

Retrato /Memoria de la Danza Independiente en Chile 1970 – 2000

Extracto ponencia presentada en Octubre 2008 en el Seminario Inter Artes, organizado por la “UFR Arts” de la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo. Francia.

Lorena Hurtado Escobar

[...] LA DANZA INDEPENDIENTE:

En la investigación realizada durante los años 2005 y 2006, junto a mi colega Gladys Alcaíno, observamos con claridad que la danza independiente en Chile, como movimiento, como discurso y trabajo de autoría, así como independencia de las instituciones y de recursos del estado, fue en la década de los 80 en plena dictadura militar, donde se desarrolla su despliegue. Entre otras cosas, la ausencia de espacios para crear, produjo que la danza, con el fin de subsistir, así como las artes en general, se volvieran mucho más creativas y persistentes.

En adelante entenderemos como danza independiente:

“[...] la que surge fuera de las instituciones del Estado, autogestionándose, y que por lo mismo rescata otras nociones, recursos conciencias y formas de expresión. Aceptamos también que no es el tema de los contenidos y formas lo que la define en su carácter de independiente, y sí el tema de la diferencia en su gestión”. (Alcaíno y Hurtado, 2006: 10)

A partir de esta cita y en adelante, el énfasis estará puesto en las compañías de danza independiente de carácter más experimental y/o llamada: danza contemporánea. Y para comprender más claramente el desarrollo de la danza independiente en Chile es necesario conocer sus antecedentes y contexto, lo que describiré breve y resumidamente.

A partir de la década del 40 (1940), como parte de una gira por Latinoamérica, la compañía alemana de danza moderna de Kurt Jooss se presentó con gran éxito en Chile. En esa época, se creó en 1941 el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Cito a Montecinos:

“Este hecho sobrevino como una consecuencia lógica dentro de la evolución cultural chilena, cuyos primeros atisbos arrancaban desde 1928 [...]. Ese año se realizó una importante reforma del

Conservatorio Nacional de Música, en 1929 se crea la Facultad de Bellas Artes y en 1940 hecho de vital trascendencia para las actividades escénicas una Ley de la República crea el Instituto de Extensión Musical dependiente de la Universidad de Chile, que vino a concentrar a las altas manifestaciones musicales.” (Montecinos: 2002: 7 – 27)

El interés por el desarrollo de la danza con una visión comprometida hacia la profesionalización de ésta, era un área de desarrollo artístico que interesaba a las autoridades que entonces dirigían este centro de extensión musical. El impacto que causó la presentación del Ballet Joss en Chile, sobre todo con su emblemática obra “La mesa verde”, provocó fuerte resonancia entre algunas personalidades, quienes, influenciados por el trabajo realizado anteriormente a esta visita por André Hass, con estudios en Alemania, así como el auge y énfasis puesto por el gobierno de turno hacia el desarrollo cultural, artístico y educativo, propició el ambiente y las condiciones se generaron para la creación de una escuela de danza al interior de esta institución.

“Fue, entonces, algo lógico, la contratación de tres bailarines del conjunto Jooss para dirigir y enseñar en una escuela de Danza, fundada con este objeto. Así llegaron a Chile, Ernst Uthoff, bailarín coreógrafo y director, Lola Botka, su esposa y bailarina, y el primer bailarín [...], Rudolf Pecht. Los tres abandonaron su compañía en Venezuela y llegaron a Chile a fines de mayo de 1941. Las clases se iniciaron en octubre de ese año.” (Montecinos. Pág. 7 – 27)

Este momento fundamental es donde comienza un fuerte desarrollo de la danza en Chile; cabe señalar, que la danza académica o clásica, también tuvo un notorio e importante desarrollo de manera paralela en nuestro país, pero debido al marco de la ponencia, sólo es preciso consignar.

Amparados bajo este Centro de Extensión Musical, de una de las universidades estatales más importantes de nuestro país, se forma la Escuela de Danza de la Universidad de Chile.

Con Uthoff a la cabeza, los alumnos estrenan su primera obra en el año 1945, “Copellia”, donde se destaca la participación de grandes figuras de la escuela, quienes tendrán una evolución sistemática dando vida al Ballet Nacional Chileno. Patricio Bunster, Malucha Solari y Octavio Cintolesi, por ejemplo, destacados bailarines y alumnos del ballet nacional, fueron buscando sus propias maneras de investigar y de decir a través de la danza. De ellos, Patricio Búnster será una pieza fundamental en la evolución y desarrollo del Ballet Nacional a fines de los 60 y principios de los 70, así como de la Danza independiente en Chile a partir de los años 80.

Hasta este momento visualizamos al Ballet Nacional Chileno, como una compañía dependiente de una institución que trabaja a partir de la herencia del expresionismo alemán

heredado de Kurt Joss, Leeder (Laban) como la agrupación más importante hasta este momento (en esta línea). Pero afortunadamente, en el año 1967, se crea el Ballet de Cámara de la Universidad de Chile, BALCA (Ballet de Cámara), dirigido en una primera instancia por la maestra, fallecida recientemente, Malucha Solari y posteriormente por Gabriela Concha. Este grupo, de carácter mucho más experimental, es el contrapunto necesario y de lógica evolución de investigación artística al interior del ya Departamento de Danza de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. El BALCA, integrado también por alumnas de la escuela de danza, buscaba realizar un trabajo mucho más experimental y creativo, en un contexto de fuerte influencia sostenida por el expresionismo alemán. Así lo expresa Gaby Concha su directora:

“Había como una cierta reflexión sobre la diferencia que existía entre nosotras y el Ballet Nacional, lo que era el tema del día. [...]

Queríamos abolir las jerarquías dentro del ballet, queríamos que todos pudieran hacer todos los papeles, apuntábamos a eso. Había, claro, distintas gamas o condiciones naturales, pero estábamos bien compenetradas. Y esa fue una de las cosas que tratamos de mantener como bandera de lucha.

Con el Golpe de Estado se fusionaron los dos grupos (BALCA y Ballet Nacional), porque como muchos bailarines tuvieron que salir rápidamente del país, tanto del Ballet Nacional como del BALCA, quedó reducido el repertorio al Ballet Nacional”. (Alcaíno y Hurtado: 2007: 83)

[...] Pero no solo el Ballet Nacional, el BALCA son los protagonistas que conocemos de esta época, en esta línea. Anteriormente, en 1963, Joan Turner, junto a su compañero Alfonso Unanue, ambos bailarines del Ballet Nacional, crean un primer Taller Coreográfico en un barrio de Santiago. Estos talleres fueron motivados por el deseo de generar un espacio de creación coreográfica fuera de la formación académica, la que muchas veces no daba espacios a la creación coreográfica, incluso a los propios alumnos de la escuela de danza. Visualizamos acá entonces un espacio y antecedente de creación independiente. En palabras de Joan Turner:

“[...] Esa era una experiencia que pretendía ser de aficionados, pero fue muy intenso. Era gente que quería clases casi todos los días y que quería formar un pequeño grupo igual que la Casa de la Cultura de Ñuñoa, pero con más apoyo.

[...] nosotros invitamos a nuestro taller de Las Condes, no sólo a Patricio (Bunster), sino a gente que nunca había hecho coreografía, porque no había un taller coreográfico en la facultad en ese momento, no había experimentación, no había posibilidades. Los grandes coreógrafos venían, ponían sus coreografías, extranjeras, o Uthoff o Patricio o Hains Paul también. Pero gente que experimentara no había. [...] Carmen Beuchat, hizo su primera coreografía en el taller de Las Condes y yo también [...] Mientras tanto, en el año 68 llega la reforma universitaria donde cambia totalmente la facultad y se crea el Departamento de Danza, no separado del ballet si no que como parte del mismo. Entonces

eligen a Patricio como director y todo cambia. [...]Luego nace el Ballet Popular. (Alcaíno y Hurtado Pág. 31, 32)

También existió una agrupación en el año 1965, “Trío 65”, conformado por tres bailarinas formadas en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, quienes, rebeldes ante la necesidad creativa e impulsadas por la salida de Uthoff y Leeder de la Universidad de Chile, comienzan un trabajo creativo. Este rescate, está dado debido a que su independencia no es generada por un problema político de estado, sino por una necesidad creativa que el trabajo del Ballet Nacional Chileno ni su escuela daban los espacios para trabajos de carácter más experimental como el que querían realizar. En palabras de Beuchat, una de las tres bailarinas de este trío:

“[...] viene la crisis del Ballet Nacional, en que Uthoff se retira. Eso fue una tragedia horrible, fue todo un cambio. Leeder también tuvo que salir de la escuela de danza.

[...] Entonces, a la Gaby Concha, la Rosa Célis y a mí, se nos ocurrió formar la primera compañía de danza independiente chilena en el sesenta y cinco. Por eso le pusimos Trío 65.

Lo hicimos como protesta para recordar a Leeder y como protesta de la salida de Uthoff. Después, en el Ballet Nacional seguí como dos años más y ya me retiré como en el tercer año. El BALCA ya había terminado. Me fui el año sesenta y ocho. Me iba a buscar nueva vida y a cambiar” (Alcaíno y Hurtado, 2006: 69)

Beuchat y Concha, a dos años de la creación de este trío, independiente de la institución parten a Estados Unidos. Posteriormente se destacarán por sus sólidos trabajos coreográficos, tanto en Chile como en el extranjero. En el caso de Beuchat, participa activa y de manera protagónica en el movimiento de danza post modernista en EE.UU.

Existieron paralelamente otras experiencias importantes de la época, pero bajo el alero de instituciones como el Ministerio de Educación; es el caso de la Escuela Coreográfica Nacional (1969), cuyo principal objetivo era insertar la danza en la educación formal buscando democratizarla. De esta experiencia surge el Ballet Juventud, dirigido por Solari y Báldrich.

Paralelamente, también surgen diversos grupos de danza folklóricos, entre ellos AUCAMÁN, dependiente del Ministerio de Educación, y otros que cumplieron en la época con una labor importante, sobre todo en la búsqueda y valoración de la llamada “identidad nacional”.

La proclamación de Allende como candidato a la presidencia de nuestro país, trae de la mano a otro antecedente de la danza independiente en Chile, el Ballet Popular, bajo la dirección de Joan Turner. Este Ballet compuesto por bailarines del BANACH y otros, fue una de las expresiones más importantes de acercamiento de la danza al pueblo de la época. En palabras de Turner:

“El Ballet Popular trabajaba en todo lo que era la cosa política, toda la campaña electoral de Salvador Allende. Bailábamos en canchas de fútbol, en centros de madres, en cualquier parte con ropa de diario, algo que nunca se había hecho. La cosa es que con el cambio de mentalidad, con la llegada de la reforma, en el fondo todo cambió, se empezaron a abrir las puertas. Como Ballet Popular teníamos apoyo de la escuela de danza en el sentido que teníamos donde ensayar, nadie nos arregló las funciones, éramos independientes. (Alcaíno y Hurtado, 2007: 32)

El Ballet Popular, cuyos integrantes asumieron bailar para la campaña de Salvador Allende con pasión y fulgor, fueron parte también de una experiencia inédita en Chile hasta ese momento, el llamado “Tren de la cultura” el que en 1971 por iniciativa de Salvador Allende, trasladó por diversos puntos del país a artistas chilenos de diversas disciplinas: teatro, música, danza, artes visuales, etc; convirtiéndose en un medio de difusión itinerante. Fue un impacto social de proporciones, pues durante un mes los artistas actuaron cada día en tres funciones gratuitas en teatros, gimnasios y a pleno campo si era necesario entre la capital y el sur de Chile.

Salvador Allende, asumió el gobierno en marzo de 1970, el primer presidente socialista de la época que asume por votación popular. Un gran sector del país, en realidad casi el 50% tenía sus esperanzas puestas en una utopía socialista. Con errores y con aciertos, el socialismo era el sueño y todo lo que eso implicaba. Este ideario, que se venía gestando en los 60, pareciera que había comenzado a hacerse realidad. Así lo escribe Hübner:

“Así como lo popular fue fundamental para el cambio social, también fue importante un cambio en las conciencias de las nuevas generaciones. Existía una juventud ávida de novedad y muy crítica con la generación precedente por su complicidad con un sistema enajenado. Eran los tiempos de mayo 68 en que una revolución estudiantil luchaba por cambios profundos. A un extremo del mundo la guerra de Vietnam. En el otro, muere luchando románticamente por un mundo mejor en la sierra boliviana Ernesto Che Guevara y la revolución cubana aparecían como modelo a seguir. Paralelamente, en Chile ocurría algo análogo en el ambiente universitario y juvenil. La toma de la Universidad Católica y, en general la reforma universitaria, genera cambios profundos en la sociedad chilena de aquel entonces, [...] Todo esto es reciclado por un ambiente cultural que encuentra en el sistema universitario un camino de desarrollo que tiene una gran productividad”. (Alcaíno y Hurtado, 2006: 14)

Pero en 1973, el 11 de septiembre, el golpe de estado perpetrado por los militares, es el fin abrupto de los sueños que se venían gestando. Llega el exilio, la tortura, la desaparición y la muerte de muchas personas y muchos artistas y la del propio presidente...

[...] Patricio Bunster, una de las figuras más significativas de la danza chilena, bailarín y coreógrafo, director del Ballet Nacional Chileno, así como otras figuras de la danza de la época, salen al exilio. Entre ellas, también Joan Turner, viuda del emblemático cantautor chileno Víctor Jara. Ambos, más adelante, serán protagonistas fundamentales del momento reconocido como el inicio del movimiento de la danza independiente de nuestro país en los años 80.

El Ballet Nacional entonces, a partir del golpe, con una institución intervenida por los militares, ya no bailará algunas obras de su propio repertorio, al menos las de Patricio de reconocida militancia de izquierda, quien dirigió diversas obras para esta compañía. Sin duda, Patricio imprimió en ella su compromiso social y político, tanto en sus obras coreográficas como en el trabajo diario al interior de la escuela del Ballet Nacional, lo que post golpe, desaparece. En palabras de Patricio:

“El Ballet Nacional Chileno no tenía mucha historia en cuanto a conciencia social, pero ahí yo logré que llegáramos a tomarnos la facultad. Para la nevazón que hubo el año 71, que fue un desastre en algunas poblaciones llevamos a muchos niños a las salas del Ballet Nacional. Y esa nueva conciencia significó que gran cantidad de los integrantes del Ballet Nacional después tuvieron que salir al exilio.”
(Alcaíno y Hurtado, 2006: 53)

En este momento del golpe, Patricio Búnster estaba montando una obra que quedó inconclusa, como muchos sueños y vidas quedaron con este fatal golpe. Algunas agrupaciones y compañías nombradas anteriormente que llevaban cierto camino recorrido, desaparecen o dan paso a otras: BALCA (Ballet de Cámara) se funde con Ballet Nacional, por lo tanto un foco importante de experimentación que se venía desarrollando en la danza, desaparece, como desaparecieron cientos y miles de personas en un país paranoico y dividido. Otras formaciones como El Ballet del Teatro Municipal y el ballet Folklórico Bafona, siguen trabajando amparados en sus instituciones.

El golpe produjo un cambio radical en la vida de nuestro país; y afectó nuestras propias vidas tanto personal como colectivamente. Fue ese golpe, el que fracturó y trató de borrar con el codo lo que Chile había venido construyendo hasta ese momento en todo ámbito, y por sobre todo y como nunca, un claro desarrollo en el ámbito artístico y cultural, y por su puesto la danza, no quedó fuera de este contexto. Cito a Richard:

“El vaciamiento del espacio público que literalmente arrasó las calles [...] después del '73, implicó una fractura cuyos síntomas se describen, en forma recurrente, como silencio, como parálisis, y como la más absoluta imposibilidad” (Richard y Moreiras, 2001: 265)

En este contexto, aquellos creadores que se quedaron, la mayoría, se sumergieron en el silencio y la inmovilidad. Es difícil imaginar la danza en ese momento, algunos testimonios dan cuenta de ciertas tímidas experiencias a parte de las oficiales. Pero, a pesar de esto, existieron algunas agrupaciones y personalidades que trabajaban de manera independiente, es el caso de Hernán Báldrich, Victoria Larraín, Ingeborg Krusell, Magaly Rivano, Sara Vial, Gregorio Fassler entre otros, quienes entre los años 73 y principios de los 80, trabajan en sus creaciones y en sus espacios, formando parte de la resistencia cultural, quienes por el contexto político se movían de manera más bien interna y subterránea.

Claramente en el inicio de la dictadura fueron pocos los que se atrevieron a alzar la voz, pues ella no propiciaba encuentros ni manifestaciones, todo el movimiento cultural del teatro, las artes visuales de gran tradición en Chile, la música y la literatura, pasaron de alguna manera a la clandestinidad.

La danza Independiente de los 80.

En los 80 donde se concentra fuertemente el inicio de lo que se podría llamar un movimiento de la danza independiente. En esta década, algunos hitos importantes en torno a la danza, en plena dictadura militar, se conjugarán para alimentar a la nueva generación de coreógrafos. Yo en el año 80 ya tengo 10 años y nada de danza sabía.

Hito 1: La visita de Pina Bausch a Chile en el año 1980, quien presentó en el Teatro Municipal de Santiago con su obra *Café Müller*. Sin duda, esta compañía inquietó a los jóvenes coreógrafos y estudiantes de la época; sino a todos, a la mayoría de ellos, lo que quedó constatado en esta investigación. El siguiente relato, retrata este fenómeno que compartieron varios coreógrafos de la generación en palabras de Nury Gutiérrez:

“... llegó el momento en que vino la Pina Bausch [...], eso sí que fue increíble para mí. Y este ballet, del que uno había escuchado que de repente viene... [...] Para mí fue “esto es”. El *Café Müller*, las dos obras las vi en su momento, no eran reposiciones... [...] Era impresionante, y vi que había mucha distancia entre nosotros y ellos, y esa distancia se me hizo evidente para siempre. Por la calidad de los bailarines, por el peso de los cuerpos, porque acá nos enseñaban una cosa que estaba metida en el Leeder. Y esa distancia se me marcó además porque nos invitaron a ver un ensayo de la *Consagración* y yo miraba sentada en el suelo. Veía unas pantorrillas y unos pies enormes, unas alturas, que decía ¿qué ejército es éste? Y nosotros estábamos acá con el empeine y un raquitismo pero evidentes. Me preguntaba quiénes son estos personajes, con sus caras duras, con esos pelos, con sus axilas sin depilar, con su respiración fuerte. Estaban ensayando una cosa espacial, para ellos una cuestión súper técnica, pero para todos era muy impactante, estaba petrificada en el asiento. Y cuando vi la obra también. Tuve la suerte de haber podido mirar con los otros ojos ese fenómeno coreográfico.” (Alcaíno y Hurtado, 2006: 180)

Otro Hito importante, es la llegada de la bailarina Manuela Bunster, hija de Patricio Búnster, quien se establece en el sur de Chile y comienza a trabajar activamente:

“Cuando llegué volví a vivir en la ciudad de Concepción (sur de Chile), donde existían algunas academias de ballet y donde hasta hace poco antes de que yo llegara, había existido un grupo de danza contemporánea. [...] y varios de sus ex alumnos llegaron a clases conmigo buscando continuidad en su desarrollo.

Fruto de aquello nace el grupo de danza Calaucán, que se crea por necesidad de expresión, a través del movimiento, de lo que nos estaba pasando y de nuestras aspiraciones de vivir sin dictadura. Trabajamos bastante interdisciplinariamente [...]

Bailamos en cuanto acto se organizó, en la calle, en gimnasios, en el foro de la universidad, [...] en peñas, etc.

Creo que los conceptos que queríamos transmitir a través de la danza eran los de resistencia, complicidad, unidad, multiplicación, atención; contar a través de la danza y sin palabras hechos horribles que estaban sucediendo en nuestro país, información completamente distorsionada por los medios de comunicación. Y también queríamos transmitir la idea de mantener un espíritu de alegría, a pesar de la represión constante y del miedo con que vivíamos.” (Alcaíno y Hurtado, 2006: 327)

Posteriormente Joan Turner junto a Patricio Bunster, quienes llegan a Santiago a mediados de los 80, convocan a toda esta generación de jóvenes bailarines y coreógrafos que ya estaban haciendo sus primeras obras en pequeños y clandestinos espacios que compartían con el teatro y otras artes, varios de estos bailarines se estaban formando en la escuela de danza de la Universidad de Chile.

Se forma entonces el Centro de Danza Espiral, dirigido por estos dos maestros que volvían del exilio. Aún estamos en dictadura, pero ya se hacía patente la necesidad de agruparse y de expresar. Llegan todos a este espacio: Nelson Avilés, Nury Gutés, Luis Eduardo Araneda, Alejandro Ramos, Esteba Peña, entre otros. Todos ellos creadores incipientes cuya obra comienza tomar forma a fines de los 80 y principio de los 90. También asisten Elizabeth Rodríguez, Paulina Mellado, y otros jóvenes coreógrafos cuya obra comenzará a gestarse en los 90.

El Espiral los agrupa a todos y comienzan a formar compañía. La primera obra que estrenan en Chile, que ya fue estrenada en el exilio es “A pesar de todo”. Comienza así un trabajo popular, un trabajo de resistencia a través de la danza, casi como retomando - recordando el trabajo que quedó inconcluso en 1973. Bailaban en poblaciones, en actos políticos, en encuentros culturales, que a mediados de los 80, ya comenzaban a asomarse con más fuerza. Cito a Araneda:

[...] Aprendimos mucho en ese momento en que todo fue arrancar de los pacos (policía), bailar en todo acto político-cultural, y estar súper involucrado en cumplir el objetivo de llegar al pueblo

oprimido por la dictadura. Yo lloraba de emoción cuando me tocó ponerme el poncho que perteneció a Víctor Jara, con el que bailábamos A pesar de todo, y creo que a todos nos pasó lo mismo. **(Alcaíno y Hurtado, 2006: 188 – 189)**

Paralelamente, otro factor importante que apoya al movimiento emergente de la danza independiente en Chile es la gestión realizada por el instituto chileno francés de cultura, que gracias a su apoyo sostenido, visitaron Chile importantes coreógrafos franceses de los 80, quienes además de presentar sus obras, se instalaban en pequeñas residencias a trabajar con los jóvenes creadores y bailarines. A esto se sumaron algunas becas que permitieron que algunos coreógrafos se fueran a Francia a fines de los ochenta, a continuar desarrollando su trabajo. Sin duda, en algunos coreógrafos se dejó ver la influencia de estos maestros de la danza contemporánea francesa, reconociendo ellos mismos en sus relatos. En palabras de Esteban Peña:

“[...] la agregada cultural de Francia de esa época, empezó a traer muchas compañías contemporáneas francesas, entonces hubo mucho contacto con coreógrafos que vinieron a Chile en ese periodo, como Anne Carrie, Dominique Petit, Angelin Preljocaj, y los directores de la Compañía Lêsquise. Ellos, [...] recién estaban comenzando su compañía, vinieron en gira a Chile y presentaron un dúo en la sala Isidora Zegers de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. La visita de estos coreógrafos entregó una nueva energía y visión de la danza contemporánea. **(Alcaíno y Hurtado, 2006: 200)***

Es en el grupo de danza espiral, donde muchos coreógrafos jóvenes motivados por la experimentación y la autoría se encuentran en un proyecto común. Paralelamente los grupos o compañías incipientes venían desarrollando un trabajo de experimentación y búsqueda muy serio, como es el caso de Avilés, Ramos, Gutés, Garrido Lecca, Araneda; etc.

Pero como en todo encuentro, suceden rupturas, y aquellos que se encontraron con los maestros Bunster y Turner, en un contexto social y político necesario, con el advenimiento de la transición a la democracia varios se desprenden y siguen su propio camino, algunos muy temprano y otras más tarde, pero sin duda, los más importantes coreógrafos de la época, pasaron más o menos tiempo en este espacio. Así lo relata Elisa Garrido:

“Patricio y Joan (Turner) nos apadrinaron a todos. Eso duró un tiempo y luego la gente empezó a hacer sus propios proyectos, a necesitar más espacios, pero la danza independiente como proyecto lo forman y le dan nido Patricio Bunster y Joan Turner. Fue algo político, y yo siento que eso es lo que no se ha entendido, porque nació políticamente. El Espiral en el fondo, dio pie para que todos los grupos existieran, pudieran decir algo, pudieran tener la posibilidad de expresarse en ese tiempo difícil. Incluso se impartían clases. No era para nada la misma situación de hoy. Había que juntar a la gente que estaba dispersa.

Para mí esa fue la mejor época en el sentido de que uno estaba con todas las contradicciones del momento, pero igual estaba estimulada, porque no había otra posibilidad. Era el estímulo “del no

poder”, de expresar la frustración de estar en dictadura. Eso de alguna manera nos daba mucha fuerza, nos daba tanta fuerza como para que no nos importara ni la plata. Se vivía con lo mínimo y había mucha pasión. Uno colaboraba con el otro. Era una situación más fluida, no esta cosa tan personalista que ocurrió después cuando cada uno se fue para su lado. [...] Nosotros fuimos carne de cañón, y no es un decir victimizado el admitirlo, porque eso es lo que nos tocaba. Idealismo, esa es la palabra; teníamos idealismo ante lo que nos tocaba. Habíamos optado. No era un asunto profesional de voy a hacer mi ensayo y me voy. Era la vida, porque trascendía”.
(Alcaíno y Hurtado, 2006: 146 – 147)

La dictadura se encuentra en su etapa final, pero viene la larga transición que parte en 1988 cuando a través de un plebiscito la dictadura militar del general Pinochet es derrocada.

La danza en este contexto se moviliza. Al interior del Espiral, salen unos, quedan otros. Es la necesidad intrínseca por una parte de hacer lo propio. De todas maneras el proyecto de Bunster y Turner, comienza a tomar forma a través de sus cursos de danza que van en camino a la profesionalización, lo que años más tarde se concretará al formarse el Centro de Danza Espiral y luego formar parte de una universidad.

Entramos en la última década de investigación: 90 – 2000. Se reconoce claramente que, debido al contexto, cada coreógrafo ahora comienza a buscar su propio estilo, comienza a profundizar en su autoría y en su lenguaje, surgen entonces las personalidades y con esto un proceso de “individualización”. Araneda con su “Séptima Compañía”; Avilés con su compañía de Danza La Vitrina (hoy Colectivo de Arte La Vitrina); Gutés y Garrido con La Pequeña Compañía, entre otros. Y también se suman otras coreógrafas relevantes Mellado y Rodríguez. Pero también están otros creadores: Rivano, Larraín, Alcaíno, Aste, Croxatto, Fernández, Pavez, quienes comienzan su búsqueda, produciéndose una especie de acuartelamiento de los discursos. Cada uno con sus miradas, reflexiones influencias y referencias, comienzan a crear.

NOTA: HASTA ACÁ EL EXTRACTO. LA PONENCIA CONTEMPLA LAS VISIONES DE LOS COREÓGRAFOS HASTA EL 2000)

Bibliografía:

Libros:

Richard, Nelly

2000 *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile.

Richard, Nelly / Moreiras, Alberto.

2001 *Pensar en / la postdictadura*. Editorial Cuarto Propio, Santiago. Chile.

Cifuentes, María José.

2007 *Historia Social de la danza en Chile*. LOM Ediciones, Santiago. Chile

Alcaíno, Gladys / Hurtado, Lorena

2006. *Retrato de la danza Independiente en Chile 1970 - 2000*. Investigación en proceso de publicación.

Artículo:

Richard, Nelly

2007. *La problemática de la memoria en la transición chilena: silenciamientos, fulgores e intermitencias*. 1- 13

Página Web:

Montecinos, Yolanda.

2002 *Historia del ballet en Chile*. *Revista Musical Chilena*, 2002, vol.56 supl, p.7-27. ISSN 0716-2790. supl. [citado 30 Agosto 2007], p.7-27. Disponible en la World Wide Web: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002005600002&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790.