

CHILE-FRANCIA. MOVIMIENTOS DE INTERCAMBIO.

Gladys Alcaíno P.
Guionista, Investigadora cultural.

Sur

Muchas veces nosotros los chilenos, nos referimos a nuestro país como a un lugar aislado por su geografía. Y si se visualiza, Chile está ubicado al sur del sur, tiene el océano pacífico hacia el oeste, la Cordillera de los Andes hacia el este, el desierto hacia el norte y una larga historia de aislamiento del resto del mundo. Se dice que *“el sur es una condición de exclusión de los centros de poder cultural y económico nombrados por el norte. Un territorio real y a la vez imaginado donde se producen los modelos culturales y donde se toman las decisiones geopolíticas, pero por otra parte, el Sur que es Chile, es también el Sur multiplicado por los acontecimientos de la historia reciente: el Chile aislado por la dictadura entre 1973 y 1990”*.¹ Es de análisis reiterados que estos acontecimientos partieron en dos la historia del arte y de la cultura en Chile, en tanto nos referimos a la cultura del Chile aislado y también del Chile repartido con sus exiliados por el mundo, lo que generó una nueva cultura sujeta a movimientos, desarraigos, diversas luchas y conquistas. Y es en esa cultura en la que se inserta la danza chilena.

Nuestra danza, como las otras artes, tuvo que desarrollarse en dicho panorama, sumando a eso, que la danza chilena siempre ha sido en muchos sentidos, un arte marginal. Esto lo argumenta el que ni hoy, ni nunca antes, la danza chilena ha contado con un espacio que permita por ejemplo, el trabajo de compañías consolidadas a través de subvención alguna, ni con espacios gubernamentales destinados para su práctica o exhibición. Desde su inicio el FONDART ha permitido un crecimiento importante en la disciplina, pero eso no niega que la danza en Chile se logra y mantiene gracias a la pasión y dedicación personal de sus cultores. Entonces, al hablar de danza chilena, debemos situarnos en una danza marginal que se manifiesta al sur del sur.

Sobre el lenguaje que tomó esta danza -y que en muchos sentidos se hereda hasta nuestros días- ha estado sujeto a los acontecimientos que se han entrecruzado, y que son, entre otros, el fin de las utopías, de la unidad popular, y de la venida del golpe militar con su dictadura. Actualizar la mirada, dirigirla al quehacer de hoy en nuestra danza, inevitablemente requiere de un repaso, pues la trascendencia del acontecimiento

¹ Forjando un lenguaje del Sur. La Estética literaria de Diamela Eltit. Gwen Kirkpatrick. Editorial Cuarto propio

que nos atraviesa históricamente como país, es inminente e inevitable. Y es parte constituyente de la memoria y pensamientos actuales de Chile y su arte, tanto como de sus lenguajes y codificaciones.

Una nueva esquina

La danza independiente en Chile, independiente del Estado y de la Institución, se manifestó sólidamente en tiempos de dictadura, se nutrió de ciertas euforias e impulsos subterráneos, marcados por el espíritu de la época en que le tocó emerger. Tanto el teatro como la danza que se daban de modo alternativo a los pocos escenarios oficiales-militares, rompían violentamente con las distintas estrategias de control, buscando sus propios símbolos y metáforas para denunciar los horrores cometidos por el régimen de Pinochet. Los temas principalmente trataban sobre el exilio, los detenidos desaparecidos, la tortura, el crimen. Así los artistas como su público se reunían en un pacto de resistencia común.

Nacieron lugares como la sala El Trolley, implementado por el dramaturgo chileno Ramón Griffero, que como él mismo escribiría, *“esa sala se convirtió en un espacio de agitación y también en un espacio donde se podía vencer la vergüenza de los cuerpos que nos había impuesto la dictadura, conjurar las fuerzas irracionales que nos amenazaban y vencer la tristeza, en el baile, en la seducción, en el amor. Dominar el miedo. La represión, los allanamientos militares y amenazas, no pudieron reglar los deseos que nos convocaban y constituían libres, desbaratando la estrategia de la dictadura de hacer fracasar nuestro deseo y voluntad de ser dueños de nuestra historia política y amorosa, de volver a construir un destino”*² Griffero dice “vencer la vergüenza de los cuerpos que nos había impuesto la dictadura” Ese gesto de vencer la vergüenza ante tal condena debe comprenderse desde el análisis sobre el fenómeno de la tortura y la matanza política como la destrucción del yo de las víctimas, *reduciéndolos a puro cuerpo*³; cuerpo golpeado, cuerpo desaparecido, cuerpo marcado. Esos cuerpos enfrentados al cuerpo del torturador y el torturado, el cuerpo muerto por otro cuerpo, el cuerpo que reconstituía los tejidos, eran personas con un nombre y una historia, dueños de una subjetividad arrasada- es decir, nunca fueron solo cuerpo- Esas personas fueron y hasta hoy son una parte importante en el imaginario de nuestro pensar sentir y hacer, pues todos

² La ausencia de un creador. Ramón Griffero. www.griffero.cl

³ Los orígenes del totalitarismo. Hannah Arendt. Editorial Taurus

constituimos antes y ahora, un sólo territorio, marcado por una frontera, insisto, doblemente aislada.

Jorge Semprun dice que es imposible narrar a otro la verdadera dimensión de la tortura o el crimen político, y que para lograrlo en algún grado, habría que recurrir al artificio, a la perspectiva que nos pueda regalar la posibilidad de la ficción. El arte en Chile en esos años de dictadura, se hizo cargo de aquel artificio, concibiendo una nueva poética, un nuevo discurso que se fugó de todo dictamen, y la danza fue el cuerpo que encarnó esa fuerza subversiva.

Sobre la territorialidad de la escena, a propósito de la represión existente, se constituyó a partir de lugares que iban desde una carpa de circo, la calle, un galpón abandonado, un viejo garaje, el living de la casa, el patio trasero, la calle de nuevo, un gimnasio de algún colegio que se atrevía al riesgo. Incluso existe el caso de Gastón Baltra, bailarín chileno de hoy más de 70 años, quien fue preso político, y que en el mismo campo de concentración de Chacabuco donde estuvo cautivo creó un ballet junto a algunos otros detenidos.⁴ Si bien ese fue un gesto de sobrevivencia, y un intento de evitar que su cuerpo y conciencia se redujeran a la nada, quedó en la historia de la danza chilena, y contribuyó a marcar evidentemente el contraste con las salas de teatro oficial, que no fueron más que lugares distantes de la creación verdadera, donde no existieron más que unos cuantos funcionarios pagados por el oficialismo, bailando algunos clásicos para Pinochet.

Esta búsqueda de espacios alternativos, como queda claro, no nace de la necesidad de experimentación estético-espacial y artística únicamente, y aunque no descarta esa búsqueda, surge del desplazamiento, del margen marcado como un límite que intentó el autoritarismo, y que provocó aquel estallido creativo y transgresor.

La población La Victoria, en Santiago de Chile, es una toma de terreno, en la que los pobladores se instalaron ilegalmente hace ya más de 50 años. Ese lugar de extrema pobreza se caracterizó por ser un frente de lucha tremendamente activo y a su vez castigado por la dictadura, lo que exigió que el activismo cultural llegara hasta sus periferias en pos de solidaridad y causa común. Fue tan crítico el ataque hacia la zona, que las organizaciones de la iglesia católica instalaron ahí a un sacerdote francés llamado Pierre Dubois, quien solicitó al poco tiempo la asistencia de otro sacerdote y más apoyo extranjero. Luego llegó el sacerdote francés André Jarlán. Estas presencias constituyeron una de las formas en que ciertas organizaciones internacionales, además de la iglesia,

⁴ Investigación Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000. Hurtado-Alcaíno

dieran un halo de protección a nuestro pueblo. Una mañana de septiembre de 1984 el sacerdote André Jarlán, fue encontrado muerto con una bala en el cuello. Desde ese momento la figura de André Jarlán está pintada en las calles de la población, con la leyenda que dice “André de la Victoria”. Sin ser católica, ni practicante de religión alguna, no puedo dejar hacer un homenaje a Pierre Dubois y André Jarlán, quienes estuvieron al sur del sur, luchando hasta perder sus vidas. Introduzco así lo siguiente.

Octavio Meneses, coreógrafo, actor y cineasta chileno, relata: *En dictadura me interesaba hablar desde mi profundidad, y si bien es cierto, la dictadura es terrible, yo quería hablar desde mí, no desde un discurso, ni de posiciones, ni con cartel, ni con panfleto. Incluso en un momento hice un taller de danza en la población La Victoria. Estamos hablando de cuando matan ahí al padre francés André Jarlán. En ese momento yo formé un grupo con la gente del lugar e hicimos una obra callejera con música del grupo de rock Los Prisioneros. Usamos globos de colores que tirábamos contra la pared, llenamos todo de colores, porque la obra era sobre la vida. Yo les decía -La represión está, me consta, pero no quiero panfletos-. Incluso ahí, con la gente que estaba en la lucha más dura, no hice panfleto. Yo sabía perfectamente que mis bailarines y bailarinas eran de movimientos de ultra izquierda, pero yo los hacía bailar locuras. Ellos eran los dirigentes políticos de la población La Victoria, los más lúcidos, los más combativos, los más bonitos también. Hicimos la obra en la calle y fue un éxito. La policía, la misma que mató a André Jarlán, miraba desde la esquina y no podían entender.”⁵*

Es importante mencionar que muchos de nuestras coreógrafas y coreógrafos, partiendo por Patricio Bunster y Joan Turner, hicieron un arduo trabajo en poblaciones, y no sólo de La Victoria. La danza entonces, encuentra una y otra vez una nueva esquina donde poder danzarse.

La metáfora del vuelo

Todo este fenómeno se narra también, gracias a diversos hitos, como la visita a Chile de distintas personas extranjeras, tal vez personalidades humanistas, tanto de la danza como del teatro y otras áreas.

Un gran soporte de intercambio en esos años ocurre a través del Instituto Chileno Francés de Cultura y la importante gestión de su directora Marie Christine Riviere, para muchos una perfecta desconocida, pero que ha quedado presente en la historia cultural

⁵ *Ibíd.*

chilena. Ella, con mucha visión y solidaridad realizó una intensa labor, que se concretó en visitas, becas, encuentros, y una actividad fundamental en el espacio mismo del Instituto Chileno Francés de Cultura. Marie Christine Riviere, en un concentrado periodo de tiempo, trajo a Chile a los coreógrafos franceses Angelin Preljocaj Dominique Petit, Anne Carrie, Jöelle Bouvier y Règis Obadía. Y bajo su misma gestión varios bailarines chilenos fueron invitados a Francia a una estadía o beca de estudio. Estos coreógrafos que nos visitaban, no solo daban funciones con sus obras, sino que también participaban brindando un trabajo profundo de taller e investigación dancística, en un periodo en que las relaciones culturales de Chile con el exterior eran casi inexistentes. Estamos hablando de una realidad que se consolida en plena década de los ochenta.

Luis Eduardo Araneda, coreógrafo chileno, director de La Séptima Compañía, gracias a esta gestión, viaja becado a Francia. Y vuelve rápidamente afirmando que el sentido de su obra estaba en Chile, pero reconociendo en cambio que ciertas visitas de coreógrafas, coreógrafos, y compañías de danza francesas, le brindan nuevas miradas, y directamente ciertas influencias: *“Debo mencionar el misticismo, grandeza y humildad de Dominique Petit y Anne Carrie, el erotismo y energía de L'esquisse (Cía. de Danza dirigida entonces por Jöelle Bouvier y Règis Obadía). Pasaba de todo en el escenario: agua, desnudos, gritos, mezclas de música y sumé en mi obra todos estos elementos que había adquirido, y todas las influencias que venían llegando de afuera, desde la danza contemporánea francesa. L'Esquisse, por ejemplo, que tenía toda una cosa visceral, muy erótica, trajeron sus famosas caídas en cuarta posición, que después todos incorporamos. Angelin Preljocaj, Dominique Pettit, todos entregaron aportes que yo iba sumando. Entonces a la hora de crear, experimentaba con esas nuevas influencias también⁶*

Elisa Garrido, gran bailarina chilena, integrante por algún periodo de La Pequeña Compañía, dirigida por Nuri Gutes, recuerda: *“Un momento significativo para mí fue cuando vinieron Anne Carrie y Dominique Petit desde Francia, y nos dijeron -por favor no se tiren al suelo-, porque todas las improvisaciones que hacíamos eran golpes contra la muralla o contra el suelo. Dijeron: -por favor, por favor párense y prueben hacer su improvisación de pie-. O sea, estábamos físicamente, corporal, áuricamente, encerrados. Dominique nos abrió a ser aéreos. Esos franceses para mí fueron bien importantes.”*

Sin ir más lejos, de las visitas de Anne Carrie y Dominique Petit, y del trabajo que realizaron en conjunto con un grupo de bailarinas chilenas, surge la coreografía “La cueca sola” inspirada en la danza de las madres, hermanas, hijas y esposas de los detenidos desaparecidos de Chile, quienes bailando solas una danza como la cueca, baile nacional chileno que se realiza en pareja, simbolizaron su pérdida e injusticias vividas.

⁶ Revista Impulsos

Como espectadora de danza tengo viva la imagen de los coreógrafos franceses Petit y Carrie, haciendo un dúo, que del suelo subía al aire y viceversa, y efectivamente, yo que veía toda la danza que podía ocurrir en mi país, quedé impactada por como presentaron ese nivel aéreo desde un lugar distinto al de la danza a la que hasta entonces había podido acceder. Esas personas de la danza francesa, también marcaron un hito en mi mirada sobre este arte.

Desfronterización y Desplazamiento

La argentina Susana Tambutti, teórica de la danza, sostiene que somos sujetos históricos capaces de transformar nuestra realidad y que el reconocer nuestro pasado como historia nos permite entre otras cosas, situarnos dentro del proceso total de nuestra disciplina - en este caso de nuestra danza- sobre todo si aceptamos el hecho de que es una danza derivativa, en tanto las formas de danza que hemos conocido se tomaron de determinados universalismos que nos fueron legados como tales. No debemos olvidar que mucho de lo que hemos aprendido en las escuelas, partiendo por el idioma en que se imparte (Plié, Tandu etcétera) provienen de formas heredadas. Así mismo, muchos de nuestros maestros y coreógrafos se han formado con artistas alemanes, norteamericanos, franceses, rusos.

Si bien es cierto que esas formas heredadas, nos imponen un modelo que se contradice incluso con nuestros cuerpos más bajos, más morenos y gruesos, la gestión Chile-Francia en la década de los ochenta, trasciende las fronteras corporales, y se enmarca en una herencia de apertura fundamental para esa generación de bailarines y coreógrafos chilenos. Considerando que también fue una de las principales conexiones al mundo de la danza que teníamos en ese tiempo, que como dije antes, fue un período de pocas relaciones con el exterior, y sin los adelantos en comunicación con que contamos hoy.

¿Cómo se revela eso en la forma que va tomando la danza en Chile? Incorporar como mencionaron los coreógrafos, caídas en cuarta posición, cierta eroticidad, y el nivel aéreo por ejemplo, dan cuenta de una ausencia, de una desconexión anterior con las prácticas estéticas mencionadas. Y sin ser los movimientos posteriores a ese hito, un calco de quienes hicieron el traspaso, traducen un lenguaje, lo adaptan a los nuevos cuerpos, lo abren a las nuevas problemáticas, dejando que se expresen, agregando recursos para una nueva sintaxis, en que el significante no es que un cuerpo sube a otro o cae en determinada posición. Lo ocurrido se traduce también en el hecho de que aquellos coreógrafos franceses abrieron un espacio seguro y resguardado, como un cuerpo diplomático y hermanable que prometía la vida, la danza y no la desaparición o la muerte.

Otra situación que marca también trascendencia a partir de esta gestión Chile -Francia, es el traslado, el salir del territorio, como se dio por ejemplo con Nuri Gutes, coreógrafa chilena fundamental, quien el año 85 reside en Francia, favorecida por estos intercambios. Al volver a Chile comenzó otra etapa creativa, y recuerda el cuestionamiento que se hizo sobre su obra: *“al volver hice unos tríos, “La Humedad” algo con tiestos con agua, muy simple, con música de The Smiths, y una mujer que hablaba respecto a los animales que eran sacrificados en los laboratorios. Y recuerdo que me decían que eso era europeo, que no nos pertenecía. Estaban aquellos a los que les gustaba mi trabajo, y por otro lado estaban los que me decían ¿cómo haces eso? Eso es Europa. Y había que hacer algo por la patria, por Chile, con el arte. Los demás estaban armando algo loable, increíble, fantástico. Era muy fuerte lo que estaban haciendo, era maravilloso. Pero habíamos otros, que estábamos en algo tan particular, éramos unos híbridos. Entonces yo creía que había que salir en traje de baño a bailar, poner estos tiestos con agua, otra música, y que había que alivianar la situación, pero el otro lado decía -hay que hacer la lucha, porque está Pinochet-. Y había que hacerla, pero yo quería hacerla de otra forma. Entonces claro, en los 80s en Chile, uno era catalogado de europeizado, porque te movías de otra forma”*.⁷

Entonces la calificación de “Europeizado” sobre su coreografía, alude al hecho de que la coreógrafa haya construido relatos que hablaron sobre otros temas, como el maltrato animal y no exclusivamente sobre el atropello a los derechos humanos, transgrediendo a lo que ya rompe con lo impuesto. Y Europa, el otro lugar, llega como el título de la transgresión.

Sin embargo la obra de Gutes se instala en los lugares y momentos en que tan sólo danzar era un acto de resistencia y “alivianar la situación” podría revisarse como una nueva causa, en tanto se plantea como un objetivo. Y lo que plantea la coreógrafa Nuri Gutes como una otredad, como aquellos que mantenían una línea temática y de forma respecto a la situación de Chile y los derechos humanos, lo hacían a través de soportes sustanciales, como la música, que en general aludía a una raíz nacional. Ejemplo de eso es el trabajo del importante coreógrafo Patricio Bunster, quien mantuvo siempre un discurso que apelaba a mantener la identidad y la raíz de la obra artística. De su obra podemos destacar *A pesar de todo*, coreografía en la que una manta que perteneció al cantor asesinado Víctor Jara, era un elemento simbólico esencial de la escena. O el *Poema 15*, coreografía realizada sobre un poema de Neruda con música de Víctor Jara.

⁷ Investigación Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000. Hurtado-Alcaíno

Lo que diferencia a los coreógrafos Gutes y Bunster, marca la trascendencia de sus obras desde los años ochentas hasta nuestros días, momento en que una coreografía de Nuri Gutes, *Horror Locci*, es reconocida por sus pares como una de las más apreciadas por su estética y atmosferas logradas. Y A pesar de todo, de Patricio Bunster, es la obra más recordada por su fuerza y emblema anti dictadura.

Desde otra perspectiva, y siempre en el marco de quienes han salido del territorio, está también la situación de aquellos que gracias a la misma gestión de la época, partieron y se han quedado trabajando por la danza francesa, como es el caso de Ulises Álvarez, bailarín chileno que vive hace más e 20 años en Francia y que hoy es asistente de la coreógrafa Maguy Marin. Álvarez dice: *Cuando llegué allá, lo primero que me impactó fue la gran cantidad de bailarines que iban a una gran cantidad de audiciones. Y pensaba en Chile, donde no están los medios para que una compañía se mantenga al nivel de una compañía como la Maguy, ¿cómo vas a persistir así en una búsqueda? En Chile, sin medios es otra cosa. Yo veo y siento el trabajo de mis compañeros chilenos, todos ellos trabajan sin la certeza de los medios. Han evolucionado por si mismos y eso es admirable”⁸*

El trazo que sigue

1990 marca el término de la dictadura en Chile. La transición hacia la democracia pone otras preguntas y temas en la danza, aquel bloque de resistencia que conformó un solo cuerpo durante la dictadura, se atomiza. A eso se suma que la nueva década propone nuevas visitas de personalidades extranjeras de la danza, no solo de Francia, Estados Unidos o Alemania. Pero Francia logra continuidad a través de visitas como la del Claude Brumachon, que si bien no se transforma en un fenómeno acogido con igual apreciación por todos, sí marca un hito con la obra *Los Ruegos*, que toma el tema de la dictadura reciente para su escena.

Si bien la presencia francesa ha logrado permanencia y trascendencia en la danza chilena, también hay situaciones en las que ha provocado cierto ruido ante algunos sectores. Tal es el caso del actual director del Ballet Nacional Chileno, Gigi Caciuleanu, quien dirige la compañía desde hace más una década. Sin desconocer su trayectoria, es válido reflexionar que daríamos un paso importante si volviéramos a tener un Ballet Nacional Chileno dirigido por alguna personalidad de nuestra danza.

Aún así, la historia de intercambio con Francia no decae. Y eso se ve reflejado en la investigación *Retrato de la danza Independiente en Chile*, que realizamos junto a Lorena

⁸ *Ibíd.*

Hurtado, donde nos quedó en evidencia, por la totalidad de los testimonios, que esas visitas francesas, principalmente la de los años ochenta, se caracterizaron por ser “pares”, por integrarse a un grupo y trabajar junto a él, en los mismos territorios y expuestos a los mismos riesgos. Y no desde afuera, asumiendo un rol paternalista o de directores que no se involucraron. Ni así tampoco, los bailarines chilenos actuaron como receptores pasivos. Quedó claro que con ese grupo de personas de la danza francesa surgió un compañerismo inolvidable. Fueron dos realidades distintas, que se reflexionaron juntas. Un fenómeno de mucha fuerza que vale la pena rescatar de nuestra memoria.

Bibliografía:

“La cultura durante el período de la transición a la democracia”. Varios autores. Edición Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

"La Insubordinación de los Signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis" Nelly Richard. Editorial Cuarto Propio