uno de estos eslabones (artistas, empresa privada, producción, medios de comunicación y público) se analizará a continuación.

1. Hay que Bajar del Escenario

Nos encontramos aquí con el primer eslabón de la cadena: los creadores. Ellos son quienes tienen la responsabilidad de proponer a través de sus cuerpos, de cautivar, de



emocionar y de transmitir sensaciones. Sin embargo, el artista debe saber salir de la sala de ensayo para promover, explicar y publicitar su trabajo. Araneda reconoce que “falta una labor enorme de autogestión. De saber vender el cuento, producirlo, de pensar cómo engancharlo hacia un público, de tal manera que se produzca el vínculo comunicacional.”

Rocío Rivera, directora de la Compañía Mundo Moebio de Valparaíso nos explica cómo comenzó en el campo de la producción, “Cuando tú eres creador necesitas público, porque si no la cosa no funciona. Y ahí es donde empiezas a preocuparte también de ese tema, de hacer mejor los montajes, de solucionar los problemas técnicos, de encontrar un buen lugar para mostrar, además de todo lo que significa tomar más clases, mejorar tu nivel dancístico y encontrar tu lenguaje para trabajar. Todo de una vez”.


Más allá de las cifras y los auspicios, Rocío Rivera cree firmemente en la propia sensibilidad del artista en el proceso de acercamiento del público. En el camino que ha recorrido como productora del Proyecto Escena al Borde³⁰, junto a Iván Sánchez, ha descubierto la importancia de darle a éste la posibilidad de acercarse a los procesos de los artistas. Porque “pasa que tú empiezas a generar todo un código y un crecimiento que si no lo haces a la par con quienes te van a ver es como que estuvieras creciendo solo y después nadie te entiende”, explica. La idea sería desmitificar el proceso, “que la gente vea cuando la cosa está a medias, que vea cómo uno hace un *training*. Porque tenemos la sensación que la gente que va a ver danza y teatro ve el resultado final tan pulcro y terminado que tiene la idea de que las cosas se hacen por arte de magia”, continúa.

Se trata entonces de que los mismos artistas, sean o no auto productores de sus propuestas logren ser capaces de generar formas nuevas de comunicación y de seducción con el público. La iniciativa de Escena al Borde puede ser una solución, pero sin duda que no la única.

2. La Necesidad de Delegar

Una de las grandes discusiones que existen hoy en día con respecto a la danza contemporánea es la carencia de productores especializados y con experiencia que apoyen el trabajo del artista tanto en asuntos técnicos como de difusión. Frente a este problema, la mayoría de los artistas deben asumir estas responsabilidades solos. Rocío Rivera señala que

³⁰ Escena al Borde es un proyecto de trabajo conjunto de las Compañías Mundo Moebio y Ortopedia, en Valparaíso.




“todos tenemos que aprender a hacer una buena ficha técnica, a escribir y hacer una buena reseña del trabajo, aprender que hay fechas y que para poder hacer una buena difusión no bastan dos días antes. Y eso implica tener el material que vas a difundir mucho tiempo antes”.

Alejandra Neumann, productora del Festival Danza a Mil destaca la labor de los artistas en este ámbito, ya que reconoce que en el tema de la gestión y de la difusión en la danza contemporánea es muy complejo obtener resultados positivos. Sin embargo, considera que “se ha profesionalizado no tanto la producción, sino que la importancia de la gestión que hay que hacer, como si fuera cualquier otra expresión artística, como la plástica o el teatro. Hemos tratado de ponerlo a la altura”.

Para el Presidente de la Corporación Danza Chile “se necesita que la gente de nuestra danza se perfeccione, se capacite. Los artistas que sean artistas, los gestores que sean gestores. Que cada uno sea remunerado medianamente para que puedan vivir de eso y preocuparse exclusivamente de eso. Porque hoy día el artista es actor, es periodista, es fotógrafo, es iluminador. Eso está bien como ejercicio, porque debemos conocer lo que hacemos, pero en algún momento te tienes que ir a lo tuyo”.

Al igual que Duque, Alejandra Neumann también cree en la importancia de la especialización. Sin embargo, su argumento va más por el lado de la eficacia del tiempo, “El beneficio tiene que ver más con evitar la sobrecarga de trabajo, que es horrible, porque en cuanto a los resultados yo no veo mucha diferencia”. Además, Neumann considera que en un medio tan chico como el chileno esta labor no reviste realmente tanta complejidad, “Hoy en día con internet no tienes que ser periodista para mandar comunicados, o hacer difusión. En ese sentido el beneficio tiene que ver con que la compañía se pueda concentrar en su especialidad que es la danza, la creación, la práctica, etc. Y que no esté estresada y diversificada en tantas cosas”, continúa.

Para ella, nadie puede hacer mejor este trabajo que los mismos artistas, y la autogestión le parece en la mayoría de las ocasiones la opción más viable. “La mayoría de los bailarines a estas alturas, después de haber hecho muchos Fondart, se han convertido en productores por necesidad. Yo creo que los bailarines son mejores en esto que cualquier otra persona. Saben perfectamente cuáles son los medios, cuáles son los requerimientos. O sea, se manejan súper bien, son gente inteligentes y sensibles y no tienen problemas”.




Rocío Rivera concuerda con la importancia de la experiencia de los mismos bailarines, sin embargo, reconoce la sobrecarga de trabajo que esto implica y recalca que “es importante que existan productores de danza especializados como en cada una de las áreas artísticas porque los requerimientos de ese universo son específicos. Así como los del teatro son específicos”, explica. Su experiencia le ha enseñado que a veces de las cosas más simples se puede generar un problema, “por ejemplo que antes de una función tú necesitas por lo menos una hora y media para que la cosa esté lista. En realidad suenan tonteras porque son cosas cotidianas pero que a larga pesan para decir que hubo un buen resultado o no”, advierte.

La organizadora del Festival Danzalborde de Valparaíso se detiene en algunos de los requerimientos específicos de la disciplina, “en general los cuidados de la danza son súper pocos, necesitas un piso muy específico, a veces temperaturas, tener el tiempo para marcar el piso, o cuando tienes a más de un grupo presentándose no pueden haber baches de tiempo, o desorganización en la instalación de la escenografía por ejemplo”.

Rivera insiste en la importancia de profesionalizar el ámbito de la producción, convencida de que un buen profesional a cargo puede aportar visiones que son difíciles de manejar desde dentro de la coreografía. “Eso implica que la persona que está atrás de la producción sepa cuál es el trabajo que hacen los bailarines por un lado. Y por otro que conozca el medio y en ese sentido, como es un público súper sectorizado y específico tiene que ser alguien que entienda de qué se está hablando. La gente está viendo a profesionales y necesita resultados profesionales”.

3. Haciendo Caja

El problema de la falta de recursos es quizás el más grave dentro de la escena. Si pudiéramos rescatar una frase típica de la profesión sería algo así como ‘esto se hace por amor al arte’. En ninguna otra disciplina esta aseveración sería tan estremecedoramente cierta como en esta. Alejandra Neumann reconoce de antemano la dificultad: “Ni como empresario, ni como bailarín se puede pretender jamás hacer un espectáculo de danza contemporánea para ganar plata. Eso es completamente inconcebible. No existe y es una realidad”.



Es muy común ver a profesionales trabajando en varios proyectos a la vez, o vivir de las clases porque de otra forma no hay manera. Esta situación incide también en el hecho de hoy en día las compañías estables en la capital no sean más de 15. La periodista y bailarina Constanza Cordovéz señala que “Si ya es dificultoso montar las obras con o sin patrocinio, mantenerse trabajando constantemente es aún menos sustentable. Es por eso que muchas compañías funcionan intermitentemente formando alianzas por proyectos y los mismos bailarines participan en 2 o 3 compañías diferentes.”³¹

La pregunta en este momento es ¿cuánto vale aproximadamente producir y montar una obra de danza contemporánea en nuestro país?. Esta interrogante, a primera vista tan sencilla resulta bastante más difícil de contestar en la práctica, lo que nos demuestra que los artistas, teniendo o no recursos, finalmente se las arreglan para montar sus espectáculos.

Constanza Cordovéz sin embargo se atreve a decir que “El valor de montar una obra varía aproximadamente entre 5 a 15 millones de pesos, costo que incluye las salas de ensayo, los sueldos de los bailarines, los implementos con que se va a trabajar, la iluminación, el equipo técnico, la música, etc. Si la obra contempla trabajo audiovisual, computarizado u otras cosas, puede resultar aún más caro. Debido a estas elevadas sumas se vuelve tan complejo montar obras de danza”³². Es importante considerar en este punto que los fondos asignados por un Fondart por ejemplo a menudo fluctúan entre los 5 y 6 millones de pesos, llegando hasta los 12 en el caso del financiamiento de una itinerancia por regiones.

Rocío Rivera explica que el tema de los recursos “depende mucho de la obra y del financiamiento que vas a tener. Porque en general acá uno trabaja a pulso. Alcanzas a hacer el montaje a la escala que tienes la plata. Por ejemplo todo el periodo de ensayo nunca lo pagas. Generalmente todos ponen de su bolsillo para poder arrendar la sala de ensayos”.

El escenario es bastante distinto en cambio cuando existe de por medio recursos por ejemplo provenientes del Fondart, “ahí cambia, tienes un sueldo para toda la gente, puedes pagarle al que te arrienda la sala, te da una tranquilidad mucho mayor. Tienes más plata para vestuario, para escenografías, los mandamos a hacer si es que se puede, si no los hacemos nosotras. En el fondo el apoyo que tú estás recibiendo es un buen puntapié, pero

³¹ Cordovez, Constanza. Op. Cit. Pág. 15.

³² Cordovez, Constanza. Op. Cit. Pág. 17.

no soluciona la producción. Pero en términos económicos eso es súper poco cuantificables” continúa.

Por otra parte, al momento de montar una obra se deben tener en cuenta otro tipo de necesidades y de exigencias. “Eso depende mucho de la sala, del trato que tú tengas con ellos, si cuentas con tus propios equipos o no, de cuántos son los días que piensas presentarte, etc.”. Alejandra Neumann también relativiza este aspecto, aunque sí se arriesga con cifras: “depende de hartos factores, si la sala te la prestan, te la arriendan, si vas a porcentaje de la entrada. Pero nunca menos de 700 mil pesos. Y estoy pensando solamente en términos de iluminación, que te cuesta como 300 mil pesos, por día, por función. Lo que uno busca es generalmente ir a salas que tengan sus fichas técnicas y vas a porcentajes. Un trato razonable es de un 60% para las Compañías si la sala pone su iluminación.”.


Sin embargo, a pesar de los esfuerzos, la realidad en el mundo de la danza contemporánea es que finalmente no genera ganancias. En eso concuerdan Rocío Rivera, Alejandra Neumann y en general todos quiénes han sido entrevistados en esta ocasión. Ésta última sentencia que “Se recupera, no se gana, y a veces se pierde”.

4. Y el público, ¿dónde?

Analizar el tema de la afluencia de público en estos espectáculos no es una tarea fácil. Primero porque no se trata de una actividad que sea sistemática en la cartelera. Es difícil precisar por ejemplo cuántos son los grupos que realizan un trabajo constante durante el año, y si bien los estrenos en el año 2003 se dispararon a 95³³, son muy pocos los que logran instalarse en una sala independiente y abandonar la oportunidad de Festivales o de la Feria de Danza realizada en diciembre. Y si bien esta disciplina es definida como un arte de la representación, y a menudo se nutre de elementos teatrales, las cifras que los separan no resisten comparación alguna.

Por otra parte, es importante destacar que el público de la danza es objetivamente un público joven, estudiantes, gente de teatro y principalmente parientes y amigos de los mismos artistas. Son asistentes fieles, pero que se agotan muy rápido. Es decir, una pieza de danza difícilmente resistirá 3 fines de semana en cartelera, ya que en los últimos el público literalmente desaparece.

³³ Fuente: Departamento de Danza, Consejo Nacional de Las artes y la Cultura.



Es por este motivo que es importante destacar las iniciativas de itinerancia que fueron implementadas por el Área de Danza del Ministerio de Educación y que ahora seguirá con más fuerza en el Consejo de la Cultura y las Artes. Este programa permite a los bailarines viajar con sus obras a diferentes destinos del territorio nacional, ampliando sus espectadores y de paso, ampliando la oferta cultural de regiones.


Sin embargo, la irregularidad en los espectáculos y la composición de la asistencia no son los únicos escollos que debe sortear el mundo de la danza a la hora de mostrar su trabajo. Aparece aquí uno de los puntos más difíciles de cambiar: “Básicamente el público de la danza no está acostumbrado a pagar. Y ese es un problema muy complejo porque tampoco podemos dejar de hacer espectáculos en la calle, porque la gente nos conocería menos aún”, explica Rocío Rivera.

Esto explica las grandes afluencias de público que ya sostenidamente tienen por ejemplo la Feria de la Danza, que en el año 2003 convocó a más de 8 mil personas en un fin de semana. Por su parte, el Día Internacional de la Danza, sumó más de 38 mil asistentes en 150 actividades a lo largo de todo el país³⁴. En ambos casos se trataba de actividades gratuitas abiertas a todo público.

Aún las grandes compañías de danza tienen este problema. Sólo basta mirar las carteleras para darse cuenta que los valores de las entradas oscilan generalmente entre los 2 y 3 mil pesos. Eso, sin contar que los mayores consumidores en la actualidad son los estudiantes que generalmente tienen entrada rebajada.

Rocío Rivera destaca que “hay que darse el trabajo de ver cuál es la mejor estrategia y abordar el problema de otra manera. Y en el fondo tú también vas experimentando un poco y entendiendo la lógica con la cuál funciona el público”. En este sentido destaca una de las estrategias que se usó en el Festival Danzalborde, que organiza junto a Iván Sánchez, para revertir este problema: “nuestra idea fue ir a la calle, presentar algo pequeño y después caminar con la gente al Teatro Municipal. De todas maneras bajó a un tercio de lo que había antes, y eso fue solo porque había que pagar mil pesos”.

³⁴ Fuente: Departamento de Danza Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes.



Sin embargo, esta realidad contrasta tristemente con la de los espectáculos internacionales, en donde la gente se apresura por conseguir entradas que fácilmente alcanzan los 25 mil pesos. Las condiciones claro son distintas, la danza independiente no puede aspirar a mostrarse en el Teatro Municipal, la empresa privada brilla por su ausencia y los medios de comunicación difícilmente la publican en su cartelera.

5. Las Empresas y la Danza: Dos Perfectos Desconocidos

Jaime Meneses, director ejecutivo de la Corporación Amigos del Arte escribían en 1990: “Nuestros empresarios han descubierto que su asociación con el arte contribuye de una manera importante a reforzar su imagen corporativa y enriquecer el marketing de sus productos o servicios. Ello ha colaborado a que las relaciones entre el sector empresarial y el cultural ya no sean estrictamente de mecenazgo -en que la empresa generosamente otorga donaciones al arte- sino que de mutuo enriquecimiento, potenciándose el uno al otro al asociarse en torno a un proyecto cultural o artístico desarrollado en común”.³⁵


Aún cuando la tendencia descrita por Meneses es efectiva, en el mundo de la danza contemporánea esta aseveración tiene sus matices. Un estudio de La Corporación Amigos del Arte indicaba que en 1997 sólo un 5% del aporte empresarial era destinado a los espectáculos de danza, mientras que las artes visuales y la música se llevaban más del 50%³⁶. Paradójicamente éstos indicadores provienen de un estudio denominado “La Empresa en el Arte” que la Corporación realizaba anualmente y que dejó de emitirse en 1998 por -lógicamente- falta de financiamiento.

Pero quizás lo más grave de estas cifras es que casi la totalidad de este aporte es destinado al fomento del ballet clásico o de grandes compañías extranjeras que visitan nuestro país. El éxito es asegurado, más aún tomando en cuenta que los asistentes a estas actividades son generalmente público perteneciente al estrato ABC1.

Alejandra Neumann, organizadora del Festival Danza a Mil señala que “la empresa privada, como la mayoría del nivel cultural del país ignora lo que es la danza

³⁵ Revista de Cultura N° 25: Chile, 1990-2000, Una Década de Avance Cultural. *La Empresa Privada en el Arte*, Jaime Meneses. Pág. 104. Departamento de Cultura de la Secretaría de Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaría Gral. De Gobierno. Stgo. Chile. 2001.

³⁶ *La Empresa en el Arte*, Corporación de Amigos del Arte. Pág. 5 y 12. Chile. 1998.



contemporánea. Además, todavía no hay compañías que tengan gran relevancia, entonces la referencia que tú puedes dar es muy pobre. Tú hablas con cualquier gerente de *márqueting* y te dice ‘de qué me estás hablando’. Y yo entiendo eso, no lo critico”.

Para Rocío Rivera el aporte de los empresarios es importantísimo, pero insuficiente. “En el Festival Danzalborde 2003, que tuvo carácter internacional nosotros obtuvimos un Fondart de alrededor de 6 millones. Ahora, con lo que nosotros conseguimos, no en plata, si no en recursos más tangibles triplicamos ese fondo”.


Sin embargo destaca que “de todas las empresas que hay acá (Valparaíso) nosotros conseguimos el apoyo de dos. Uno con unos alojamientos en un hotel un fin de semana y otro con unos almuerzos en un restaurante. Son pequeñas cositas pero si tú sumaras más podrías hacer un evento súper bien”. De todas maneras recalca “siempre depende de la buena disposición o simpatía de los encargados, no es una política que ellos tengan”.

A pesar de que hasta ahora la situación no es muy alentadora, ambas productoras concuerdan en que lentamente la situación va a ir mejorando. Alejandra Neumann reconoce que “de a poco la gente ha ido entendiendo. Ya sabe un poco más de qué se trata y por lo tanto hay empresas que se han sensibilizado. Sobre todo los que han trabajado con teatro”.

Para Rocío Rivera, el comportamiento de la empresa privada va depender del trabajo de los artistas, “hay que empezar despacio. Lo bueno es que si la cosa funciona va creciendo la credibilidad. Porque también yo entiendo que estamos recién comenzando y no somos los más indicados como para decirles ‘oiga, confíe en nosotros’.”

6. Y la Ley Valdés...

El 28 de junio de 1990 se promulgó en Chile la llamada Ley de Donaciones con Fines Culturales o Ley Valdés, mecanismo legal destinado a estimular la inversión privada (empresas o personas) en el financiamiento de proyectos artísticos y culturales a cambio de beneficios tributarios, que se traducen en el descuento de un 50% de tales donaciones en sus impuestos.



Sin embargo, esta Ley -que debe su nombre a su principal Gestor, Gabriel Valdés- sufrió un duro vuelco el 20 de mayo del 2003, que desató la furia tanto de los artistas como del mismísimo Valdés, ya que se destruía en un instante todo lo que se había logrado hasta ese momento.

Expliquemos. Primero que nada la Ley 18.895, o Ley de Donaciones con fines culturales fue sustituida por la 19.885, o Ley de Donaciones. Este cambio sustancial significaba incluir como beneficiarios otras actividades tales como instituciones de discapacitados y personas de escasos recursos, con lo que organizaciones como Teletón o el Hogar de Cristo también podían acceder a estas regalías. Aún cuando esa era la intención, el Congreso fue mucho mas allá e incluyó también entidades o actividades deportivas, con lo que ya el universo se ampliaba a la cultura, la educación, el deporte, y la acción social. De la Ley Valdés ya no quedaba nada.

Es imposible entonces que la cultura compita de igual a igual por ejemplo con grandes eventos deportivos, ya que estos últimos hoy ofrecen las mismas garantías y mejores rentabilidades a los empresarios.

Pero todavía el desastre es aún mayor. Se limita las donaciones a un 4,5 % de la renta líquida imponible de las empresas y se prohíbe cualquier contraprestación entre los donantes y las entidades beneficiarias.

La presidenta de Prodanza advierte las graves implicancias que estos cambios conllevan. “Simplemente la Ley quedó espantosa y todas las empresas comenzaron a negar sus aportes. Si el fin del 2003 hubo un retiro absoluto del apoyo cultural por la empresa privada. Por todas esas condiciones de que no se puede dar entradas al que te dio la plata”. Connolly, sostiene convencida que “La Ley Valdés la tienen que arreglar, si no estamos fritos”.

IX. LA LUCHA POR LA DIFUSIÓN

Intencionalmente he querido dejar el problema de la relación entre la danza contemporánea y los medios de comunicación masivos para el final. Esto porque siento -y

fue una de las motivaciones de este trabajo- que el oficio del periodismo tiene una tremenda deuda pendiente con esta manifestación artística. Me permitiré por lo mismo a través de este capítulo exponer algunas consideraciones personales que han surgido en el marco de esta investigación.

1. Las Leyes del Mercado


Cualquier persona que lea periódicamente los diarios, o vea noticias en la televisión sin duda alguna estará medianamente enterado de cuáles son las películas que están en cartelera y de qué se tratan. Lo mismo puede suceder con el teatro que, aunque menos masivo, a menudo es cubierto y criticado por la prensa de espectáculos.

Sin embargo, mayor o menor cobertura en los medios de comunicación tampoco es sinónimo de análisis y de profundidad en los comentarios. A menudo vemos por ejemplo una nota de teatro más ligada a la participación de algún galán de telenovelas que al contenido de la obra misma. O citemos por ejemplo el estreno del film “Azul y Blanco”, de Sebastián Araya, en dónde más ha importado la participación de Iván Zamorano que la trama o la película misma.

Ana María Foxley, actual Directora del Consejo Regional de Cultura de la Región Metropolitana reflexiona sobre este tema en un artículo titulado *Señales para el cambio*: “Lo que quizás impacta más a los creadores nacionales es que, así como se ha ido recuperando el ritmo de producción cultural, no ha ocurrido lo mismo con la difusión y la discusión abierta en torno a ella. De acuerdo al sistema de medios de comunicación existente, no se ha superado la fragmentación de los espacios de creación y circulación del arte. Por lo tanto, los artistas no han podido potenciar el sentido de las obras a través de circuitos de información y debate públicos más amplios que les permiten recibir el *feed back* de la comunidad a la cual se dirigen.”³⁷

En este contexto, ¿qué espacio puede tener una disciplina en la que no existen periodistas especializados, la empresa privada tampoco se hace presente y que a menudo

³⁷ Revista de Cultura N° 25: Chile, 1990-2000, Una Década de Avance Cultural. *Señales para un cambio*, Ana María Foxley. Pág. 33. Departamento de Cultura de la Secretaría de Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaría Gral. De Gobierno. Stgo. Chile. 2001.



no puede contar con estos ganchos comerciales?. Demás está decir que en la danza contemporánea casi no existe una relación mediática con el público.


Esta realidad es un poco menos ingrata en regiones. Rocío Rivera destaca que “En la prensa local (Valparaíso), todavía tenemos buena recepción y hasta el momento nos han apoyado bastante. Incluso tuvimos portada para el Festival Danzalborde y de alguna manera también han ido viendo que la cosa crece. Pero en Santiago casi no tenemos acceso a la prensa”. Sin embargo, sus augurios tampoco son muy auspiciosos, ya que lamenta que “el área de espectáculos y arte se ha ido transformando en una sección súper televisivo. Acá pasa cada vez más, y ese espacio está cada vez más para las mismas noticias que vienen de Santiago. Y hay un punto en el que tú hagas lo que hagas no vas a competir porque es otro público”.

2. “Hay que aprender a Vender el Cuento”

En el contexto descrito anteriormente el problema para la danza contemporánea independiente es cómo llegar a los medios de comunicación masivos. Ha quedado de manifiesto que éstos se nutren básicamente de la noticia que vende. Nelson Avilés, ex coordinador del Área de Danza explica que “el tema de la producción es una de las cosas que siempre nos han echado en cara, y es un argumento que generalmente los periodistas esgrimen en contra de los artistas”.

Constanza Cordovéz, periodista y bailarina de la compañía Taco Aguja reconoce que existen estos problemas. “Yo creo que hay falencias graves dentro de las compañías independientes. Una de ellas por ejemplo es que no hay productores de danza, entonces tienen que hacer sus producciones y son bien deficientes”, señala.

Carmen Gloria Larenas, periodista y ex integrante del Ballet Municipal también deposita un grado de responsabilidad en los bailarines, “el problema es que no saben cómo vender sus espectáculos”. La difusión es para Larenas fundamental, “Las mismas compañías no saben cómo llegar a los periodistas. Entonces, si tú sumas eso con una escasa cobertura evidentemente que estamos súper empantanados”, continúa.



Sin embargo, esta periodista reconoce que esta realidad está cambiando. “Hoy día hay gente en la danza contemporánea súper profesional que se preocupa de hacer una buena difusión. Otros no tanto, pero en general están dándose cuenta que tienen que tener un comunicado, o una información redactada, buenas fotos, hacer una pasada de prensa. Eso es algo que ellos están dominando más”.

Un claro ejemplo de manejo de *márketing* en la danza fue el estreno de “*Roundtrip*”, coreografía de José Luis Vidal, que en el 2002 remeció las boleterías con la participación de los actores Iñigo Urrutia y Gonzalo Valenzuela. Aunque algunos lo acusaron de comercial, lo cierto es que la fórmula funcionó y actualmente el coreógrafo está trabajando en un nuevo montaje que volvería a incorporar a Urrutia en el elenco.


Constanza Cordovéz insiste en la importancia de la difusión, y vislumbra dos caminos posibles. “O la danza sabe conquistar las cosas que no venden de otra manera o va a ser muy difícil. Lo otro es simplemente renunciar a los medios masivos y buscar otras opciones, pero también tiene su lado negativo, te quedas ahí mismo, te estancas”.

Quien tampoco cree en una responsabilidad exclusiva de los medios es Vicky Larraín. “El tema es bien fácil. Es cosa de que una bailarina se vaya a hacer danza al Mapocho y se va a difundir. Los medios de comunicación necesitan cosas un poco distintas. No se le puede echar toda la culpa a ellos. Yo creo que buscan cosas realmente interesantes y no las encuentran”, señala.

3. La Indiferencia de los Medios

Si bien es cierto que los artistas también poseen un grado de responsabilidad, los grandes culpables de la poca cobertura periodística de sus montajes son -a juicio de todos quienes fueron consultados- los medios de comunicación masivos.

Alejandra Neumann, productora del Festival Danza a Mil, uno de los eventos más grandes que se realizan en el año en el área confiesa que “es frustrante porque a los medios simplemente no les interesa. Y no me refiero a los periodistas. Es súper poca la cobertura, lo mínimo. Y eso que con los medios tenemos una buena relación porque yo trabajo con música también. Pero es simple, a las líneas editoriales interesa la danza”.



Nelson Avilés critica también el carácter de las escasas apariciones en la prensa: “Tanto en periódicos y revistas, no han tenido un interés más profundo que el de solamente dar descripciones de los eventos o noticias de las actividades. Pero no hay análisis de las coreografías, no hay un cronograma de lo que se ha hecho durante el año. No hay nada”, sentencia duramente.


Los artistas saben que se trata de luchar con una clara tendencia que han demostrado los medios y que Alejandra Neumann explica como “una fuerte inclinación por todo lo que vende mucho, por todo lo que es popular. Con diferentes matices, con diferentes públicos objetivos. Pero en general buscan llegar a lo masivo, a vender hartos, o si no, a algo bien especializado. Yo entiendo que no puedes competir con una portada de Marlén Olivari, tampoco hay ingenuidad, pero sí hay que dejar cierto espacio para los temas culturales”.

Aún cuando anteriormente Constanza Cordovéz reconoce cierto grado de culpabilidad de los artistas, como periodista no pudo dejar tampoco de reconocer los problemas del medio. Recuerda de su labor en la revista Impulsos que “a pesar de que nosotros mandábamos los informativos y los comunicados de prensa era muy difícil que los tomaran en cuenta. Solo cuando sucedía algo muy grande como la Feria de la Danza y va el Ministro, o cuando es algo muy llamativo como el Seminario de Danza Aérea va la tele, y todos te cubren”.

El mayor problema de esta situación es que tampoco se puede sobrevivir en el anonimato. “Si no tienes cobertura de medios tampoco existes y no creces. Y si no hay un correlato de los medios la empresa privada tampoco va a entender que tú existes, entonces es un círculo vicioso. El hecho concreto es que inevitablemente necesitamos de los medios”, sentencia Alejandra Neumann.

En este contexto, la periodista Carmen Gloria Larenas dirige la responsabilidad a las líneas editoriales de los medios. “Lo que pasa generalmente es que quienes manejan los hilos saben menos que sus periodistas, ya sea de danza, o de ballet, o de ópera, o de lo que tú quieras. En general en las artes más clásicas”. Neumann concuerda y agrega que “esa es una realidad, de la que no tienen mucha culpa los periodistas”.

El coreógrafo Luis Eduardo Araneda explora en el tema y concluye que “finalmente todo es una cuestión de *marketing*. Los periodistas tienen que hacer lo que les dicen sus



editores, o sea, qué cosas venden, tienen que hacer reportajes sobre si viene el Bolshoi o la Compañía de más allá, porque es comercial. Pero a una compañía de danza chilena...”. No es necesario concluir la frase.


La coreógrafa virtual Vicky Larraín prefiere tomarse las cosas con humor, o mejor dicho con cierto sarcasmo y nos narra una anécdota que viene al caso: “Hace poco tiempo hice una intervención con la historia de las micros en la calle. Y llamé a canal 7 diciendo que llamaba de parte del Presidente de la República. Lo más divertido es que me creyeron y llegaron a cubrir la nota. Obviamente no salió nada”. El relato nos sugiere que también existe un problema de los intereses que están detrás de las líneas editoriales. “¿Y porque se obvia eso?, porque estás en contra de las micros, estás en contra de que pasen por el centro, estás en contra de los empresarios, o sea, estás en contra de la globalización. Entonces no lo van a poner”, continúa.

Sin duda alguna la respuesta más favorable a los artistas proviene de los medios más pequeños, de menor circulación. Nelson Avilés reconoce que “uno de los medios con el cuál hemos tenido más aceptación es con el Santiago Cultura. Es la que tiene más alto porcentaje dedicado a la actividad dancística dentro de sus páginas. Ella es la que está abriendo más espacios. Y yo creo que se ha ido considerando más porque las actividades de danza están siendo más requeridas que antes”.

A pesar de las buenas intenciones y esperanzas que rondan en el aire, Carmen Gloria Larenas no pronostica un escenario muy auspicioso. “La danza contemporánea es una expresión que aún no es considerada de la gran masa. Y mientras no sean consideradas así, y mientras la línea de los diarios siga siendo lo que es ahora yo creo que no va a haber más espacio”, sentencia duramente.

4. Mea Culpa

En un análisis rápido podría pensarse que medios de comunicación y periodistas son lo mismo. Ya hemos visto las distinciones que hacen algunos profesionales entre las líneas editoriales de los diarios por ejemplo y el trabajo de los profesionales.



“Una cosa tiene que ver con la falta de interés de los medios y otra cosa es la falta de preocupación y poco profesionalismo con el que se acercan a la danza los periodistas cuando por un milagro tienen que hacerlo”, sentencia duramente Nelson Avilés.


El problema sin duda alguna que va de la mano de los medios. Sin embargo existen falencias en la formación de los periodistas que poco o nada tienen que ver con éstos. Hoy en día por ejemplo no existe ninguna universidad en la que se imparta periodismo que se preocupe de brindar a sus alumnos nociones básicas de ballet o danza contemporánea.

No es casual el hecho de que las dos periodistas entrevistadas, además de la productora Alejandra Neumann tengan a la vez una formación como bailarinas.

Es claro que sin un periodismo especializado y preparado para abordar con propiedad la disciplina dancística en Chile es bastante difícil que los medios de comunicación se atrevan a incluir la actividad en sus pautas. “Lo que pasa es que tampoco los periodistas tienen tiempo para ponerse a investigar o a estudiar todo lo referente a la danza contemporánea. Es un tema que, como a la mayoría de la población les es muy ajeno”, reconoce Carmen Gloria Larenas.

Nelson Avilés es aún más radical en sus dichos, sosteniendo que no siempre la culpa es la falta de especialización del medio. Para él, se trata de una falta de responsabilidad y respeto hacia el trabajo del artista nacional. “Pienso que en ese sentido es bastante liviana la actitud de los medios de comunicación y de los periodistas en general. Incluso teniendo material fotográfico adecuado o haciéndoles la *pega* directamente, mandándoles comunicados de prensa lo más específicos posibles. Al final siempre es una pérdida de tiempo. La cantidad de energía que desplegamos en la cosa de tratar de aparecer siquiera en la cartelera es re tremenda”.

“En mis 20 años siempre he visto una cosa muy superficial en la mayoría de los periodistas. Obviamente la excepción hace la regla, pero la generalidad es la falta de interés. Y te hablo del interés de ver que alguien sigue la trayectoria para poder hacer un comentario más interesante de que si les disgustó o les gustó o que si pones que la danza es crítica poner por qué y cuáles son los argumentos que lo sustentan”, reclama Avilés.



Es tanta la vehemencia con que critica específicamente a los profesionales que se da el tiempo de ejemplificar a qué se refiere cuando se queja de falta de respeto y de interés de los mismos. “Primero que nada recuerdo cuando vino la compañía norteamericana *Pilobulus*. Yo vi personalmente a los periodistas buscando información en internet y comunicándose con el extranjero para saber de dónde venía la compañía, o qué es lo que pensaba el coreógrafo. Pregúntale a alguno de ellos si es que hace eso con alguna compañía chilena. Simplemente eso, averiguar de dónde viene y que es lo que hace”.

Volvemos aquí al problema de la cobertura que se les da a los montajes nacionales en desmedro de los extranjeros. Lo que Avilés no dimensiona es que muchas veces los profesionales deben llenar una página completa en alusión a una visita así por amarres comerciales no poco comunes. Es decir, muchas veces sucede que un gran avisador de esta publicación es a la vez auspiciador del espectáculo. Otras veces simplemente se trata de lo llamativo de las producciones, o del renombre de la Compañía. Difícilmente un periodista va a tener ese mismo espacio para hablar de una compañía nacional, por lo que obviamente requerirá de menos información.

Disculpas o no, el hecho concreto del cuál se queja el ex coordinador del Área de Danza es bastante cierto. Siguiendo, continúa explicando los motivos de su desilusión de los medios. “Con el colectivo La Vitrina hicimos una vez una función especial para los periodistas, de los cuáles habían confirmado 60. Y te hablo que nuestra productora y secretaria los llamó 4 o 5 veces. Finalmente no llegaron más de 6. Y no fueron capaces de decirle ‘sabes qué, no nos interesa’, de una manera tajante o haberle dicho ‘sabes qué, no tenemos tiempo’. Cualquiera de las dos es comprensible, pero por lo menos te evitas el tiempo de volver a llamarlos. Y perdimos el tiempo. Después tuvimos que estar llamando a amigos y todo. No hay un interés real, yo no lo veo”, insiste Avilés.

Si bien es cierto que nuestra formación profesional efectivamente ignora a esta disciplina es un reto que debemos asumir con altura de miras. Puedo agregar a esto con mucha certeza que el día que tomemos este desafío serán los mismos artistas de la danza quienes nos abrirán las puertas y nos enseñarán todo lo que debemos saber. Sería imposible negar que la necesidad es mutua.

X. CUATRO MIRADAS SOBRE EL FUTURO

Reflexionar acerca del futuro que le depara a la cultura en Chile, y más específicamente a la danza contemporánea es una necesidad imperante. Muchas veces se les critica a los artistas y a la sociedad en general su falta de visión de futuro. En las próximas páginas serán algunos de ellos quienes nos brindarán sus perspectivas acerca del presente y del mañana que les depara.


Nelson Avilés

El ex coordinador del Área de Danza de la División de Cultura (hoy Consejo Nacional de las artes y la Cultura) ve el futuro con buenos ojos. Los diferentes procesos por lo que ha pasado la disciplina han preparado el terreno para que en el futuro se capitalicen con mayor fuerza. “Ha sido bastante duro, pero siento que definitivamente ya en el imaginario colectivo, por lo menos a nivel de la persona común es bastante más alta la incorporación de la danza”.

Sin embargo reconoce que aún falta para que las cosas se consoliden. “Yo creo que por ahora no estamos en condiciones de sustentarnos económicamente. Pero sí creo que con el tiempo, de aquí a unos dos años más eso debiera ser mucho más factible. Sólo basta fijarse en la cantidad de actividades, de clases de danza, de chicos que están estudiando en las universidades hoy en día”.

Lo importante para él es que “existe un interés incluso teniendo en cuenta el hecho de que no hay un mercado para los bailarines. Porque tampoco dar clases de danza está reconocido en términos de ministerio. Tienes que hacerte tu propio camino laboral y no hay una cosa más concreta. Así que en ese sentido estoy súper auspicioso”.

Asimismo, destaca como un factor determinante del desarrollo futuro la necesidad de que la gente se siga organizando. “Los colectivos con personalidad jurídica que se han ido formando a nivel de Chile son una muy grata sorpresa. Eso es una certificación de que están tomando conciencia de que a mejor organización mejor rendimiento. Y estamos recién empezando porque hablamos de que el año pasado no más habían como 3 o 4 en La Serena, Concepción, Puerto Montt o Arica. Eso implica que pueden postular a la Ley Valdés,



a mayores fondos, proyectos de mayor envergadura o los que serían los Fondos Nacionales de la Cultura también. Pueden también gestionar en sus mismas regiones con la empresa privada también una mayor convicción, o sea, son entes legales, no es una persona particular que anda pidiendo plata”.


Según Avilés se esperan tiempos de mayor apertura social que posibilitarán este despegue definitivo. “Yo creo que va a haber una explosión muy masiva del descubrimiento del cuerpo. Porque Chile es un país que vive todavía continuamente amordazado por el cuerpo. Mucho menos que antes pero igual siento que todavía nos falta liberarnos corporalmente”.

Luis Duque

El Presidente Ejecutivo de Chile Danza tiene una visión distinta. Para él la carencia de políticas de estado que resguarden el quehacer de la danza contemporánea es un escollo fundamental para el pleno desarrollo de esta disciplina. “Es cierto, hemos hecho, y mucha gente se ha sacado la *cresta* haciendo. Pero es que el problema no es de las personas, es de todo el país, y de los gobiernos y del Estado, porque son ellos los que deben proteger el derecho a desarrollarse culturalmente y eso está en la Constitución. Y eso se ha descuidado terriblemente” señala.

Si bien no desmerece el camino recorrido, Duque sostiene que mientras no se involucre a toda la sociedad en el proceso es difícil mirar el futuro con optimismo. Asimismo, advierte que “podemos estar contentos porque somos pocos y hemos hecho cosas. Pero al paso que vamos, y si no heredamos una política de desarrollo para la danza en el que participe el Estado, la comunidad educacional, las municipalidades, la danza, donde hayan muchos actores trabajando por esto es realmente complicado que surja algo de peso”.

Sin embargo, tampoco exculpa de responsabilidad a los mismos artistas. “No deja de ser menos importante la poca visión que hemos tenido en cuanto a cómo debemos continuar nuestro trabajo. Cómo fundamentamos y sentamos bases para que esto siga creciendo en forma sustentable en el tiempo y sigamos siendo un aporte a la comunidad de nuestro país, al desarrollo cultural y artístico”.



El mundo de la danza carece según Duque de reflexión y de proyección a futuro. “Si bien hemos crecido en un público también creo que no lo hemos hecho lo suficiente, y creo que no hemos tenido una política para revisar eso. Ha crecido porque hay gente trabajando con muchas ganas y renunciando a tener una vida o un trabajo bien remunerado, un seguro, etc. No hemos tenido la visión de ver cómo podemos cambiar desde eso que simboliza un gran esfuerzo y poca retribución”, continúa.

Por otro lado, y revisando lo que ha sido la historia de esta disciplina en nuestro país el director de Chile Danza advierte que mientras las instituciones existentes no funcionen de una manera adecuada el desarrollo seguirá dependiendo de unos pocos. En este sentido siente que “se puede ir avanzando por este gran esfuerzo de personas, o de pequeños grupos, pero yo creo que si uno habla cíclicamente eso también es agotable. Porque pueden haber personas que conducen y tienen mucha fuerza por un tiempo, pero también puede haber un momento en que eso se quiebre y se agote, porque las generaciones no son todas iguales, y pueden ir variando sus intereses y sus compromisos sociales”.


Vicky Larraín

La primera -y única- coreógrafa virtual chilena posee una visión bastante más radical: “Yo creo que en todo sentido está como la *mierda*. Porque no hay un presidente que sepa de alguna manera recoger a todos los hijos de esta tierra”.

El desencanto le nubla la mirada. “Es que después de 20 años de dictadura tú tienes obviamente –y no es que le echas toda la culpa a la dictadura pero sí un poco- pero obviamente tienes expectativas con respecto a la transición. Y resulta que la ésta no te dio un espacio. Yo encuentro que más encima dividió”, reclama.

Para Vicky, las nuevas generaciones son las más perjudicadas. “En Chile el espacio para los jóvenes está limitado. O sea, aquí se baila reggae, o hip hop. No hay una instancia como para que las personas puedan *cachar* todo. Como para que los viejos puedan cachar lo que hacen los jóvenes y viceversa. No hay un concepto en Chile. Hay una dispersión”.

En relación a las distintas políticas culturales que han implementado los distintos gobiernos de la concertación señala que “no ha habido ninguna política en materias



artísticas. Más bien ha habido una política populista, en el sentido de que es para traer gente no más. O sea, pongamos a Los Jaivas acá porque se llena. Pero ¿dónde está lo experimental?, ¿dónde está lo moderno?, ¿dónde están los espacios para la gente que no tiene acceso?. No está. Y además no es que no esté la gente, no está el concepto. Si hay algo más experimental no tiene cabida porque es raro”. Y concluye: “Yo creo que en todo sentido estamos pésimo”.

Luis Eduardo Araneda

Luis Eduardo Araneda cree que para mirar el futuro se debe volver sobre el pasado. “Yo siento que este país se está reconstruyendo como puede. Está tratando de armar los ladrillos dentro de algo que está totalmente ultrajado. Y la cultura es algo que está también tratando de engranarse”, sostiene.


Sobre la base de esta reflexión, su posición no puede ser menos que positiva. “Yo soy optimista, yo pienso que todo eso que se sembró ha tenido una cosecha importante. Siento que ahora hay muchos más espacios y condiciones y que hay un movimiento fuerte, que la danza está tomando un peso bastante importante. Nunca es suficiente, pero siento que se está generando algo grande”, continúa.

Si bien reconoce que “hay muchos más festivales, más instancias y más gente haciendo danza”, advierte también ciertos problemas de las nuevas generaciones, “hay algo que pasa que tiene que ver con lo social, con este individualismo muy fuerte que hace que no nos podamos encontrar y hacer cosas que son tan necesarias de hacer como hablar, dialogar, recurrir a la memoria y también un poco a lo que está pasando”.

La mirada nostálgica de Araneda continúa: “Siento que no tiene la misma fuerza expresiva que en los 80 porque vivimos otras condiciones sociales y políticas. Ahora prima mucho el individualismo y los discursos. Si uno conversa con la gente de 20 años, son mucho más introvertidos. El cuento del no estoy ni ahí es relevante”.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En las páginas anteriores hemos revisado los diferentes procesos por los que ha pasado la danza contemporánea, específicamente en los últimos 20 años. Lejos de



convertirse en una recopilación histórica de sucesos, y menos aún en un catastro de compañías o tendencias, esta memoria ha pretendido hacer un análisis de aquellos aspectos que han determinado las condiciones en las que esta disciplina se desenvuelve actualmente.


Los logros son innegables. Iniciativas tales como el Fondart, el nacimiento del Área de Danza, la Corporación Danza Chile, El Sindicato o el Colegio de Profesionales sin duda alguna han ayudado a superar en alguna medida la sensación de orfandad de bailarines y creadores que durante largos años fueron desoídos y acallados. El grado de desamparo en que se encontraban al inicio de la década del 90 era tan profundo que todas estas iniciativas resultan todavía insuficientes.

Falta de financiamientos, públicos todavía reducidos y escasez de espacios son algunos de los problemas que aquejan hoy a esta disciplina. Sin embargo, existen otros aspectos aún más complejos que entranan el pleno desarrollo de esta disciplina, como por ejemplo la enorme distancia que separa a creadores y espectadores.

Hoy en día, y a diferencia de lo que sucedía en los años '80, la danza contemporánea adolece de falta de reflexión y de metodología de investigación, lo que dificulta la creación de un lenguaje propio y producciones sustentadas en ideas claras y conceptos definidos. La abstracción mal entendida confunde no solo a los creadores, si no que a la vez, aleja aún más al público.

Ocasiones como las Ferias Nacionales de Danza o las celebraciones del Día Internacional, en que la asistencia ha sobrepasado todas las expectativas previstas demuestran la existencia de espectadores curiosos que el medio debe aprender a cautivar. En este sentido, los creadores deben aprender que la gente agradece lo simple (no básico) y honesto. Y que para crecer deben necesariamente ampliar sus públicos.

Asimismo, es imprescindible que se potencien los programas de Danza en la Educación tímidamente implementados en años anteriores por el ex Área de Danza del Ministerio de Educación (Mineduc). Abrir nuevos caminos de expresión y comunicación a través de la danza en los más pequeños implica que las futuras generaciones comprenderán de mejor manera este tipo de lenguaje y por ende generará no sólo más profesionales, sino también más público cautivo de esta disciplina.



En lo relativo al funcionamiento de las organizaciones de la danza como Prodanza o Sinattad, el diagnóstico es bastante desalentador. Sin la participación activa e interesada de todos sus miembros es difícil que puedan generar cambios realmente importantes. La historia de estas instituciones nos demuestra que sin el trabajo de unas pocas personas ninguna de ellas sería posible. Un movimiento emergente como es la danza contemporánea no puede descansar en la buena voluntad de unos pocos. El compromiso es de todos.

Sin embargo, el mayor escollo que debe sortear el mundo de la danza es el de la casi nula relación que mantiene con los medios de comunicación. Es este espacio el único capaz de educar, promover y apoyar a esta disciplina. Lamentablemente la tendencia no es favorable. Y las responsabilidades son compartidas.

Las universidades deben aprender que no sólo existe el teatro y la literatura, y deben ser capaces de entregar nociones básicas que permitan que los futuros profesionales puedan atreverse con un poco más que con la cartelera.


Por último, la creación del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura es el resultado de una lucha constante de todas las disciplinas artísticas. Las buenas intenciones existen. También las expectativas. Sin embargo, el mundo de la danza debe trabajar, exigir y colaborar mano a mano con éste, ya que, como dice el dicho “cuatro manos hacen más que dos”.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Entrevistas Personales

-Luz Marmantini, bailarina y coreógrafa. Entre 1985 y 1992 organizó junto a Bárbara Uribe y Sara Vial los Encuentros Coreográficos. Lugar de entrevista: Café Di Roma, Providencia. 27 de agosto de 2003.

-Luis Eduardo Araneda, bailarín y coreógrafo. Fundador de la desaparecida Séptima Compañía de Danza Contemporánea. Docente en las Universidades Academia de



Humanismo Cristiano y Arcis. Lugar de entrevista: Domicilio particular, Santiago. 1 de septiembre de 2003.

-Paulina Mellado, bailarina y coreógrafa. Grupo Cia.Pe.Mellado. Docente en la Universidad Arcis. Lugar de entrevista: Dependencias de Centro Cultural Balmaceda 1215, Santiago. 5 de septiembre de 2003.

-Valentina Pavéz, bailarina, coreógrafa y presidenta de Sinattad (Sindicato de Artistas Transitorios de la Danza). Catedrática de las Universidades Academia de Humanismo Cristiano y Arcis. Lugar de entrevista: Domicilio particular, Recoleta. 5 de septiembre de 2003.


-Álvaro Cruz, Director de Escuela de Danza, Universidad de Chile. Lugar de entrevista: Dependencias de la Escuela de Danza, Compañía 1264, piso 7, Santiago. 15 de enero de 2004.

-Carmen Gloria Larenas, bailarina y periodista. Encargada de Prensa del Teatro Municipal. Lugar de entrevista: Dependencias del Teatro Municipal, San Antonio 149, 2° piso, Santiago. 15 de enero de 2004.

-Karen Connolly, coreógrafa y presidenta del Colegio de Profesionales de la Danza. Directora de la Escuela y Compañía Dancen. Lugar de entrevista: Dependencias de Dancen Escuela, Bombero Núñez 127, Recoleta. 15 de enero de 2004.

-Constanza Cordovéz, bailarina y periodista de Revista Impulsos. Compañía Taco Aguja. Lugar de entrevista: Dependencias de la ex División de Cultura del Ministerio de Educación. Fray Camilo Henríquez 262, 5° piso, Santiago. 21 de enero de 2004.

-Luz Condeza, bailarina y coreógrafa. Compañía Luz Condeza. Profesora de la cátedra de improvisación, Universidad de Chile. Lugar de entrevista: Café Tavelli, galería Drugstore. 22 de enero de 2004.



-**Vicky Larraín**, bailarina y primera coreógrafa virtual en Chile. Lugar de entrevista: Parque Forestal, Santiago. 25 de enero de 2004.

-**Nelson Avilés**, bailarín y coreógrafo. Ex coordinador del Área de Danza del Ministerio de Educación. Lugar de entrevista: Dependencias de la Ex División de Cultura Ministerio de Educación. Compañía de Danza La Vitrina. 27 de enero de 2004.

-**Luis Duque**, bailarín. Presidente ejecutivo de la Corporación Danza Chile. Lugar de entrevista: Dependencias de la Corporación Danza Chile, Estados Unidos 367, Santiago. 10 de febrero de 2004.

-**Alejandra Neumann**, ex bailarina y productora de eventos. Tiene a su cargo la organización del Festival Danza a Mil que desde el año 2001 se realiza en Santiago. Lugar de entrevista: Domicilio Particular, Providencia. 19 de marzo de 2004.

-**Rocío Rivera**, bailarina y productora. Compañía Mundo Moebio. Lugar de entrevista: Plaza Victoria, Valparaíso. 28 de marzo de 2004.

Libros

-Cordovez, Constanza. Compañías de danza Contemporáneas Independientes. Material inédito. 2001.

-Ivelic, Milan, Chile está en Deuda con la Cultura, Comisión Asesora Presidencial en Materia Artístico Culturales. Stgo, Chile. 1997.

-Memoria 1997-1999, División de Cultura, Ministerio de Educación. Chile. Año 2000.

-Moraga, Paula y Vera, Daniela. El Cuerpo de la Danza, Pensamiento y Ejecución en la Danza Contemporánea. Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Arcis. Santiago, Chile, 2000.

Publicaciones Periódicas

-Enfoques Estadísticos, Boletín Informativo del Instituto Nacional de Estadísticas, Número 14. 29 de mayo de 2003.

-Revista Musical Chilena, Edición Especial: La Danza en Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2002.

-Revista Impulsos N° 2. Área de Danza, División de Cultura, Ministerio de Educación. Chile. Noviembre-diciembre de 2002.

-Revista Impulsos N° 8. Área de Danza, División de Cultura, Ministerio de Educación. Chile. Enero-febrero de 2003.

-Revista Impulsos N° 12. Área de Danza, Ministerio de Educación. Chile. septiembre-octubre de 2003.

-Revista de Cultura N° 25, "Chile, 1990-2000, Una Década de Avance Cultural". Departamento de Cultura de la Secretaría de Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaría Gral. De Gobierno. Chile. 2001.


-Diario La Segunda. Chile. 27 de Febrero, 2004.

Documentos

-Estatutos del Colegio de Profesionales de la Danza. Santiago de Chile. 1995.

-Memoria 2000. Colegio de Profesionales de la Danza. Junio 2001.

-Carta de los Artistas de la Danza dirigida al Presidente de la República Eduardo Frei Ruiz-Tagle, Santiago, 19 de Febrero, 1997.



-Informe preparado por la comunidad de la Danza y dirigido a la Comisión Asesora Presidencial en Materias Artístico Culturales presidida por Milan Ivelic. Stgo. Chile. Pág. 1. Julio de 1997.

-Propuesta de Creación Área de Danza de la División de cultura del Mineduc. Prodanza. Chile. Junio de 2000.

-Estatutos de Corporación Danza Chile. Junio 2001.

-La Empresa en el Arte. Corporación de Amigos del Arte. Chile. 1998.

Publicaciones Electrónicas

- www.mineduc.cl

- www.fondart.cl

- www.impulsos.cl