

Construcción cultural del cuerpo en la danza contemporánea chilena: Trayectoria biográfica, disciplinamiento y resistencia de las mujeres bailarinas profesionales de la danza

Memoria para optar al Título de Antropóloga Social

Javiera Saavedra Reyes

Profesora Guía: Carolina Franch Maggiolo

Agosto, 2025

Agradecimientos

A cada una de las mujeres que me enseñó su historia, sin ustedes, esto no sería posible.

A mi amada familia, por siempre creer en mí.

A ti, mi amado Nico, por apoyarme desde el día uno y darme aliento cuando más lo necesitaba.

A mis queridxs amigxs, gracias por cada conversación y desahogo. Por ustedes nunca me sentí sola en esto.

A mi profesora guía, por su atención y rigurosidad al detalle de cada palabra dicha.

Y a ti mi amada danza, por nunca soltarme. Por ser certeza entre tanta incertidumbre.

Índice

Resumen.....	5
1. Introducción	6
2. Antecedentes	7
2.1 La danza occidental: Evolución y cambios en los paradigmas de movimiento.....	7
2.1.1 El nacimiento de la danza clásica	7
2.1.2 El paso de la técnica académica a la técnica moderna	8
2.1.3 La llegada de la danza contemporánea.....	9
2.2 Historia y contextualización de la danza en Chile	10
3. Planteamiento del problema	15
4. Objetivos	17
4.1 Objetivo general.....	17
4.2 Objetivos específicos	18
5. Metodología	18
5.1 Sujeta de investigación y muestra	18
5.2 Análisis de contenido para la interpretación de la información.....	19
5.3 Aspectos éticos.....	19
6. Resultados de investigación.....	20
6.1 Trayectorias biográficas de las mujeres bailarinas de la danza contemporánea chilena	20
6.1.1 ALENA ARCE: UNA VIDA EN MOVIMIENTO GUIADA POR LAS INQUIETUDES	20
6.1.2 ALEXANDRA MILLER: LA CREACIÓN COMO MOTOR DE MOVIMIENTO	24
6.1.3 ALICIA PIZARRO: UNA VIDA ALBOROTADA Y EN MOVIMIENTO	27
6.1.4 ANDREA AMARO: PRÁCTICAS DE MOVIMIENTO GUIADAS POR EL GOZO Y EL PLACER.....	30
6.1.5 CHERY MATUS: LA IMPROVISACIÓN COMO MÉTODO.....	32
6.1.6 DANIELLA SANTIBÁÑEZ: PENSAMIENTOS SOBRE EL CUERPO Y LA LUZ.....	34
6.1.7 GEMA CONTRERAS: LA DISCIPLINA Y LA PASIÓN POR LA DANZA	37

6.1.8 JAVIERA ARAYA: LA CREACIÓN Y EL PROPIO SENTIDO.....	39
6.1.9 JAVIERA PEÓN-VEIGA: LA PERFORMANCE Y LA TRANSFORMACIÓN.....	41
6.1.10 MACARENA CAMPBELL: EL CUESTIONAMIENTO DE LAS TÉCNICAS.....	44
6.1.11 NATALIA SABAT: EL ACERCAMIENTO AL CUERPO DESDE LO SENSIBLE.....	46
6.1.12 TANIA ROJAS: EL SENTIDO CIUDADANO, SOCIAL Y POLÍTICO EN LA DANZA.....	48
6.2 Caracterización de la sujeta de investigación: La pregunta por la bailarina de danza contemporánea chilena.....	52
6.2.1 Mujer/Bailarina	52
6.2.2 Mujer/Intérprete en Danza.....	62
6.2.3 Mujer/Coreógrafa.....	66
6.2.4 Mujer/Docente en Danza.....	69
6.2.5 Mujer/Artista Independiente.....	72
6.2.6 Mujer Bailarina/Madre.....	79
6.3 El proceso de disciplinamiento del cuerpo en la danza contemporánea.....	82
6.4 El fenómeno de la resistencia en la danza contemporánea	88
7. Reflexiones finales: Construcción cultural del cuerpo de las mujeres profesionales de la danza contemporánea en Chile.....	96
8. Bibliografía	101

Resumen

En el contexto de los estudios antropológicos sobre el cuerpo y la danza, la presente memoria propone indagar las construcciones culturales del cuerpo en la danza contemporánea chilena a partir de la experiencia corporal de las mujeres que la practican. Por medio de esta investigación de carácter cualitativo, se entrevistaron a bailarinas profesionales de la danza, siendo esta la fuente primaria de información.

Los ejes que guían esta investigación son la danza y el cuerpo desde la cualidad indisociable que existe entre ambos a la hora de realizar distintos análisis relativos a la trayectoria biográfica de la profesión-oficio de estas sujetas bailarinas. En este marco, se obtuvieron tres hallazgos relevantes; a) la trayectoria biográfica de la mujer bailarina en relación a la danza, b) el disciplinamiento en la formación para ser bailarina y en el oficio posterior, y c) las resistencias presentes en la danza contemporánea. Ejes que fueron analizados por las teorías de las ciencias sociales de Foucault, Maxwell, Le Breton, Mora, Citro, entre otras, que con las voces-testimonios de las propias bailarinas, produce un documento que articula un relato coral que busca otorgar una comprensión del fenómeno de estudio y nuevas exploraciones futuras.

Palabras clave

Mujer Bailarina - Danza Contemporánea – Disciplinamiento – Resistencia - Construcción Cultural del Cuerpo

1. Introducción

Este escrito nace desde la idea de aunar los mundos que construyen mi vida; la antropología y la danza. Desde pequeña, yacía en mí un deseo de bailar. Nunca supe de dónde salió, solo estaba ahí, latente, pidiendo que mi cuerpo se moviera. Los talleres de danza, la gimnasia artística y participar en las coreografías de las alianzas en el colegio eran la respuesta a medida que iba creciendo. Luego, tomé clases de tela acrobática en la enseñanza media, siendo esa época de mi vida escolar la más esclarecedora; quería dedicarme a la danza.

A pesar de estas motivaciones, entré a la universidad a estudiar antropología por mi cercanía con las humanidades. En ese lugar, descubrí que podía orientar mi pasión por la danza por medio de la escritura y la investigación, formando un vínculo indivisible entre ambas.

Llegada la pandemia, tuve la oportunidad de audicionar para una compañía de danza, logrando ingresar a ella el año 2020, formando parte del elenco de la Compañía Municipal de Danza Contemporánea de Quilicura hasta el día de hoy. En ese lugar, aprendí danza contemporánea y me enamoré de su práctica, del contacto, de la consciencia con mi cuerpo y de la posibilidad de moverme como algo sumamente liberador, dándole sentido a mis ambiciones.

Actualmente formo parte del colectivo independiente de danza Colectiva Tres Piedras, espacio que he construido en conjunto a mis amigas, bailarinas talentosas y grandes creadoras. Aquí, he aprendido a desarrollarme en la danza y en la gestión cultural, a dejar que mis ideas fluyan y a crear desde lo que me nace. También, he podido ser testigo de lo que significa dedicarse a la danza en este país, observando y viviendo esta compleja realidad, la que justamente me dedico a estudiar en esta investigación.

Por medio de la presente memoria, se aborda el fenómeno cultural del cuerpo a través de la práctica de la danza contemporánea en Chile buscando responder la siguiente pregunta: *¿Cuál es la construcción cultural del cuerpo de la danza contemporánea en Chile de las mujeres bailarinas profesionales?*

Desde esta interrogante se articula esta investigación haciendo uso de la metodología cualitativa con la realización de entrevistas en profundidad a doce mujeres profesionales de la danza contemporánea en Chile, quienes fueron seleccionadas en base a la trayectoria en el campo de la danza fuera del marco institucional universitario en el que se formaron. Asimismo, se lleva a cabo un análisis teórico bajo la autoría de personas ligadas a las ciencias sociales y a la antropología del cuerpo y de la danza, quienes son puestas en diálogo con las voces de estas mujeres bailarinas en los siguientes apartados; a) Trayectorias biográficas de las mujeres bailarinas de la danza contemporánea chilena, b) Caracterización de la sujeta de investigación: La pregunta por la bailarina de danza contemporánea chilena, c) El proceso de disciplinamiento del cuerpo en la danza contemporánea y d) Fenómeno de la resistencia en la danza contemporánea. Finalizando con las reflexiones de esta memoria que se encargan de explicar la construcción cultural del cuerpo en la danza contemporánea chilena a partir de todos los factores de análisis ya señalados.

Este estudio se crea desde la necesidad de visibilizar la relevancia que el cuerpo y la danza poseen dentro del medio social, cultural e individual en los que se desenvuelven, buscando entregar herramientas e insumos para los subcampos de la antropología del cuerpo y de la danza al abordar el pensamiento y la comprensión de la construcción cultural del cuerpo en la danza contemporánea chilena. Este escrito, invita a sus lectores a que conozcan la realidad sociocultural que acompaña a estas mujeres bailarinas y a los fenómenos de análisis que se desarrollan en este marco investigativo.

2. Antecedentes

2.1 La danza occidental: Evolución y cambios en los paradigmas de movimiento

La antropóloga norteamericana Adrienne Kaeppler (1991), define la danza, incorporando diversas dimensiones de la cultura (simbólicas, no verbales, estéticas, etc.):

“Basada en los sentidos kinestésicos, la danza integra de manera única la experiencia personal profunda con las estructuras culturales. Como arte escénico, la danza educa en muchos niveles, especialmente el filosófico y el estético. Como método terapéutico, la danza integra lo físico con las partes emocionales del yo. Culturalmente, la danza es un medio simbólico y no verbal de comunicar ideas, pensamientos y sentimientos, cuestión vital para el desarrollo y el bienestar humano” (p. 17).

2.1.1 El nacimiento de la danza clásica

En el año 1661 se da inicio a la danza occidental, con el surgimiento del ballet clásico de forma académica. En este contexto, la historia de la danza se orquesta desde el paradigma del arte, observando la danza como un objeto de estudio y pensamiento (Danto, 1999). Este tipo de danza comienza su curso en Europa, particularmente en Francia: *“las formas, la iconografía, el imaginario y el estilo del ballet académico corresponden sin duda a las condiciones políticas, económicas y sociales de la Francia del siglo XVII”* (Falcoff, 1999:21).

El lenguaje de la danza clásica (ballet) se rige bajo un sistema arbitrario de codificación que establece las colocaciones, los movimientos y el nombramiento de las posturas en francés. La estructura de la técnica de ballet fue creada por Pierre Beauchamp y consta de cinco posiciones básicas. Su objetivo, es que la rotación de las piernas se dirija hacia afuera, desde las caderas. De modo que el cuerpo de el/la/le bailarín/a/e siempre esté dirigido hacia el público (Mora, 2011).

Desde el siglo XVII hasta el siglo XX, la danza se funda en los principios del neoclasicismo, el racionalismo y un posterior romanticismo, donde se conceptualiza en torno al cuerpo, el espacio y el tiempo. En este sentido, el ballet encarna de forma física las perspectivas cartesianas, racionalistas y mecanicistas de la sociedad hacia el cuerpo y se produce una separación entre alma/cuerpo, objetivando este último (Ídem).

Según Falcoff (1999), hay un mecanicismo del cuerpo y un uso instrumental de éste en el ballet, expresado por la artificialidad de los movimientos y el diseño coreográfico que hay en ella. En la danza clásica se busca la pureza, la perfección y la armonía en los cuerpos que la desarrollan por medio de movimientos arbitrarios.

La danza clásica es una actividad generizada, es decir, que cumple con reproducir hegemonías de lo masculino y lo femenino, el “deber ser” y las diferencias de género entre hombres y mujeres en las coreografías (Mora, 2009). En esta línea, “*la danza clásica consolida unos movimientos-hombre y movimientos-mujer tópicos: los hombres deben expresar su masculinidad y las mujeres su feminidad*” (For i Marrugat, 2015: 59).

2.1.2 El paso de la técnica académica a la técnica moderna

A finales del siglo XIX y a inicios del siglo XX el modernismo estuvo presente en todos los ámbitos del arte. Danto (1999) manifiesta que lo moderno es una forma de producción y significación de obras de arte que permite reflexionar sobre los sentidos y la representación. Bajo este paradigma la danza moderna surge a finales del XIX, instalándose particularmente desde las décadas del 30’ al 50’ por parte de sus “precursores” con exponentes norteamericanos/as como Ruth Sait Denis y Ted Shawn, sus aprendices Doris Humphrey, Martha Graham, Isadora Duncan y Lőie Főller, y los/as alemanes Rudolf Von Laban y Mary Wigman (Mora, 2011).

A partir de estas contribuciones, hay dos lineamientos que estructuran la danza moderna. Por un lado, está la técnica Graham que consiste en el trabajo de la *contracción-relajación* del cuerpo, y por otro, la técnica Limón creada por Humphrey, que obra desde la *caída-recuperación* (Mora, 2011).

Isadora Duncan (1921) en su autobiografía afirma que el ballet es enemigo de la naturaleza y el arte, puesto que promueve una separación entre el alma y el cuerpo. Duncan, por medio de su danza, pretendía transmitir sus sentires, rompiendo con esas concepciones instrumentales del cuerpo y permitiendo que éste se expresara de forma natural, en un estado de fluidez. Desde aquí, se observa un cambio en el paradigma escénico y estético que la danza occidental estaba ejecutando, dando paso a una danza de carácter más expresivo.

Complementando lo anterior, Humphrey (1959), alude a la naturalidad del movimiento desde un trabajo que involucra la fuerza de gravedad y la reacción-acción, por medio de movimientos naturales tales como: estar de pie, correr, caminar, saltar, caer, etc., acuñando la técnica mencionada de la *caída-recuperación*, que, en la lógica planteada, rompe con los paradigmas clásicos anteriores.

Asimismo, la técnica desarrollada por Graham (1991) se enfoca en la respiración, involucrando el tórax y el abdomen, zonas del cuerpo de las que surge el movimiento que esta técnica propone, derivando en una técnica de *contracción-relajación*¹.

En base a lo planteado, se observa que el trabajo desarrollado por la danza moderna empleado por Humphrey y Graham actúa desde las oposiciones de los movimientos. Generando distintas propuestas y configurando distintos reposicionamientos, pues la danza moderna, además de romper con las estructuras clásicas del ballet, otorga una división menos tajante entre bailarines y bailarinas porque los movimientos y pasos de las coreografías ya no se encuentran diferenciados por género (Mora, 2009).

2.1.3 La llegada de la danza contemporánea

Para Danto (1999) lo contemporáneo se define como un período en donde prima el desorden, con una libertad creativa que no posee límites. La danza contemporánea presenta una concepción de movimiento situada en la pluralidad, no se sujeta a principios ni reglas, de modo que se diferencia de los prototipos clásicos y académicos más antiguos. Hay una ruptura con la belleza tradicional, pues los movimientos son en base a la propia significación. En esta pluralidad, despegada de lo clásico (y a su vez, nutrida de ella), se conforman nuevos ideales del cuerpo (Mora, 2011). Merce Cunningham (1919-2009) es un coreógrafo considerado el precursor de la danza contemporánea, pues se posiciona desde las nociones de descentralización del espacio, la independencia del arte, y lo más importante, la creación de una danza sin narrativa enfocada en la estética del movimiento. Su foco está en las leyes del movimiento y el reposo, con la ausencia de un libreto en su desarrollo (Ídem). Aquí, hay una reflexión sobre el lenguaje de la danza manifestado a partir de los años 60, constituyendo la autonomía de ésta (Tambutti, 2006).

Mora (2011), plantea que la danza contemporánea se caracteriza por ser una danza de ruptura respecto a la danza clásica, a pesar de que esta última sea la base para su desarrollo. En otras palabras, la ruptura tiene que ver con cuestionar los principios básicos del ballet, la creación de un nuevo lenguaje no verbal y una nueva forma de construirla. De la misma forma, hay un legado de la danza moderna que se manifiesta en la danza contemporánea tanto en Europa como en Norteamérica. En estos lugares, el cuerpo se vincula con el espacio y el tiempo de acuerdo con los momentos sociales y culturales de la historia, dando cuenta de la percepción y construcción en torno a la corporalidad.

Referido al género, aunque la danza moderna ya evidenciaba que las diferencias entre lo “masculino” y lo “femenino” en las coreografías no poseían una relevancia protagónica, con la aparición de la danza contemporánea se profundizan aún más en estas posibles paridades (Mora, 2009). Es así como, *“La historia de la danza contemporánea, en un largo y lento recorrido que*

¹ Es un acto de exhalación e inhalación acompañado de un empujón desde la zona pélvica hacia adelante, para después generar una curva en la columna hasta llegar a la cabeza (Graham, 1991).

abarca todo el siglo XX, invita a quebrantar los cánones estéticos, a cuestionar su perverso olvido y condena de la diferencia; nos sensibiliza con otros modos posibles de entender las relaciones corporales, ajenos a un orden dominante” (Brozas-Polo & Vicente-Pedraz, 2017: 84).

2.2 Historia y contextualización de la danza en Chile

Maxwell (2021) da cuenta de la dimensión de la danza escénica en América del Sur, donde reconoce el aporte de los/as coreógrafos/as europeos/as con la influencia de una técnica corporal específica, que sería, la danza clásica, la danza moderna y la danza contemporánea.

Uno de los precedentes para la posterior creación de la Escuela de Danza Nacional, son las academias del bailarín ruso Jan Kawesky, de la bailarina suiza Andrée Hass y del bailarín chileno Ignacio del Pedregal, fundadas en el país desde el año 1920. Estos espacios, según Agurto y Lepe, prepararon el terreno para el futuro de la danza en el país (Zapata, 2004).

De forma oficial, la danza occidental en Chile comienza a desarrollarse el año 1941 con la fundación de la primera Escuela de Danza nacional. Durante ese año, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile contrata al coreógrafo y bailarín alemán Ernst Uthoff y Rudolf Pecht, a la bailarina húngara Lola Botka quienes en conjunto con Andrée Haas (quien desde 1936 por petición del Conservatorio Nacional hacía clases de danza rítmica), se encargan de formar el Ballet Nacional (Cifuentes, 2007). *“Se puede observar que la principal influencia coreográfica vino de la marcada presencia del Ballet Joos² en Chile, lo que golpeó directamente las miradas y se convirtió en un estímulo por ganar una actitud interpretativa y creadora”* (Fuentes, 2006: 139).

Estos exponentes darán un primer sello de la danza en Chile a nivel profesional. Cabe mencionar, la destacada figura de Kurt Joos³, alemán cabecera del Ballet Joos y destacado bailarín internacional, reconocido por alejarse de la tradición del ballet clásico al mezclar la danza y el arte teatral, pasando a ser parte de la historia al desarrollar el *ballet moderno* (Cifuentes, 2007). Uthoff como discípulo de Joos trae dichas maneras de ejecución de la danza a nuestros territorios y como parte del equipo docente iniciático a nivel nacional, funda las bases del desarrollo de la disciplina en el país (Zapata, 2004).

El día 7 de octubre de 1941 se inauguran las actividades de la Escuela de Danza por medio de una selección de setenta postulantes, a quienes se les comienza a enseñar ballet clásico y danza

² Uthoff, Botka y Pecht formaban parte del Ballet Joos, Ballet que en el año 1940 irrumpió en Santiago con *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”* (Zapata, 2004: 9).

³ Joos, propone un tipo de danza denominado “danza-drama” que tiene como objetivo fundamental la expresión, *“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 de las diferentes fuerzas de la vida individual o social en su constante intercambio”* (Zapata, 2004: 10).

moderna, aplicando la técnica de danza expresiva basada en la teoría de Uthoff (Cifuentes, 2007), evidenciando el legado de su tutor.

Ya en el año 1945 se consolida la Escuela de Danza con la formación del Ballet Nacional (que en un futuro se transformaría en el BANCH), surgiendo posteriormente la primera generación de bailarines profesionales tales como Virginia Roncal, Lissy Wagner, Blanchete Hermansen, Yerka Luksic, Malucha Solari, Alfonso Unanue, Patricio Bunster, Luis Cáceres y Octavio Cintolesi, entre otros/as (Cifuentes, 2007).

La década del 50 deja mostrar los primeros frutos del arduo trabajo que se estaba realizando, a través de la producción de distintas obras creadas por los/as/es bailarines. La danza en Chile comienza a ser considerada una profesión con futuro y logros laborales, la presencia del BANCH en el exterior se intensifica en esta era y es reconocida como una de las compañías más distinguidas de Latinoamérica (Cifuentes, 2007).

Algunos de los hitos que caracterizan esta época, es la introducción del método Vaganova de la mano de algunos/as profesores soviéticos (Vásquez, 2017), el egreso de la segunda generación de bailarines con exponentes como Nora Salvo, María Elena Aránguiz y Nora Arriagada, y también la incorporación de Joan Turner, bailarina inglesa que participa como intérprete y posteriormente como profesora. Asimismo, se realiza la primera gira del Ballet en el año 1956 a la ciudad de Buenos Aires, mismo año donde se consolida la carrera de Patricio Bunster (Cifuentes, 2007).

Al año siguiente, el BANCH tuvo que abandonar el Teatro Municipal, trasladándose al Teatro Victoria, hecho que coincide con el nacimiento del Ballet Municipal de Santiago en el año 1958 (Cifuentes 2007), denominado como el Ballet de Arte Moderno. En este caso, la persona encargada de este nuevo ballet es Octavio Cintolesi por solicitud de la Municipalidad de Santiago (Agurto & Lepe, 2004).

La década del 60' evidencia la influencia rusa en los ballets folklóricos inspirados en obras de danzas populares. Llegan maestros como Eugene Valukin y Alexander Prokofiev, siendo la etapa de mayor acercamiento al ballet debido a las políticas nacionales de democratización cultural y al intercambio cultural entre Chile y la URSS (Vásquez, 2017). Por otra parte, nace el Ballet Nacional de Danza Contemporánea y La Escuela de Danza Coreográficas, dependientes del Ministerio de Educación y en 1965 surge el Ballet Aucamán que a partir del año 1969 se convertiría en el Ballet Folclórico Nacional conocido como BAFONA (Zapata, 2004), sumándose a ello otros grupos folclóricos llamados: Loncurahue, Pucará, conjunto de Margot Loyola y Conjunto Folclórico de la Universidad del Norte, ejecutando una gran cantidad de muestras escénicas (Agurto & Lepe, 2004).

En los años 70' con la llegada del Gobierno de Salvador Allende, la cultura en Chile se ve potenciada por la masificación de distintos proyectos artísticos nacionales. La bailarina Magali Rivano expresa: *“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” (Zapata, 2004:11).

En ese periodo, surge la danza contemporánea como nuevo concepto y forma de expresión, en este contexto, esta danza llegaría a promover la investigación del movimiento, indagando su relación con el espacio y las sensaciones corporales, con nuevas visiones y la creación de nuevos lenguajes, *“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” (Zapata, 2004:12).*

Con el golpe de estado y la dictadura, ocurre lo que se conoce como el *apagón cultural* (Hurtado, 2016), la mayoría de los/as/es bailarines fueron exiliados y solo siguió funcionando el Ballet Nacional, el Ballet de Santiago y el Ballet Folclórico Nacional. Este nivel de censura y represión propició la creación de una gran cantidad de grupos independientes mantenidos prácticamente en el anonimato, compartiendo espacios con grupos musicales y de teatro, entre los que se encuentran Danza Mobile de Hernán Baldrich, Teatro Contemporáneo de Danza y Vértice de Ingeborg Krussell, Grupo del Centro de Gregorio Fassler, Danzahora de Gaby Concha y Vicky Larraín y el Ballet de Karen Connolly, por mencionar algunos (Zapata, 2004).

Bajo este contexto, los grupos independientes no tenían voz ni voto relativo al desarrollo artístico del país, sumándose el factor de que todos/as/es los/as/es investigadores de danza eran de izquierda, lo que complejizó aún más dicho ambiente artístico-laboral (Zapata, 2004). Al respecto, Hurtado (2016) afirma: *“El acontecimiento que atraviesa de manera definitiva el cambio en la creación y producción en la danza en nuestro país, instalando una cierta particularidad en los modos y prácticas de hacer danza, así como en la producción artística en general, es el Golpe de Estado” (p.4).*

En dictadura, la “folklorización” al que se sujeta la danza debido a la exacerbación del ideal patriótico asumido como política de Estado, donde una expresión constante era la veneración de símbolos nacionales, calza con un modelo de representación escénica del ballet folklórico que genera en el imaginario *“un nuevo chileno, limpio del cáncer marxista, que mira al futuro desde una identidad cultural inocua” (Delgado, 2016: 7).*

Pero a su vez, en los 80’ podemos vislumbrar a la danza como arte de representación que estuvo sujeta a influencias estéticas, poéticas y temáticas que motivaron a los/as/es bailarines emergentes. La bailarina alemana Pina Bausch y su compañía de danza visitaron nuestro país presentando las obras *Café Müller* y *Consagración de la primavera*, suceso que abrió una nueva posibilidad de expresión entre jóvenes creadores considerando que la sociedad vivía una dictadura militar que no permitía la búsqueda de nuevos discursos (Hurtado, 2016).

En esta época, la danza contemporánea se encuentra escondida y a pesar de ello, la herramienta que permitió su desarrollo fue la autogestión, dado que había bailarines realizando sus propios

talleres, y poco a poco, la danza y otras disciplinas como el teatro y la música comienzan a recuperar los espacios perdidos a causa de la dictadura, desarrollándose un arte desde la urgencia de expresar y crear ante la adversidad del contexto político. Aquí, se empiezan a desarrollar performances y se abren espacios culturales en lugares alternativos, fundamentalmente en galpones como los de Matucana o El Trolley, emergiendo cuestionamientos en torno a la historia del país (Zapata, 2004).

Algunos/as/es exponentes experimentales de esta década son Verónica Varas, Nury Gutes, Jorge Olea, Luis Eduardo Araneda y Elizabeth Rodríguez. Además, se suma la apertura de un espacio fundamental para la reunión y reflexión en torno al arte: el Centro Cultural Estación Mapocho (Zapata, 2004).

Vicky Larraín luego de años de exilio (del 73 al 82) regresa a Chile y comienza a impartir talleres con su Compañía llamada Grupo Calle (que después cambia su nombre a Compañía de Teatro del Cuerpo) enseñando la improvisación considerada como característica fundamental para la danza contemporánea (Agurto & Lepe, 2004). Además, se cierra la carrera de Danza en la Universidad de Chile (eliminando las instancias académicas), lo que da paso al surgimiento de talleres y clases de distintos/as/es bailarines que finalmente toman un rol protagónico al ser el único espacio alternativo para el desarrollo de la disciplina. Figuras como Luz Marmentini, Gregorio Fassler, Vicky Larraín, Nury Gutes y Magali Rivano se instalan en el Café del Cerro en Bellavista, lugar que se convirtió en un centro de las artes escénicas por medio de la creación de obras, montajes y la enseñanza de la danza (Zapata, 2004).

Luego, el maestro Patricio Bunster y la maestra Joan Turner retornan del exilio y se suman a la creación, enseñanza y difusión de la danza en el Café del Cerro, hecho que vendría a motivar la necesidad de formar una academia. De esta manera, el 5 de marzo de 1985 nace el Centro de Danza Espiral (el que poseía un convenio con la Universidad Academia Humanismo Cristiano), impartiendo la Carrera de Danza con mención en pedagogía, interpretación y coreografía. Al mismo tiempo, la Universidad Arcis abre la Carrera de Danza, lo que coincide con la reapertura de la Escuela de la Universidad de Chile que estuvo cerrada por dos años (Zapata, 2004).

En la década de los 90' tras el retorno democrático, hay una liberalización de las costumbres y de las maneras de representar el cuerpo (Hurtado et. al, 2020). En este escenario, las demandas de la comunidad artística muestran la urgencia de crear un organismo público estable que permitiese un vínculo del Estado con las artes. Es así que, a fines de 1990 el Ministerio de Educación conformó una comisión asesora en materias relacionadas al arte y la cultura, y en agosto del año 1991, se entrega una “Propuesta para la institucionalidad Cultural Chilena”, donde se detectaron problemas como la ausencia de fondos para el desarrollo de las artes y la inexistencia de políticas enfocadas en el patrimonio cultural (Zapata, 2004).

Lo anterior permite que en 1992 se cree el Fondo Nacional de las Artes (FONDART), transformándose prácticamente en el único sustento de la comunidad artística, sin solucionar el

problema desde sus bases, motivo por el cual los/as/es artistas comenzaron a organizarse. *“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”* (Zapata, 2004: 34).

A pesar de la precaria situación que vive el sector de la danza, la escena de los 90' es relevante. Integrantes de la Compañía Danza Espiral después de sumarse a la resistencia artística de la dictadura con figuras como Turner y Bunster, quienes danzaban en actos políticos y concentraciones, emprenden nuevos rumbos y constituyen la muestra de nuevas creaciones y formas de hacer danza en este nuevo contexto político y social. En estos años, se manifiestan los lenguajes y estéticas que venían construyéndose desde los 80 y se consolidan exponentes como Nury Gutes, Luis Eduardo Araneda, entre otros/as/es. A esto, se suman las influencias de bailarines y coreógrafos norteamericanos y franceses que visitaban el país constantemente. Uno de ellos es Claude Brumachon, director del Centro Coreográfico Nacional de Nantes (Hurtado, 2016).

Es importante destacar la existencia de compañías de danza; y que por medio de sus obras hacían crítica social de la dictadura y la violencia vivida en Chile. Sin embargo, había otras que construían otros tipos de lenguaje, desmarcadas del contexto político, problematizando la danza como disciplina y desarrollando un lenguaje autoral reconocido hasta el día de hoy, como, por ejemplo, las obras de Elizabeth Rodríguez, Carmen Beuchat y Nury Gutes (Hurtado, 2016).

Llegado el siglo XXI, se aprecia la expresión de todo un lenguaje corporal a través del legado histórico y político que la danza en Chile ha ido construyendo a través del tiempo. En los años 2000, el sistema neoliberal se vuelve mucho más potente y según Hurtado (2020), la danza resiste, cuestionando los derechos puesto que estos son connaturales, mostrando con sus propias técnicas, las problemáticas ideológicas derivadas de la post-dictadura, *“y busca en el silencio, el roce, el contacto, entre muchos otros lenguajes y posibilidades comunicativas y expresivas, las tramas de una danza independiente/contemporánea que escriba en el espacio lo que no se puede necesariamente explicar con palabras”* (p. 159).

Un catastro de la danza nacional realizado el año 2012 por el CNCA⁴, ilustra el panorama del rubro, mostrando una predominancia femenina en el ejercicio de la danza, que representa al 75,4% de los/as profesionales encuestados/as, en oposición a los hombres que solo representan el 24,6%. Los resultados indican que el 52,5% trabaja de forma independiente, siguiendo con un 17% que trabaja asalariado en el sector público y privado, un 9,5 % que es cesante y un 2,8% que se declara

⁴ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

empleador/a. Además, la danza contemporánea⁵ es la más practicada con un 47,6% de representatividad. Por último, se observa que la postulación a los fondos concursables en cultura del CNCA es escasa, pues un 41% nunca ha postulado, y quienes sí lo hacen, responden que “nunca” se han adjudicado un fondo con un 64% de representación⁶. Así mismo, en promedio se adjudican 19 proyectos de danza (desde el año 1992 hasta el 2011), siendo probable que una cantidad relevante de personas nunca gane un proyecto.

En el panorama actual, continúa con escasos espacios que impulsen a la danza contemporánea e independiente por parte del Estado, reduciéndose a concursos o proyectos en específico. Por este motivo, existe una gran precarización en el rubro ligada al reducido financiamiento público de las artes. El informe *Escenario del Trabajador Cultural en Chile* ilustra que el panorama de la danza es bastante pesimista. A pesar de que los/as/es trabajadores de la danza están muy especializados en su área, el 90% no cuenta con un contrato de trabajo, el 61% no puede obtener espacios para crear y producir obras, y el 71% no consigue difusión y distribución de sus productos artísticos (Meza, 2018).

El último informe anual de Estadísticas Culturales del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio muestra el panorama nacional de las artes escénicas, exponiendo que desde la puesta en marcha del Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo desde el año 2020, se financió un total de 5.592 de proyectos para el año 2021. Sin embargo, en áreas como el teatro y la danza, se observa un bajo desarrollo de asociaciones que se enfoquen en este rubro (Observatorio cultural, 2021).

Vásquez (2017) afirma que: *“Hoy la danza nacional aún espera presa tras los muros de instituciones públicas y privadas, que, en su mayoría, no persiguen la democratización de la cultura y las artes. Fuera de ellas, miles de hacedores de la danza deben sobrevivir insertos en un sistema mercantilista del arte, que impone, resalta e introduce tecnicismos propios de un engranaje económico capitalista profundamente enfermo y segregador, que nos obliga a competir entre nosotros para conseguir fondos estatales”* (p. 18).

3. Planteamiento del problema

En el marco de los estudios antropológicos sobre el cuerpo y la danza, los primeros estudios sobre el cuerpo fueron desarrollados por autores como Hertz (1990) [1907], Mauss (1979a) [1934] y Leenhardt (1961) [1947], sin embargo, el cuerpo se consolida de forma definitiva como un subcampo de la antropología en los años 70 (Citro, 2003), puesto que se reconoce como una construcción sociocultural. Por su parte, la antropología de la danza como un área diferenciada de

⁵ “Como podemos observar, se recogieron ocho principales géneros: danza contemporánea; folclor; danza moderna; danza clásica; flamenco; danza espectáculo; danza árabe y bailes de salón.” (CNCA, 2012: 14).

⁶ “Seguida de “una vez” (15,1%), “dos veces” (8,2%) y así sucesivamente, siendo la proporción cada vez más baja a medida que aumenta el número de adjudicaciones” (CNCA, 2012:18).

estudio se articula entre los años 60 y 70, aunque ha sido investigada por la antropología desde el comienzo de la disciplina⁷ (Sáez, 2017).

Al considerar la emergencia de estos campos de estudio y sus aportes metodológicos y teóricos, se formula la necesidad de estudiar prácticas situadas, tales como las que convoca la presente investigación, enmarcada desde las construcciones culturales del cuerpo de las mujeres que practican la danza contemporánea chilena. A partir del planteamiento de Baz (2009), sobre la comprensión del cuerpo para poder abordar la danza y lo indisociable de estas dos temáticas para realizar distintos análisis y/o investigaciones.

Con relación a lo planteado, es relevante considerar el contexto histórico, político y social de la sociedad chilena, puesto que los cuerpos se han visto enfrentados a distintos fenómenos de crisis y cambio. Este enfrentamiento cobra un valor al situar al cuerpo y la danza en este tipo de contexto, pues emergen nuevas expresiones y lenguajes que van en respuesta a estos fenómenos, develando el carácter de la sociedad y la cultura. Por ejemplo, en las marchas estudiantiles del 2011, las marchas feministas relacionadas al #niunamenos y los 8M de los años 2017 y 2018, Urzúa (2015; 2019) da cuenta de una serie de transformaciones ligados a la apropiación y resignificación de la calle, pues se usa un amplio repertorio de expresiones para construir audiencias, disputar el carácter público del espacio y socializar las demandas. En estos espacios, hay una diversidad performativa en donde podemos encontrar la danza como una de las tantas formas de expresión de las demandas colectivas.

En base a lo planteado se observa que hay un uso cultural del cuerpo por medio de la danza, que se manifiesta como herramienta y consecuencia de los sucesos históricos, políticos y sociales.

En el estallido (2019) se actuó desde el cuerpo, lo que significó un enfrentamiento ante el régimen de terror político por medio de la performatividad (buscando reponer la ausencia y la fragmentación de los cuerpos colectivos), con prácticas corporales que siguen irrumpiendo en la política, estetizando los reclamos y manifestando por medio del cuerpo y la danza las injusticias (Espinoza, 2022). Continuando con la pandemia, en donde se relegó de algo fundamental a la danza; la posibilidad de la presencia, el contacto en vivo y de los procesos compartidos por el calor físico (Fischer-Lichte, 2010).

Al considerar estos sucesos de crisis y cambio se recalca el creciente interés que hay sobre el cuerpo y la danza dentro de las ciencias sociales, puesto que se vincula con ciertas permutas en los modos que se conciben y organizan las relaciones sociales. Cambios que, como hemos visto, se relacionan con las crisis de los valores e instituciones de la era moderna, configurándose un

⁷ Evidencia de ello son las etnografías de Boas (1928, 1944) y Benedict (1934), que, si bien no tomaban a la danza como un tema central a desarrollar, las estudiaban como parte de una totalidad cultural o por relacionarse con otras prácticas que si eran parte de los focos de interés de estos autores/as (Hanna, 1979).

escenario donde el cuerpo/danza se utiliza cada vez más como un lugar central tanto en los espacios académicos como en los cotidianos (Le Breton, 2002).

Desde los ordenamientos del sistema sexo-genérico, Quiroz (2023) se pregunta por qué se identifica a la mujer con la danza y lo relaciona a la escénica, ya que hay una construcción disciplinaria del cuerpo según estándares académicos y que cuyo fin es el escenario, el que está sustentado por la mirada y deseo de otro. La identificación danza-mujer se crea a partir de la arbitrariedad de la construcción del género femenino y por procesos culturales e históricos que adjudican valores y circunstancias en común a la danza y las mujeres.

García y Durán (2016) sostienen que, en la formación de la danza como disciplina artística institucionalizada, los/as/es estudiantes son objeto de adiestramiento y disciplinamiento, dado por una serie de técnicas de formación en donde deben realizar un arduo trabajo corporal para convertirse en un determinado tipo de sujeto/a/e: bailarín/a/e profesional. Aquí, el disciplinamiento se acompaña de una serie de discursos sobre los/as/as artistas y de los/as/es bailarines que construyen al cuerpo danzante.

En vista de aquello, si bien existe un disciplinamiento en la danza, también se observa que a partir de ella surge la resistencia, la que parece haber aumentado en el siglo XXI debido a que en el ámbito de la danza escénica son cada vez más las personas que se adscriben a postulados inclusivos e insurgentes con el statu quo, dando espacio a la excentricidad, la multiplicidad o ambigüedad, a una antítesis del orden corporal construido por occidente y la tradición. En la danza contemporánea, se aprecia la constitución de un microespacio donde se cuestionan las representaciones hegemónicas del cuerpo y el papel que la sociedad le atribuye a la diferencia (Brozas-Polo & Vicente-Pedraz, 2017).

En definitiva, la danza posee múltiples elementos que cumplen una función de impacto en el medio social, cultural e individual en el que se desarrolla. Realizar esta investigación será un aporte para el campo de la antropología dando insumos por medio de un estudio situado a los subcampos del cuerpo y la danza, permitiendo comprender los modos en los cuales el cuerpo se construye desde los relatos biográficos de las mujeres bailarinas, caracterizando el disciplinamiento de la técnica de la danza contemporánea, y a su vez, el fenómeno de la resistencia que existe en ella. Así, la pregunta de investigación que orienta nuestro trabajo es ¿Cuál es la construcción cultural del cuerpo de la danza contemporánea en Chile de las mujeres bailarinas profesionales?

4. Objetivos

4.1 Objetivo general

Analizar la construcción cultural del cuerpo de las mujeres que practican danza contemporánea en Chile actualmente.

4.2 Objetivos específicos

- 1) Caracterizar a la sujeta bailarina de danza contemporánea chilena a partir de sus trayectorias biográficas en la danza.
- 2) Caracterizar el proceso de disciplinamiento institucional del cuerpo para ser bailarina profesional de danza contemporánea.
- 3) Identificar las resistencias en la formación profesional de la danza contemporánea de las bailarinas y en el desarrollo de su oficio.

5. Metodología

La metodología de esta memoria es cualitativa, dimensión que se caracteriza por integrar la subjetividad de la persona investigada y que tiene como propósito describir las significaciones, la perspectiva y la visión de las sujetas de investigación (Canales, 2006).

Desde el enfoque cualitativo, se indagó en las construcciones culturales del cuerpo a través del acceso a la experiencia de mujeres bailarinas que practican danza contemporánea en Chile profesionalmente, tomando en cuenta los ejes temáticos que articulan esta investigación: la trayectoria biográfica en relación a la danza contemporánea en Chile, el proceso de formación/disciplinamiento en este oficio y las resistencias y tensiones en la formación y desarrollo profesional.

La técnica de recogida de la información que se aplicó fue la *entrevista en profundidad*, entendida como reiterados encuentros cara a cara entre la persona que investiga y la persona informante. Estos encuentros, se enfocaron en la comprensión de las perspectivas que poseen las mujeres bailarinas sobre sus vidas, experiencias o situaciones, expresadas por sus propias palabras, siguiendo un modelo de conversación entre iguales en donde la propia persona investigadora es el instrumento de la investigación (Bogdan & Taylor, 1986). En este contexto, se generó una interacción en base a preguntas abiertas y flexibles, abordando las temáticas mencionadas anteriormente y orientando los relatos de las experiencias de estas bailarinas profesionales de danza contemporánea.

5.1 Sujeta de investigación y muestra

En Chile, la danza es una profesión practicada predominantemente por mujeres (CNCA, 2012) y es una actividad asociada principalmente a las mismas (Kasser, 2009). Con esta consideración, se entrevistó a mujeres que se encuentran en la etapa adulta y que son profesionales de la danza contemporánea en la actualidad. Además, se formuló como requisito el nivel de experiencia escénica, requiriendo la participación (ya sea como docente, intérprete o coreógrafa) de mínimo 5

montajes de danza contemporánea que estén fuera del proceso de formación profesional (es decir, cuando están egresadas de sus escuelas).

En cuanto a la cantidad de participantes requeridas, Abela (2002) establece que el muestreo que se utiliza en la investigación cualitativa exige a la persona investigadora que se posicione en la mejor situación posible para la recolección de información respecto a la temática que trabaja. Por consecuencia, el muestreo va orientado a la selección de dimensiones que garanticen una mejor cantidad (saturación) y calidad (riqueza) de la información. En suma, *“la muestra cualitativa es válida sólo para una población- objeto de estudio. La selección de unidades se realiza en función de la representatividad de sus propiedades y estructura social, de su contenido, lo que define su singularidad”* (Navarrete, 2000: 167).

En base a lo anterior, se entrevistaron a 12 mujeres tomando como referente a Navarrete (2000), que señala que cuando la muestra va de 10 a 15 casos, se comienza a entender las pautas estructurales que determinan al objeto de estudio, iniciándose un proceso de saturación, es decir, la garantía de una buena cantidad de casos y calidad de la información.

5.2 Análisis de contenido para la interpretación de la información

El análisis de contenido se entiende como *“el conjunto de técnicas de análisis de las comunicaciones tendentes a obtener indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (contexto social) de estos mensajes”* (Bardin, 1996:32). Es decir, que el análisis de contenido cualitativo es una técnica de interpretación de textos (los que pueden ser escritos, grabados, pintados, filmados o transcripciones de entrevista) en donde se alberga un contenido, el que, si se interpreta de la forma idónea, permite generar una apertura hacia el conocimiento de aspectos y fenómenos de lo social. Este análisis, se debe realizar de forma sistemática y objetiva, además, se compone de la observación y producción de los datos y de la interpretación o análisis de estos mismos (Abela, 2002). En consideración de estos planteamientos, se realiza este tipo de análisis tomando en cuenta que la información reunida por medio de las entrevistas tuvo la posibilidad de ser grabada, transcrita y escrita, y por consecuencia, analizada en un contexto social particular.

5.3 Aspectos éticos

Como las sujetas de investigación son personas adultas, se requirió de la autorización de las mismas para su participación que es de carácter libre y voluntario. Esto se realizó por medio de un consentimiento informado firmado por la investigadora, siguiendo el formato del CEI (Comité de ética de la investigación) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, en donde se informaron los aspectos que componen esta investigación, tales como la grabación de voz, el derecho al anonimato, de no riesgo, la confidencialidad y el uso de este material solo para los fines

de esta investigación (el que también puede ser compartido si la persona investigada así lo desea), incluyendo un asentimiento en caso de querer retirarse de la investigación en cualquier momento.

Dentro del proceso investigativo, se incluyen los nombres de estas mujeres bailarinas por medio de un consentimiento explícito de las mismas a que se conozcan sus historias. Esta decisión investigativa, se articula como una forma de acercamiento a sus experiencias e historias en torno a la danza contemporánea, pues es crucial para la comprensión de sus trayectorias biográficas.

Durante la fase final de la investigación, se entregaron las transcripciones de las entrevistas a las mujeres bailarinas a través de un proceso de devolución intermedia, al ser sus voces la base de la construcción de esta memoria. Por otra parte, se les hará el envío de cualquier material relativo a este escrito.

6. Resultados de investigación

6.1 Trayectorias biográficas de las mujeres bailarinas de la danza contemporánea chilena

Este primer apartado analítico, se corresponde al primer objetivo que compromete esta investigación, abocado a caracterizar a las mujeres bailarinas profesionales de danza contemporánea, para lo cual se elaboró para cada una, el ejercicio de localizar una trayectoria biográfica desde los ejes vida-danza. Desde sus voces y por medio de una co-construcción se sitúa a cada una de las participantes, conociendo desde su relato cómo se produce su formación como bailarinas y posteriormente como se desarrollan en torno al oficio de la danza.

6.1.1 ALENA ARCE: UNA VIDA EN MOVIMIENTO GUIADA POR LAS INQUIETUDES

Alena Arce nació en Santiago de Chile el 16 de julio del año 1978. Su historia se desarrolla principalmente en la casa familiar de sus abuelos, en Providencia. Lugar que es testigo de todas las etapas de la vida de Alena, incluso hasta el día de hoy, al seguir siendo su hogar y el espacio en donde se desarrolla como bailarina y capoeirista.

“La danza ocurre desde muy chica, de las ganas de querer moverse, mucha energía al jugar. Yo siento que ahora soy más consciente de eso, lo tenía a flor de piel y mi mamá me motivó, vio eso y fue bien asertiva, en el sentido en que me metió a cosas, me metió a gimnasia artística durante mucho tiempo, en la Municipalidad, después corrí en maratones. Después, cerca de los 12 años hice patinaje, entonces constantemente estuve, en los scouts también participé, y constantemente estuve siempre haciendo cosas relacionadas al cuerpo.”

Saliendo de octavo básico, Alena realizó las pruebas para entrar al Isuch (Instituto de Estudios Secundarios de la Universidad de Chile), sin embargo, esa experiencia no prosperó. En el período de la enseñanza media estudió técnico en párvulos y se alejó bastante de lo físico, y no es hasta cuarto medio, al tener que presentarse en las alianzas de su colegio, que se reencuentra con la danza. A este afortunado reencuentro, se suma la llegada de la capoeira a su vida.

“Conocí la capoeira ese año en el 96 y ahí tuve nuevamente esa inquietud de decir: oye, ¿y si la danza?... porque la capoeira era tan fuerte y también tenía la inquietud de estudiar educación y como que estaba un poco en esa, y mi mamá me hizo hablar con esta tía... y me dijo “anda a probar a la Chile, anda a dar la prueba” y me fue pésimo igual... no tenía el cuerpo preparado. Yo creo que era mucho más, soy más tónica y ahí llegó mi tía, me explicó un montón de cosas que tenía que darle vuelta en ese momento. De pensar la danza, cómo la quería, cómo tenía que preparar, y así empecé a acercarme mucho más a fondo, y por la capoeira, también empecé a tomar cursos más de danza, en academias, municipios. Empecé a acercarme al ballet, a la danza moderna, contemporánea y así empecé a armarme de un lugar para empezar a estudiar, por mientras trabajé. Trabajé con mi papá en una empresa que él tenía y me hice un preuniversitario.”

No es hasta dos años después, luego de un gran proceso de preparación física y entrenamiento de la danza, que ingresa al curso de Introducción a la danza del Centro de Danza Espiral⁸, permitiéndole habitar el mundo de la danza de manera más profunda. Luego, participó como alumna libre en la carrera de danza de la Universidad de Chile y al año siguiente entró al curso “básico” (considerado el primer año de danza formal en la carrera). Sin embargo, tuvo una experiencia poco grata, motivo por el que decide migrar a otro espacio.

Alena estaba viviendo un proceso de cambio en su cuerpo a raíz del entrenamiento que estaba desarrollando. Así, decide empezar su carrera de danza a nivel profesional en la Universidad Humanismo Cristiano (UAHC), institución que en ese entonces era conocida como la “Espiral” por estar ligada al Centro Danza Espiral.

“Me recibieron súper (en la UAHC) con los brazos abiertos, porque ya me conocían de la introducción, con un cambio en mi cuerpo y me dijeron “tú has tenido un proceso y eso es super valedero”. Ahí empiezo a hacer la carrera así oficial en la Universidad Humanismo Cristiano, con las bases súper sólidas del Espiral. En ese momento, como estaba Patricio Bunster vivo lo tuve de maestro hasta tercer año, era maestro de interpretación y coreografía, y en ese proceso, yo me concentré hartito, quería ser intérprete me avoqué... Me encanta toda la pedagogía, pero

⁸ Inaugurada el 5 de marzo de 1985 por los bailarines Patricio Bunster y Joan Turner. El Centro de Danza Espiral que cobija a la Compañía Danza Espiral, es un referente de la danza local e independiente.

me imaginaba en ese momento bailar, bailar, bailar. Entonces concentré mucho mi enfoque en ese lugar de la interpretación,”

La capoeira es y sigue siendo un ámbito crucial en la vida de Alena, tanto así que vivió momentos de inflexión en su período universitario. Alena no pudo ser parte del estreno de una obra de Patricio Bunster⁹ titulada “Ventoleras” y tampoco de un encuentro importante de capoeira a raíz de un accidente. Este hito en particular instala el primer gran entendimiento en su vida sobre la calma en su proceso de la danza. Recuperarse le tomó todo un semestre, teniendo que retomar sus estudios al año siguiente y con un curso nuevo, dejando como enseñanza la comprensión del proceso del cuerpo y la calma, por los procesos que tuvo que atravesar.¹⁰

Continuando con el desarrollo de Alena como una profesional del movimiento, se destacan distintas vivencias de la danza con otras compañías.

“Yo ya estaba saliendo de la Universidad, yo estaba bailando ya con otras compañías, estaba viajando, yendo a diferentes festivales por Latinoamérica y empecé a acercarme más al contemporáneo.”

En esta época de su vida, Alena se dedicó mucho a bailar y a vivir la capoeira, a la vez que experimentaba un proceso de búsqueda y entendimiento sobre sus proyecciones a futuro. Así, surge la interrogante de cómo asimilar estos dos mundos: la danza y la capoeira. Poco después, Alena se le presenta la posibilidad de colocar su propio espacio para la danza junto a su amiga Verónica. Así es como surge Espacio Nimiku, un lugar abierto para la práctica de todas las danzas.

“En el 2007 colocamos Nimiku y yo terminé el proceso con la Universidad el 2008, por eso que estaba entre la U y Nimiku, y en el 2009, creé la práctica. El 2007 mucha gente se fue a trabajar gente del afro músico, del contemporáneo y yo tomaba muchas clases de contemporáneo ... en el Nimiku me acerco así al brumachon, de hecho, pude bailar sujeta al taco de la Compañía Movimiento, me empecé a acercar a otros tipos de danza, otros bailarines... en el 2009 tengo esta inquietud y se los presento a algunos amigos de la capoeira y de la danza como para decir: “sabes que, tengo ganas de mezclar, ¿puedo hacerles una clase, puedo?” así y empezamos en el juego, a experimentar. Yo creaba ciertas frases donde mezclaba cosas del contemporáneo, moderno y la capoeira y aparte surge el nombre del Movimiento 360 y yo siento que ahí fue

⁹ Patricio Bunster Briceño (1924- 2006). De las figuras más relevantes de la danza en Chile. Es parte de la primera generación de coreógrafos/as provenientes del Ballet Nacional Chileno (BANCH), construyendo un lenguaje de la danza lleno de contenido social y de rescate de la identidad latinoamericana. Patricio, luego de partir al exilio, vuelve y desarrolla un activismo artístico con piezas llenas de contenido social, popular y político, formando muchas generaciones de bailarines y coreógrafos/as (en los años 70 en la Universidad de Chile y desde los 80 en el Centro de Danza Espiral). (Fuente: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3645.html>). Extraído el 6 de diciembre de 2024).

¹⁰ Después de este suceso, Alena sigue desarrollando su deseo de ser intérprete, montando distintos trabajos coreográficos. “Despedida anunciada” es una de estas piezas, dúo trabajado junto a Marcos González, presentándose en varios lugares y viajando en conjunto con la Compañía Danza Espiral y también siendo parte de un encuentro de coreógrafos e intérpretes realizado en la Universidad de Chile, siendo finalmente galardonado.

como un decante de cómo estos dos mundos podían estar unidos y manteniendo las mismas exigencias, pudiendo entrenarme en la danza y a la vez seguirme formando en capoeira.”

Desde diversos procesos de mezcla de prácticas del cuerpo, Espacio Nimiku se posiciona como un lugar fundamental para el desarrollo de las danzas en conjunto con bailarines y músicos/as. Así, se manifiesta la inquietud definitiva de Alena; alimentada desde la atención y la idea de exploración de la mixtura de la capoeira con la danza contemporánea desde su práctica que titula “Movimiento 360”.¹¹

“En el 2011 hago una licenciatura en la Universidad Mayor donde compruebo la herramienta de la capoeira para la danza contemporánea y hago la primera tesis, que después es fundamento del libro... en la U Mayor estudié una licenciatura en artes escénicas ... Era un lugar donde aunaba y muchas personas que ya venían con currículum ... para mí era perfecto era como “puedo decantar todo lo que tengo en la cabeza” y fue bacán y ahí me di cuenta de empezar a leer más también con respecto a la danza.”

En marzo de ese año, declarada desde un análisis del movimiento y siempre instalada desde el lugar de la búsqueda, Alena presenta su primer taller de “Movimiento 360”, instancia en la que varias personas participaron.¹²

“Llegó harta gente, fue bonito, me faltaron un montón de cosas también y que seguí buscando después. También ese momento me tocó viajar a Francia tres meses por la capoeira, y así un poco fue el camino y el decante, pues el decante ahora había algo con la capoeira que era súper interesante que tenía esta justificación de un poco relacionar ciertos movimientos, en este caso bastante social de Sudamérica para la danza contemporánea, como que eso a mí me hace sentido hasta ahora... como lo social y lo latinoamericano.”

Estando en Francia, Alena descubre que está embarazada y decide devolverse a Chile semanas antes de cumplir los tres meses, pues era un cambio radical que estaba sucediendo en su vida. Transformación que se entrelaza con su proceso de tesis, viviendo ambas experiencias de manera simultánea durante el 2012. Alena elabora ese relato como algo que la remece completamente, sin embargo, no dejó de hacer sus clases de “Movimiento 360” y de capoeira hasta que el bebé nació.

¹¹ “Movimiento 360” se origina a principios del año 2009 como una práctica que Alena plantea a sus amigos/as/es de la capoeira para desarrollarla. En esta propuesta, se busca crear desde la necesidad de la democratización de la danza, entendiendo de base que la capoeira es un lugar inclusivo donde entran todos los cuerpos.

¹² Una gran experiencia para comenzar en este camino. El que se construye desde la justificación y la relación de ciertos movimientos de estas prácticas (la danza y la capoeira) con un componente social propio de lo sudamericano.

“Esperé que él tuviera como seis, ocho meses, y ahí recién empecé de nuevo yo a tomar clases de capoeira, pero no dejé de hacer clases de capoeira. Seguí haciendo, pero mucho más graduado.”

Su cuerpo ya no era el mismo, era como empezar de nuevo. Desde ese entonces, el camino de Alena se perfiló mucho más hacia “Movimiento 360” y sus ganas de continuar con sus estudios y de abordar las cosas de una forma teórica no declinaron, lo que la llevó a inscribirse en un magíster sobre historia, gestión y patrimonio cultural. Procesos conjugados y acompañados por su maternidad, en el que se priorizó la crianza y el entrenamiento del cuerpo, donde la enseñanza de sus disciplinas eran espacios que se ajustaban a las posibilidades que permitía su vida.

“Y me doy cuenta que estoy por segunda vez embarazada ya en el 2014 y llegó un punto en que tuve que congelar, congelé después que nació el Damián en el Magíster porque de verdad estaba para la cagada. Imaginate dos guaguas, eso fue bien importante que cambió mucho mi lugar, mi estado y todo. Igual seguía haciendo clases de capoeira, pero cuando vino el Damián paré un ratito, ¿vale? Porque también cambiaron algunas cosas con los estudiantes, a varios les costó asimilar el proceso de mi embarazo, de no verme así como power, dejar a veces mucho reemplazo a los estudiantes, entonces como que generó un poco y yo preferí apartarme un poquito de ese lugar y me retiré de dar clases como un año y tanto de capoeira y fue bacán, porque quería criar bien, quería probarme de mí y entrenar para mí y criar,”

Bajo esos axiomas, Alena decide retirarse de dar clases por un año aproximadamente y luego de una serie de mutaciones, logra finalizar su magíster durante el 2018 con un trabajo focalizado en la danza y en “Movimiento 360”. Siendo este último un lugar de salida hacia muchos espacios en el campo de la danza y el aprendizaje. Alena ha realizado clases en la Universidad de Chile y ha viajado a muchas regiones a enseñar su metodología, agregándole como un gran plus sus estudios somáticos del Body Mind Movement (BMM) ¹³ Chile, los que vinieron a complementar sus conocimientos articulados en “Movimiento 360”.

Hasta el día de hoy, Alena se sigue entrenando tanto en la danza contemporánea como en la capoeira y dedica su labor como gestora cultural, sumado a sus labores como docente enseñando capoeira y “Movimiento 360” en colegios, universidades, en su hogar; en residencias artísticas y en una compañía municipal de danza contemporánea, lugares donde desempeña de manera múltiple su oficio y pasión.

6.1.2 ALEXANDRA MILLER: LA CREACIÓN COMO MOTOR DE MOVIMIENTO

¹³ El Body Mind Movement Chile es una Escuela de Formación de Movimiento Somático, la que por medio de la educación corporal, promueven una “anatomía vivencial, creatividad, bienestar y conexión”. (Fuente: <https://www.instagram.com/bodymindmovementchile/?hl=en>. Extraído el 17 de diciembre de 2024).

Nacida y criada en Santiago de Chile, Alexandra Miller desde pequeña experimentó el arte. Su madre la llevaba a todo tipo de talleres artísticos, entre ellos, flamenco, pintura y música. Cuando tenía cerca de 8 años, Alexandra hizo gimnasia artística, entrenando varios años dicha disciplina hasta llegar a la etapa de la preadolescencia, donde comienza a experimentar un gusto por lo físico, y fundamentalmente, lo corporal.

“A los 12 quise meterme a un taller de danza y ahí entré a la Academia de Ana Luisa Baquedano y ahí yo iba a tomar clases en las tardes después del colegio. Yo me fui metiendo cada vez más hasta que en verdad todos los fines de semana íbamos a festivales, en Los Andes, un montón de lugares.”

Actualmente, la academia de Ana Luisa Baquedano¹⁴ es conocida como la Escuela de Danza Mo-mo (Movimiento Moderno) y cuenta con una tradición de formación moderna en danza con una sólida base de ballet. En el año 2005, Alexandra entra a estudiar Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile, y llegado el segundo año de su carrera, decide retomar la danza de forma paralela a sus estudios universitarios, en la misma academia en la que se formó por tantos años. De esta manera, Alexandra proyecta su deseo por dedicarse a la danza.

“Yo tengo familia en Escocia, en verdad tenía en ese momento a mi tía y mis primos, mi papá es escocés habla el idioma y tenía un poquito la facilidad porque tengo la ciudadanía británica, entonces me fui a audicionar allá y quedé, en Laban, la Escuela de Laban y ahí me fui el 2009 y la carrera allá dura tres años.”

A sus 22 años de edad Alexandra ingresa a estudiar danza en Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance¹⁵, egresando el año 2012 de su carrera. Posteriormente, se quedó otros tres años fuera del país experimentando de la danza y la creación, realizando coreografías de autoría propia y múltiples trabajos colaborativos en distintos países, continuando su trabajo formativo y entrenando técnicas propias de la danza contemporánea, para después, volver a Chile.

“Volví como el 2015 entonces recién ahí yo empecé a tantear y a entender todo lo que sucedía en Chile en danza y un poco la historia de la danza en Chile, como que iba armándome mi panorama de a poco, pero cuando llegué estaban pasando, en mi opinión, varias cosas muy interesantes que me ayudaron mucho a entrar a ese mundo.”

¹⁴ Ana Luisa Baquedano (1960) bailarina y fundadora de “Movimiento Moderno Mo-Mo”. Escuela y Compañía de danza. (Fuente: <https://movimiento-moderno.jimdoweb.com/ana-luisa-baquedano/>. Extraído el 20 de julio de 2025).

¹⁵ “Trinity Laban is a place where global arts collaborators and creators discover, share and cultivate inspiration. It’s a place where boundaries are moved, connections are forged and futures are made. It’s a one-of-a-kind, world-leading conservatoire that truly redefines ‘excellence’”. (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. *About us*. Fuente: <https://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/>. Extraído el 18 de diciembre de 2024).

En la experiencia de Alexandra, el perfil de la carrera de danza en esta institución se aboca a la creación y sus estudiantes provienen de distintas disciplinas de la danza.

Alexandra participó en diversos montajes. Audicionó para trabajar en una ópera del Teatro Municipal, lo que le permitió conocer a un grupo de bailarines, y posteriormente, tejer redes dentro del mundo de la danza, conociendo mucho más sobre el panorama general de la danza contemporánea en nuestro país y sobre la gente que se desenvuelve en el oficio. Por medio de los/as/es bailarines que conoció en el Municipal, Alexandra empezó a trabajar con José Vidal y Cía.¹⁶ en el montaje de distintas piezas coreográficas hasta el año 2020 aproximadamente. Asimismo, se hizo parte del equipo de Joel Inzunza Co.¹⁷ como asistente coreográfica, co-creadora y productora.

El interés creativo de la danza en Alexandra se mueve hacia la vereda de la improvisación: *“Modifico mucho mis clases dependiendo de dónde doy clase y para quién son las clases... me gusta el tema de la improvisación, pero la improvisación para entrenar, para concientizar cualidades del movimiento.”*

Esta bailarina y creadora, usa la idea de los imaginarios para entrar al cuerpo, aplicando dos formas fundamentales para iniciar su movimiento. Por un lado, intenta entregar premisas físicas mencionando cosas relacionadas a los sentidos; sentir el sol en la piel, estar en el agua, percibir el aire en las manos. Por otro lado, invita a una entrada al cuerpo desde lo psicológico, alimentando el espacio de las fantasías para que exista su expresión e improvisación; pensando, por ejemplo, que estás bailando la última fiesta de tu vida.

Dentro del rol docente que lleva a cabo Alexandra, se destaca su labor como ayudante en la carrera de danza en la Universidad de Chile entre los años 2018 y 2021 y sus clases de performance para estudiantes de artes visuales de la UNIACC desde el año 2022, dictando un ramo titulado “Curso y Representación”, en el que hay una exposición teórica de diversas referencias para generar el movimiento. En esta práctica, hay un devenir creativo en donde Alexandra utiliza la improvisación en tiempo real, invitando a las personas que se embarcan en esta enseñanza a la observación de las distintas formas en las que el cuerpo puede estar presente en la escena, leyendo el espacio y el tiempo de la acción.

Su interés en la creación se expresa con notable potencia cuando se desempeña como coreógrafa: *“A mí me interesa mucho la creación, siento que pongo mucho en juego de mí cuando creo una*

¹⁶ Con José Vidal como director y creador, sus orígenes se remontan al año 2010 en Londres, con el colectivo Hopscotch. Luego en el año 2011, “Vidal vuelve a Chile con la intención de compartir su búsqueda creativa y continuar reuniendo personas de diferentes culturas, disciplinas y experiencias de vida, en torno a la experimentación escénica del cuerpo en movimiento. Desde entonces, la compañía se ha constituido como una estructura flexible y mutante, donde sus participantes transitan según las necesidades artísticas y los ecosistemas que compone el director.” (José Vidal & Compañía. *Sobre*. Fuente: <https://blissful-carson-8aec8c.netlify.app/es/about/jose-vidal-and-compania>. Extraído el 18 de diciembre de 2024.)

¹⁷ Con Joel Inzunza, licenciado en danza y gestor cultural, como cabecilla de esta compañía. Joel Inzunza Co es una plataforma creativa que surge el año 2008 en la ciudad de Concepción que se basa en la autogestión, permitiendo un vínculo con la creación, difusión y gestión de las artes escénicas. (Joel Inzunza Co. *Bio*. Fuente: <https://www.joelinzunzaco.com/bio>. Extraído el 18 de diciembre de 2024).

obra. Creo que es súper difícil hacer buenas obras y yo creo que significa prepararte de manera muy distinta, porque significa llegar al ensayo con una idea de lo que le quieres pedir a estos intérpretes, entonces, cuando yo estoy trabajando como coreógrafa le dedico mucho más de mi tiempo de lectura, de pensar, de crear, de croquera, de bosquejo, de fuera del ensayo a la creación.”

Alexandra ha trabajado en múltiples montajes de danza y performance desempeñando su rol como creadora, intérprete y otros requeridos en el campo. Algunas de las obras en que se ha desenvuelto como coreógrafa son: *Buscando a (Meg)* (2019), *(En)caminar* (2022), *Cartas de Navegación* (2022), *Con respecto a su pregunta no tengo la certeza de ningún testigo en el lugar de los hechos* (2021), *¿Qué sueñan las ballenas?* (2024) y *Espejo Inquietante* (2024). Mientras que algunas de las obras en las que ha sido intérprete se encuentra el repertorio de José Vidal & Cía ¹⁸ desde el año 2015 hasta el 2020, *Orgiología* co-dirigida por Paula Sacur y Ernesto Orellana (2017) y *Catarsis Inmersiva* de Pseudónimo Cía ¹⁹(2022). Además de su co-dirección en obras y proyectos junto a destacados artistas del país. ²⁰

6.1.3 ALICIA PIZARRO: UNA VIDA ALBOROTADA Y EN MOVIMIENTO

Alicia nació en Venezuela y vivió allí hasta los 13 años de edad.

“En Venezuela éramos una familia muy numerosa, o sea, todas las familias por parte de mamá muy numerosas, somos como mil... vivíamos en un lugar que se llama Tierra Negra y es un barrio muy pobre, y nada, en verdad es mi época feliz.”

Alicia desde pequeña tuvo cercanía con el mundo de las artes. Estudió música gracias a un programa educativo que había en dicho país llamado “Tocar y Luchar”²¹. Cuando Alicia se encontraba pasando a su cuarto año en la Escuela de Música, debiendo aprender orquesta, se dio cuenta de que todas las veces que estudiaba música se imaginaba más en la danza. En su cabeza lo

¹⁸ Con *Tramas*, *Rito de Primavera*, *Matilde*, *Ecosistema*, *Ensayo*, *Emergenz* y *Emerger*.

¹⁹ Es una Compañía de Arte Contemporáneo que nace el año 2017 a partir del encuentro de los/as creadores Ninoska Soto y Gabriel Miranda. “Su obra se funda en una investigación transdisciplinaria, concibiendo al cuerpo como principal material expresivo, en una práctica corporal que dialoga y se funde con la experimentación plástica, lumínica y sonora, generando así proyectos que buscan acercar el arte contemporáneo a los públicos, promover el pensamiento crítico y ser un aporte a la diversidad de lenguajes artísticos del panorama escénico nacional e internacional.” (Pseudónimo Cía. *La Compañía*. Fuente: <https://www.pseudonimocia.com/la-compañia>. Extraído el 20 de diciembre de 2024).

²⁰ Paulina Vielma, Varinia Canto Vila, Francisca Espinoza, Gabriela Serani, Amelia Ibáñez y Bárbara Pinto.

²¹ “Es un Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. Conocido simplemente como “El sistema”, fue concebido y fundado en 1975 por el maestro y músico venezolano José Antonio Abreu “para sistematizar la instrucción y la práctica colectiva e individual de la música a través de orquestas sinfónicas y coros, como instrumentos de organización social y de desarrollo humanístico.” (Campus FAD. *El sistema “Tocar y Luchar”*. Fuente: <https://www.campusfad.org/blog/accion-magistral/el-sistema-tocar-y-luchar/>. Extraído el 18 de diciembre de 2024).

que rodeaban sus pensamientos eran el baile, los movimientos, por lo que, cercano a los 12 años de edad, decide que lo que quiere hacer en la vida es bailar.

“Quería bailar y era complejo porque no teníamos dinero y todas las academias de danza eran pagadas, entonces buscamos y conseguimos un lugar que se llama Arte y Cultura²² y atendía la Señora Dalia y el Señor Salesi, dos viejitos súper amorosos que apenas me vieron me adoptaron, me super adoptaron y yo la verdad que les amo mucho porque me dejaron bailar. Ahí partí bailando folklore, luego flamenco, tomé clases de modelaje, después yo estaba, salía del liceo y me iba a la academia entonces estaba todo el día metía en la academia haciendo lo que había, ballet, flamenco, folklore, todo lo posible.”

Luego de un tiempo las cosas comenzaron a cambiar bastante para ella y su familia. El padre de Alicia era político y comenzó a sufrir persecución, generando una situación familiar riesgosa, lo que provoca que migren a otro país, dejando atrás toda su vida en Venezuela, y en especial, a aquella familia tan numerosa y con tanto sentido de grupalidad.

“La Señora Dalia me dijo que yo tenía mucho potencial, me dijo que en verdad sabía que yo podía ser muy feliz acá y que podía seguir bailando, así que me ayudó en este proceso de cambio que igual es difícil al principio. Llegamos a Chile, la familia de papá muy solitaria, muy dañada, muy traumada porque ellos si se quedaron, entonces también hay un resentimiento, pasamos de mucha grupalidad a soledad.”

Al llegar a este país, Alicia deja de bailar por un tiempo debido a los altos costos que implicaba. Por suerte, cuenta con una prima que también practicaba danza, quien la llamó para bailar con ella en una academia. Finalmente, gracias a la invitación y la ayuda económica de su tía, Alicia logra retomar la danza en este nuevo lugar.

“Ya luego estaba entre psicología y danza y dije “ya, quiero bailar” entonces postulé a danza en la Moderna,²³ cinco años... siento que desde que entré a la danza tomé la decisión de que esto iba a ser, lo que iba a hacer, entonces con mucho profesionalismo iba a mis clases... luego que salí de la Moderna, entré en una depresión muy fuerte, tenía mucho miedo de volver a bailar y empecé a estudiar otra carrera, empecé a estudiar un post título de Ontología del Lenguaje con enfoque empresarial porque mi papá trabaja y estuve todo un año en eso, luego, entre medio por suerte, me llamaron de algunos lugares para seguir bailando y haciendo cosas, dando clases.”

²² Con 41 años de trayectoria, la Academia “Arte y Cultura” es un Centro de Formación de Danza y Cultura en Venezuela. En esta academia, se imparten clases de danza clásica, nacionalista y moderna (Academia Arte y Cultura. Fuente: <https://www.instagram.com/academiaarteycultura/>. Extraído el 18 de diciembre de 2024).

²³ Escuela Moderna de Música y Danza, Instituto Profesional que se dedica a formar artistas en diversas áreas de las artes en Santiago.

Alicia estuvo un año en el estudio y realización de esta labor, mientras tanto, seguía ejerciendo la danza gracias a invitaciones esporádicas y a su relación con la Escuela Moderna como asistente del profesor Víctor Soto, con el que impartía clases de improvisación y composición. Aquí, la depresión seguía figurando, pero la danza continuaba en su vida pese a las dificultades.

Posteriormente, Alicia asiste a una residencia artística en una isla cercana a Escocia, retornando a Chile, momento en el que se enamora y se traslada a vivir al sur. Al experimentar todos estos procesos de cambio y nuevas experiencias, Alicia empieza a tener una relación con la danza de amor-odio, sin embargo, vuelve a involucrarse con ella.

“Siento que retomé cuando el cuerpo dice que vaya a postular a la Plataforma Mono²⁴, yo ahí ya retomo, empiezo a trabajar con el Ángel Torres, el que da clases en Vitacura de jazz y ahí que se me abre una ventana que viene con los monos, era trabajar con Carolina Bravo y con gente que admiro mucho, entonces como que ya había un incentivo, un desafío importante que me gustaba.”

El entrenamiento físico junto a Plataforma Mono fue cercano a 4 años, el que se vio amenazado por la llegada de la pandemia, momento en el que aparece la posibilidad de hacer la segunda parte de su Maestría en Ontología. Así es como comienza a estudiar nuevamente, siguiendo de forma paralela, y también de forma posterior, su trabajo con el colectivo de danza, sumado a otras instancias laborales en el área. Como, por ejemplo, un programa piloto que se estaba haciendo en Chile financiado por el bailarín norteamericano Alvin Ailey, que tenía como objetivo construir una escuela, en donde Alicia tuvo que dar clases de improvisación, que se adherían a estar continuamente tomando clases danza y bailando con los/as/es intérpretes de Plataforma Mono para distintas personas y grupos como Motorama Danza²⁵ o Pseudónimo Cía.

“Siempre tomando clases y así siempre queriendo conocer más y en la parte de creación como la base, la creación siempre estuvo como agarrándome para unirme y no soltar.”

Actualmente, Alicia realiza su propia práctica de danza, consolidada en su compañía de danza contemporánea emergente e independiente llamada Alborotada Co, la que se desarrolla desde la vereda de la improvisación.

²⁴ Con 8 años de trayectoria. Plataforma Mono es un colectivo de danza que se define como un espacio para artistas “salvajes”, teniendo como eje central de su lenguaje al cuerpo. (Sobre el equipo de Plataforma Mono. *Mantente animal*. Fuente: https://www.instagram.com/p/DBE0VQyhdsu/?img_index=1. Extraído el 19 de diciembre de 2024). Su práctica “Mantente Animal” es un espacio de aprendizaje colaborativo, con un trabajo corporal progresivo, exploraciones e improvisaciones con premisas claras que tienen como objetivo la conexión con la intuición en el plano físico y psíquico. Hay juegos de participación colectiva y hay una invitación a “mantenerse conectados con lo animal”. (Plataforma Mono. *Mantente Animal*. Info. Fuente: <https://www.plataformamono.com/info>. Extraído el 20 de diciembre de 2024).

²⁵ Compañía de danza contemporánea originada el año 2019 y dirigida por el bailarín Silvio Aravena, la que, bajo la residencia otorgada por la institución artística Balmaceda Arte Joven, realiza el estreno de su primera obra coreográfica de gran formato “Motorama”. (Motorama Danza. *About*. Fuente: <https://www.youtube.com/channel/UCi6XMWljqALBnz1OmoFGI6A>. Extraído el 19 de diciembre de 2024).

“Alborotada Co que es mi espacio que tengo para crear y dirigir, tenemos dos módulos, uno que es la práctica “Alborotada”, que consiste en una clase de contemporáneo que alborota al espacio, transforman las dinámicas espaciales y es dirigido por cuatro personas. Todavía no lo hemos podido llevar a cabo porque he necesitado que se consolide el lugar, porque se juega con los cambios espaciales entonces es una dinámica, se juega con las dinámicas espaciales y corporales. La otra que sí, es el “Alborotémonos”, que es una práctica de improvisación, que habita en algún momento el caos, que abre espacio para el caos, y el caos en el sentido que todas las personas lo necesiten, o sea, es una práctica de improvisación que tiene su introducción, se habita el caos, se deja que haya caos para tener un cierre dependiendo del proceso de las personas, de lo que cada instancia necesite. Entonces es una práctica más de escucha, también de acompañamiento.”

6.1.4 ANDREA AMARO: PRÁCTICAS DE MOVIMIENTO GUIADAS POR EL GOZO Y EL PLACER

Andrea Marcela Amaro Uribe, nacida y criada en Santiago. Sus padres, grandes acompañantes de las decisiones y caminos que comienza a tomar en su vida, son testigos de la incursión en la danza de su hija, quien empieza su camino de manera intuitiva, siendo parte de numerosos talleres artísticos en el Liceo Miguel Rafael Prado, ubicado en la comuna de Independencia, siendo testigo y parte de este levantamiento artístico en la institución a partir de sus 7 años de edad.

“Siempre me llamó la atención el movimiento, antes yo me acuerdo que daban mucho ballet en la tele y mis papás dentro de eso tampoco tenían una situación económica donde me pudieran meter a cursos extra programáticos fuera de... entonces, bueno, los recursos que yo tenía era como modo talleres de colegio...estaban los talleres de danza, yo específicamente estaba en el de danza, pero también había algo interdisciplinar también entre las artes visuales, el teatro y la música entonces se hacían producciones gigantes, como obras que duraban así una hora.”

Andrea al ser parte de todo esto y poseer un constante deseo de movimiento, aprende danza con su profesora Alejandra Aburto desde los 7 hasta los 10 años, los que fueron cruciales en su etapa escolar. En el año 2003, cuando tenía 11 años de edad, intentó entrar al Conservatorio de la Universidad de Chile. No obstante, por problemas administrativos de la institución, la carrera cerró en ese tiempo, no pudiendo ingresar.

“Luego entré a Balmaceda Arte Joven²⁶ y de ahí no me salí nunca más, entré a los 14, luego de los 14 hasta los 19 más o menos estuve en Balmaceda, tomando talleres regulares, luego entré a

²⁶ Corporación cultural sin fines de lucro que promueve las artes, la libertad creativa, el pensamiento crítico, la autorreflexión y el sentido comunitario. En Balmaceda Arte Joven (BAJ) se desarrolla una educación artística e innovadora para los/as/es jóvenes a lo largo del país. (Balmaceda Arte Joven. *Sobre BAJ*. Fuente: <https://www.balmacedartejuven.cl/somos/sobre-baj/>. Extraído el 20 de diciembre de 2024).

la compañía y en ese periodo yo decido cambiarme de colegio. Me fui a un colegio técnico, y dije “bueno no tengo los recursos para pagarme la carrera, trabajaré y estudiaré al mismo tiempo” entonces ya quería tener una base, y estudié Técnico en Atención de Párvulos en un colegio técnico, hice mi práctica... y desde chica muy clara en lo que quería hacer con todo esto, y después claro, entré a la universidad y todo lo que conllevó una época universitaria.”

Después de realizar su práctica, Andrea ingresa inmediatamente a la carrera de danza en la Universidad de Chile, en el año 2010, época que coincide con una reestructuración curricular de la carrera. Andrea recuerda esa etapa como feliz y plena. Sin embargo, este acontecer se vió empañado por la vivencia hostil dentro de la carrera, tornándose un proceso formativo complejo, decidiendo congelar sus estudios por un año, egresando de la carrera finalmente el año 2016. Durante todo su proceso formativo, Andrea siempre estuvo trabajando de forma paralela y entrenando la danza, formándose en distintas técnicas y estilos fuera del mundo universitario, como una forma de sostenerse y de introducirse más profundamente en el mundo de la danza chilena.

Andrea actualmente está inserta en un circuito de la práctica de la danza independiente y autogestionada en nuestro país, desempeñándose como docente con su propia práctica llamada “Encuentros Corporales”, donde se realizan entrenamientos de danza contemporánea bajo las coordenadas de la improvisación, la exploración y los recorridos del cuerpo. Además, se suma un proyecto que posee junto a sus amistades.

“De mi experiencia, desde mis prácticas, esta investigación que yo llevo con Cami Soto y Diana Carvajal que es “Sudakas Sudadas”²⁷ que también aborda las danzas contemporáneas de este territorio y problematizando los tipos de cuerpo dentro de la danza, desde las instituciones, esos enfoques y también sociales, de cuerpos.”

En *Sudakas Sudadas*, bailar salsa o la música que suena en la disco o en las danzas sociales, se comienzan a incorporar como un revoltijo de conocimiento corporal para las clases que imparten como colectivo, evocando lo disidente y las libertades corporales para aquellos que nunca las han

²⁷ “Sudakas sudadas” es una práctica de amor, resistencia y movimiento. Desde su concepción, “SUDAKA” como reivindicar la lucha y resistencia gozosa y acuerpada, comunitaria, colectiva por el buen vivir, tomando la necesidad de re-pensarse desde este territorio sur. Esta resistencia activa es contestataria a la cultura europea hegemónica y dominante, como parte de un proceso de descolonización. La ejercemos desde el goce y la celebración, tomamos lo que nos hizo margen y como cuerpos en movimiento contrahegemónico lo hacemos cultura de resistencia, desde el placer de estar vivos, desde una colectividad, desde la práctica corporal, como resignificación de las memorias vivas, dando al placer y al proceso la importancia. Particularmente para nosotras SUDAKA es también una práctica sororal, desde el acompañarse, acuerpar las búsquedas personales hacia lo colectivo, desde la práctica colectiva levantar reflexiones y procesos de identificación, decolonización y despatriarcalización. Entender y aprenderse desde los feminismos para cambiarlo todo.” (Sudakas Sudadas. *Inicio*. Fuente: <https://sudakassudadas.cl/>. Extraído el 20 de diciembre de 2024).

experimentado. En Sudakas Sudadas reúnen todos los conocimientos de sus creadoras/es (house, twerk, hip hop, danza contemporánea, etc). Una amalgama de saberes y estilos para crear sentidos desde ámbitos pedagógicos y escénicos. Una práctica creada desde el entendimiento y la dimensión de los volúmenes de los cuerpos, permitiendo que éstos ocupen su espacio en el mundo, para contrarrestar el ideal enseñado de apretar todo hacia adentro, invisibilizando el cuerpo y sus dimensiones.

“Tenemos como la ley que no hay que sufrir porque en general en la danza se sufre mucho y mucha gente deserta de seguir practicando danza por ese sufrimiento de experiencias pedagógicas. Para nosotras es tan importante ese ámbito pedagógico y en general en nuestra práctica hablamos mucho del gozo y del placer desde el movimiento. Por las diferencias igual que pasamos, sufrimos un montón en la escuela, y, por ejemplo, siempre hablamos de las prácticas como del camino de lo rico, que si te sientes incómoda puedes buscar tu propio camino, intentamos buscar mucha autonomía dentro de las prácticas, hay ejercicios que conocemos de danzas sociales que lo modificamos para poder entrar a algo más en relación a la tierra o el centro de peso, la pelvis. Entender cuál es el volumen de tu pelvis, de tu cuerpo, ocupar el espacio que necesita tu cuerpo en el mundo también, porque en general, nosotras bailarines, siempre te dicen: “apriete todo bien hacia adentro, apriete el poto, apriete la guata”. Es como que tu volumen nunca puede aparecer finalmente en el espacio, ese cuerpo igual se invisibiliza y nosotras vamos a todo lo contrario... ocupar el espacio en el mundo que debes ocupar.”

De la mano de lo anterior, se suma la participación de Andrea en el proyecto de investigación “El cuerpo es presente”, propuesta metodológica de improvisaciones creada y dirigida por Chery Matus, y su rol como docente en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y diversos establecimientos de educación, como profesora de danza contemporánea y acondicionamiento físico para la danza. Sin duda, se puede observar el desempeño múltiple de roles en el área de la danza contemporánea y las danzas sociales que Andrea ha sostenido durante su trayecto que han permitido que tanto para ella como para sus estudiantes se tenga un alcance identitario y corporal relevante.

6.1.5 CHERY MATUS: LA IMPROVISACIÓN COMO MÉTODO

Chery Maribel Matus Gómez nació en Mulchén, viviendo sus primeros años de vida en dicho lugar, migrando posteriormente a la capital. Desde que era pequeña fue inquieta, con gran energía y enormes capacidades corporales. Sin embargo, durante en esa misma época comenzó a presentar cuantiosas jaquecas causadas por el estrés y el nerviosismo, provenientes de la herencia corporal de su madre quien también tenía esas afecciones.

“A los 8 años empecé a estudiar danza y nunca más paré. Mi mamá tuvo la intuición seguramente de llevarme a una primera escuela, era una escuela muy chiquitita que quedaba en el centro con

una maestra de ballet que había sido una bailarina del Municipal y bien importante, entonces, empecé mi formación a los 8 años con ella en ballet clásico y desde ahí nunca más, nunca paré y nunca he hecho otra cosa, la verdad, nunca he hecho otra cosa que no sea bailar o que no sea ligado a la danza.”

Su andar por la danza fluctuó entre academias variadas hasta el BAFOCHI.²⁸ Luego, cuando cursaba cuarto medio, repliega su atención en rendir la prueba de ingreso a la Universidad, en donde, tras aprobar con el puntaje necesario ingresa en el año 1998 a estudiar formalmente Danza en el ARCIS (Universidad de Artes y Ciencias Sociales), egresando de ella el 2002.

“En ese momento la escuela de la ARCIS era una escuela maravillosa... tenía este rollo con la pedagogía y a mí siempre me gustó. Ya había tenido algunas experiencias pedagógicas donde vivía, en la villa donde vivían mis papás. Entonces era algo que me llamaba mucho la atención y finalmente entré a estudiar a la Arcis, con beca y todo porque era muy cara y ahí fui feliz muchos años, los 5 años de carrera fui muy feliz. La verdad que era una universidad que tenía que ver con un trabajo transdisciplinar con las otras escuelas, había mucho contacto, por ejemplo, nosotros compartíamos salas con los de teatro, arquitectura, bellas artes, cine, antropología, sociología, psicología”.

Apenas salió de la Universidad, Chery estaba bailando profesionalmente con la coreógrafa Elisa Rodríguez, con quien trabajó durante 10 años. Luego, decide estudiar en el extranjero y se marcha a Buenos Aires en el año 2010 por medio de un Fondart, realizando una pasantía de 3 meses de una Especialización Teórica sobre la kinética y la puesta en escena con Silvio Lang, director de Teatro, y con Carlos Casella, bailarín, actor y cantante.

“Me quedé 4 años, después cuando vi que se venía una crisis importante económica en Argentina, decidí postular otra vez a una beca para ir a estudiar y hacer un máster y me fui a Madrid a hacer este máster en práctica escénica y cultura visual de la Universidad Castilla- La Mancha con el Museo Reina Sofía,²⁹ que lo dirige, los teóricos más importantes de arte a nivel mundial... y ahí estuve un año más en Madrid y volví a Chile casi el 2016 y ahí me quedé. Acá viviendo y estableciéndose, fui madre, me emparejé, después me separé y me dediqué más a hacer carrera.”

Chery creó un proyecto de danza llamado “El cuerpo es presente”, práctica centrada en diversas metodologías en torno a la improvisación.

“Empecé una investigación a través de la práctica escénica, como performativo, con un amigo que es músico. Entonces los dos: “oh hagamos algo, sí juntémonos a improvisar, ya” y nos pusimos a

²⁸ Ballet Folclórico de Chile. Con 37 años de trayectoria en la danza folclórica, su director general, fundador y creador Pedro Gajardo ha llevado a este ballet a obtener más de 100 premios internacionales. (BAFOCHI. *Equipo*. Fuente: <https://www.bafochi.com/equipo/>. Extraído el 20 de diciembre de 2024).

²⁹ Este máster estaba dirigido por teóricos de las artes de gran renombre a nivel mundial con personas reconocidas, tales como José Antonio Sánchez.

diagramar, a inventar partituras de improvisación. Entonces él tenía su ensamble de músicos, yo mi ensamble de bailarines, y además invitábamos a artistas audiovisuales, cosas así medias locas y armábamos encuentros. Y eso era cuando yo venía a veces a Chile, porque yo vivía en Argentina en ese tiempo. Después, él viajó también, hicimos allá un encuentro y empecé cada vez más a engancharme con el tema y seguimos investigando hartos años... entremedio también, hice un grupo de estudio, que lo hacía en mi casa, de referencias y teorías para las artes escénicas y ahí también salía este estudio medio metodológico sobre la improvisación y sobre la danza y la performance. Con esos dos mundos, más desde la teoría y desde la práctica, se arma un proyecto que lo financió un Fondart en 2020 que era una investigación de metodologías de improvisación y se concreta en todos estos años de estudio con una serie de entrevistas que están en el canal de YouTube del proyecto, un libro que resume algunos artistas y sus métodos de improvisación y desde ahí montón de cosas que hasta el día de hoy siguen pasando a raíz del proyecto.”

Dentro de la dinámica de improvisación, existe una adaptación en función de la expertise de sus asistentes y se trabaja en torno al juego. Chery, utiliza un micrófono para dirigir la dinámica y ser quien guía al grupo. Además, hay música en vivo con DJ Camisota que trabaja con sonidos latinos en su data. La improvisación funciona a partir de premisas como el recorrido de la mirada, la caminata y la experiencia de movimiento que se comienza a articular desde el colectivo. Esta práctica se ha realizado en varias ocasiones en lugares como Santiago y Temuco.

“El cuerpo es presente” existe en formato escrito y audiovisual y se sitúa como el primer archivo material de los territorios del sur, encontrándose entre sí las voces de personas dedicadas a la danza, el teatro y la performance. Abriendo un campo de conocimiento bastante diverso en torno a las danzas, el movimiento, la creación, el archivo material de su práctica y la democratización de su estudio.

Este proyecto posiblemente puede ser la continuidad de lo que se venía ejecutando al coordinar y dirigir el proyecto “Rubik” entre los años 2012 y 2019 ahora llamado “Cuadros”, compartiendo así un espacio en torno a la investigación de la improvisación y una estructuración en torno a esta misma. Asimismo, cabe destacar el rol docente de esta bailarina en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicaciones (UNIACC) y en la Universidad Academia Humanismo Cristiano (UAHC), sumado a la docencia que imparte en otra serie de escuelas de danza y de teatro desde el año 2003.

6.1.6 DANIELLA SANTIBÁÑEZ: PENSAMIENTOS SOBRE EL CUERPO Y LA LUZ

Daniella Valentina Santibáñez Monasterio nace el 30 de agosto de 1991, formando parte de una gran familia de clase media baja en Pedro Aguirre Cerda. El ambiente en su hogar era muy artístico. Su papá era bajista y tenía una banda de rock progresivo, por lo mismo siempre estuvo rodeada de guitarras, ensayos de la banda, mucho canto y su numerosa familia, formando un vínculo y conexión con la música a través del movimiento, que se manifiesta en el deseo de dedicarse a la danza.

Los programas juveniles transmitidos por televisión abierta en la década de los noventas, como mekano, axe bahía y la música pop, fueron de gran influencia para Daniella, quien, motivada por ese deseo de movimiento, se aprendía todas las coreografías de la época para enseñárselas a sus amigas en el colegio. Asimismo, su rol en las alianzas escolares, en donde siempre se encontraba adelante bailando, revelaba grandes cualidades de liderazgo.

“Sentía una especial necesidad de estar moviéndome y de transpirar, de sudar, de golpear, como que era muy de juegos, a la pelota, a la escondida, agarrarse con mis hermanos chicos. Había como una cosa muy física, pero yo no sabía que eso lo podía relacionar con el movimiento, y mi manera de relacionarme con el cuerpo siempre fue más bien desde la ciencia me interesaba la medicina, me interesaba la anatomía entonces siempre hacía preguntas en relación al cuerpo, qué hay en el cuerpo, qué es el cuerpo y qué hay adentro.”

Daniella siempre tuvo curiosidad por el cuerpo, qué es y qué lo contiene, además de un gran gusto por la filosofía. Sin embargo, no es hasta que conoce a una persona del mundo del teatro que tiene un acercamiento definitivo con sus proyecciones; al ser testigo de una muestra de teatro se maravilla con las artes escénicas, a pesar de sentir vergüenza para expresarse en público y sentirse poco creativa en ese momento de su vida. Este hito en particular lleva a Daniella a tomar talleres de danza en Balmaceda Arte Joven, comenzando a vivir nuevas experiencias relacionadas al mundo del arte y llevando a cabo un proceso de apertura y búsqueda en donde se potenció la idea de querer dedicarse a la danza, el entendimiento del cuerpo y la práctica del movimiento desde lugares emocionales, afectivos e intelectuales.

“Me motivé con tomar un taller en ese tiempo, yo me acuerdo que tenía dolores, de mucho estrés, tenía dermatitis en la cara y cuando empecé a tomar talleres de danza. Mi primer taller fue con la Caro Bigorra, fue un taller de Graham. Fue un gran descubrimiento y era una cosa tan misteriosa para mí que al mismo tiempo me hacía sentir tan bien, se me habían pasado todos los dolores, a mi trapecio, mi estrés, mi dermatitis empezó a bajar, empecé a notar en mí también cambios anímicos, bien power para un adolescente que todo es súper fuerte familiarmente. Y de ahí en adelante, no dejé de tomar talleres de danza, yo estudié después en la media en el Liceo 7 de Santiago que ahora cambió a Liceo 6, que está ahí en barrio Biobío, después, en cuarto medio me metí a la compañía de danza de teatro del Andrés Cárdenas, y para mí, ese último año de estar en la compañía fue muy decidor a decir, yo me quiero dedicar a esto”

Daniella influenciada por el mundo de la danza que estaba habitando en ese momento, decide entrar a estudiarla de manera formal en la Universidad de Chile en el año 2010. En esa época, se estaba empezando a articular un nuevo perfil de bailarín/a/e a raíz de una estructuración de la carrera relacionada con la autoría y la interpretación, siendo este el motivo definitivo para inclinarse por esta opción.

“Fue súper heavy para mi familia porque vengo de una familia que es súper humilde y esperaban que yo teniendo súper buenas notas estudiara una carrera más convencional, porque para este país siendo artista es súper complejo y teniendo la experiencia de mi padre que fue músico amateur y sabe lo que significa como estar ahí 24/7 y ganar muy poco, ser muy mal retribuido, económicamente...había un miedo conmigo de ser artista y como morirme de hambre, ¿no? Ese era el problema entonces se me se me negó esa posibilidad, me peleé con toda mi familia porque empecé a estudiar igual. Este camino fue bastante sola, después ya los convencí, o ellos se convencieron de que no había vuelta atrás, asumieron. Yo siempre fui muy tozuda, cuando chica, muy peleadora y llevada a mi idea, yo creo que eso igual me dio un impulso de poder dar vuelta y decir bueno, quiero ser profesional en esto y hacerlo lo mejor posible.”

Para ella, la danza trasciende más allá del mismo baile, no es solo bailar. En ello hay una importancia que se suma a sus referentes y colegas, pues varios de ellos eran sus profesores. De aquí en adelante, el camino en la danza que Daniella comienza a erigir se dirige a la atención del cuerpo como lugar principal de conocimiento y también hacia su relación con otras disciplinas. En esta libre experimentación de la danza y también de la performance, ha desarrollado estudios con diversos elementos, decantando en dos proyectos base que se titulan: “Bomba Solar” y “Ensayos Sobre la Luz.”

“En una práctica corporal que se llama “Bomba Solar”, práctica corporal que es de improvisación, tiene el propósito de ofrecer posibilidades de movimiento a las personas que lo toman, pero también está pensado como una experiencia en la que la persona que toma la clase se le olvida que tuvo una clase, es una experiencia donde vas, eres movida por ideas, por imaginarios y eso tiene mucho que ver con mi experiencia como performer también. “Bomba Solar” toma como referencia al sol porque el énfasis está en la energía creativa más que en el cuerpo y es una práctica que a mí me gusta mucho, porque lo toman muchas personas que no tienen mucho que ver con la danza o que le interesa la danza, se ha vuelto una danza súper democrática, súper abierta, y como un viaje de principio a fin, que va pasando por que va tomando mucha información. Estar en un estado de danza, en estado de goce también, pero también de estudio, estudio del cuerpo, de situaciones anatómicas y situaciones que tienen que ver con interpretar imágenes... nació como una práctica de autocuidado, de entrenamiento, de encender la energía creativa y poder transformarla y hacer danzas, hacer movimientos. Es una práctica que apela a la libertad del movimiento más que un estilo y yo también ofrezco mi manera de moverme como excusa para activar cosas, activar estados, situaciones, vínculos, relaciones grupales, es grupal, es colectiva, pero también mantiene una mirada hacia lo personal, hacia lo auténtico de cada persona que lo toma y es súper exigente.”

Por otra parte, “Ensayos Sobre la Luz”, es una práctica investigativa que dialoga con la sensibilidad del cuerpo en relación a la luz de la sombra. Elemento fundamental que ha permitido que Daniella exprese ese mundo interior, lo misterioso, lo oculto y lo que aparece cuando desaparece el cuerpo,

entendiendo todo eso como aquello que se devela. Abordando interrogantes sobre cuánto cuerpo hay en la luz y viceversa.

“Ensayos Sobre la Luz partió con este vídeo danza que se llama ‘Aparecer’, luego la obra ‘Develar’ viene a consolidar la investigación, un equipo interdisciplinario con diez personas trabajando ha permitido seguir en esta investigación del intérprete autor... de dirigirme y bailar, pero de una manera acompañada. Es un solo colectivo, es un solo de múltiples cuerpos que dialoga con esta sensibilidad del cuerpo en relación a la luz de la sombra... es una, es para mí, me gusta pensar en una investigación a largo plazo, y no, no me imagino que es la obra, sino que sea una práctica un proceso. Sí, una práctica y un proceso, así me vinculo con otros artistas, como performance, es una práctica que no quiero dejar de lado, de bailar y poder ser material a disposición para encarnar otras ideas.”

Daniella, por medio de distintas preguntas sobre sus propias necesidades creativas, declara que siempre se encuentra en el ejercicio del nombrar su proceso investigativo y es precisamente aquello que nombra como “Ensayos Sobre la Luz”. Actualmente, Daniella continúa con sus procesos creativos, pues a ella le gusta pensar en una investigación a largo plazo, una práctica y un proceso detrás de todo el trabajo que ha realizado. De esta forma, ha nacido otra creación que se titula “Revelar”, la que *“surge de una serie de prácticas fotográficas y danzadas que forman parte de Ensayos sobre la luz, un proyecto de investigación artística que se pregunta por la relación sensible entre el cuerpo y la luz.”* (Ensayos Sobre la Luz, 2025)³⁰.

Además, desde la articulación de sus conocimientos desde diversas veredas, la formación y el encuentro con personas que desean ser movidas y la dirección de grupos desde la línea de la performance, continúa enseñando todo aquello que ha construido en “Bomba Solar”. Dentro de su trayectoria, Daniella ha sido y es parte de muchos grupos y colectivos de danza. Entre ellos se encuentra Plataforma Mono, con un grupo de intérpretes muy diversos/as/es y de distintas escuelas, y también Joel Inzunza Co y José Vidal & Cía., compañías que funcionan de forma esporádica, con proyectos y procesos creativos de obras específicas en las que Daniella participa.

6.1.7 GEMA CONTRERAS: LA DISCIPLINA Y LA PASIÓN POR LA DANZA

Gema Nataly Contreras Armijo, nació el 4 de septiembre del año 1989 en Melipilla, comenzando su camino en la danza en su ciudad natal cuando pequeña. Su padre es músico y dirige obras de teatro y su hermano es cantante lírico. Por ese motivo y desde ese vínculo, siempre ha tenido una conexión con la danza y el arte en general.

³⁰ Daniella Santibáñez. Ensayos sobre la luz. Hurto Visual.[@daniesantiba][@ensayos.sobrelaluz][@hurtovisual]. (3 de febrero del año 2025). Teaser para Revelar, del proyecto Ensayos sobre la luz, filmado en super 8mm, film kodak ektachrome 100D [Vídeo de Revelar]. Instagram.<https://www.instagram.com/p/DFoaNJtwg3/>

Gema siempre fue una persona muy física, estuvo en talleres del colegio, haciendo folclor y ballet por mucho tiempo, lo que acompañaba con atletismo y otros deportes. Recuerda que su gusto por el movimiento se evidencia por las cicatrices que recorren su cuerpo, al ser alta, y en sus palabras, “muy torpe”, pero que, aun así, no necesitaba nada más que el movimiento.

“Mi profe de música del colegio fue alguien muy importante para mí, porque abrió mi perspectiva del arte en general, entonces ahí desde esa perspectiva me quise meter a danza, y ahí, lo vi desde otro lugar, como la conexión con la música o la posibilidad de que habían otros lenguajes. Me acuerdo mucho que hacíamos coreografías con música de la danza macabra, entonces había como otra manera de moverse y algo que impactó mucho, me encantaba bailarlo, era una coreografía... que es con música de Queen porque encontraba que era lo más.”

Si bien Gema se observa a sí misma bailando desde muy pequeña, ella reconoce que su práctica comienza de una forma más consciente y reflexiva en el año 2008, cuando iba en tercero medio. Aquí experimenta disciplinas como la danza Butoh³¹ y también emprende un viaje a Santiago para realizar el curso de Introducción a la Danza de la Compañía de Danza Espiral, recibiendo una formación memorable y sintiendo que había algo en su cuerpo que se podía coordinar, una mayor consciencia desde la cual elevarse. En este momento, se da el puntapié inicial para tomar la decisión de venirse a esta ciudad; el objetivo ahora era profundizar mucho más en su práctica y ejercicio.

“En tercero medio y en cuarto medio, me quedó gustando el bichito como de venirme para acá y de tener alguna práctica, entonces estuve en los talleres de Balmaceda 1215 (Balmaceda Arte Joven). Hice danza teatro con el Alejandro Cáceres que me cambió la vida, hice butoh también con el Gato Gutiérrez, Andrés Gutiérrez se llama, y bueno ahí conocí a la Natacha Torres que me hizo contemporáneo y a la Vilma Jiménez que son ellas profesoras intérpretes de la compañía movimiento”

Dentro de todos estos procesos, Gema sentía una gran conexión con el arte pues su rol como bailarina se comenzaba a consolidar poco a poco. En un momento, se resiste a la idea de estudiar danza por la dificultad que representaba esa idea para ella, sin embargo, toma la decisión de audicionar para la carrera de danza en la Universidad Academia Humanismo Cristiano (UAHC), logrando ingresar a la carrera.

“Esa formación para mí fue importantísima, en tercero me invitaron a la Compañía Danza Espiral, entonces era muy bonito, porque entre que me iba formando, mis profesores eran después mis compañeros de compañía. Entré a un espíritu profesional súper temprano, entonces eso me ayudó caleta, y estuve en la espiral, saqué interpretación y pedagogía. A mí me gusta mucho dar clases y también soy muy intérprete. Luego de eso, me quedé trabajando con la Natacha Torres, era su

³¹ “La danza butō o butoh, por su transliteración en inglés, es un tipo de danza contemporánea japonesa surgida en la década de 1950. Este estilo de danza es muy peculiar y no deja a nadie indiferente, por sus movimientos, su escenografía.” Blog de Japonismo. (*El butoh, un estilo de danza contemporánea japonesa*. (2023) Fuente: <https://japonismo.com/blog/butoh-danza-contemporanea>. Extraído el 20 de julio de 2015)

ayudante en la escuela y audicioné para el Ballet Nacional, desde el 2013 si no me equivoco, hasta ahora soy parte, soy intérprete del ballet.”

Gema resalta que el ballet ha sido su “gran trabajo” y su “gran escuela” después de la universidad, viviendo el rigor de la danza con un gran nivel de exigencia y alto rendimiento. El BANCH, es su oficina y son muchos los años de aprendizaje desde la dirección de diversos coreógrafos/as/es tanto nacionales como internacionales, además de su director artístico Mathieu Guilhaumon. Por otra parte, el ballet ocupa gran parte de su calendario, sin embargo, dedica parte de su tiempo a ser performer, a dar clases de danza en formato de clases libres y seminarios, ser docente en la Escuela de Artes ESAM (Escuela Superior de Artes de Maipú) y en las carreras universitarias de danza y teatro de la Escuela Moderna de Música y Danza de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, la Escuela de Teatro Imagen y el Teatro Escuela.

De forma paralela, Gema se ha desempeñado como bailarina en la Compañía Danza en Cruz³², José Vidal & Cía., Joel Inzunza Co y el Ballet Municipal de La Florida BAM, además de continuar su función como intérprete dentro de los elencos estables de la Compañía de Danza Espiral y el BANCH. A lo anterior, se suma una trayectoria académica cursando el Diplomado en Creación Artística Interdisciplinar de la Universidad de Chile (2021) y el Magíster en Artes con mención en Estudios y prácticas teatrales de la Pontificia Universidad Católica, el que cursa actualmente, construyendo su memoria y aunando por medio de este proceso toda su trayectoria biográfica.

6.1.8 JAVIERA ARAYA: LA CREACIÓN Y EL PROPIO SENTIDO

Javiera Araya nació el 24 de febrero del año 1996 y creció junto a su madre y hermana en la comuna de Maipú. Desde pequeña, su vida se ha visto envuelta por el arte, pues su madre practicaba danza y gimnasia artística al igual que su hermana, quien se dedicó a la danza por un tiempo, formando un vínculo con esta disciplina.

Inició su camino en la danza desde niña, en un taller que impartía su colegio, donde aprendió técnicas muy importantes para su desarrollo en este arte, subiéndose a un escenario por primera vez con tan solo siete años. Javiera continuó participando en este taller, el que se convirtió en un grupo de danza más estable, pudiendo participar en competencias y presentaciones fuera del establecimiento.

“A los 13 más o menos ya incentivada por una amiga que también era bailarina nos metimos a una academia que estaba cerca de mi casa y ahí empecé a conocer el ballet. Iba dos veces a la

³² Compañía independiente de danza moderna fundada el año 1994 en México. Sus fundadores son Valentina Pavéz y Rodrigo Fernández, quienes han realizado una gran labor en torno a la danza chilena independiente. (Cía. Danza en Cruz. *Historia*. Fuente: <https://danzaencruzdanza.blogspot.com/p/historia.html>. Extraído el 9 de febrero de 2025).

semana, tres veces a la semana, empecé a hacer jazz, ballet, hacíamos de todo en verdad, a veces bailábamos ritmos más urbanos, más latinos, un poquito de todo.”

Luego, cuando Javiera tenía cerca de 16 años ingresó a una compañía de danza llamada Cía Ama, dirigida por Marisela Arias, quien le enseñó danza contemporánea y le dio la oportunidad de ser parte de las diversas actividades ligadas a la compañía, principalmente festivales en la Universidad de Chile, Espacio Nimiku y otros espacios culturales. Además de creaciones de obras de danza, una de ellas basada en la cantata de Santa María. Dentro de la compañía, Javiera comenzó a conectar con la danza contemporánea y a sentir que la danza era lo suyo. La Compañía Ama duró cerca de tres años y en este período de tiempo estudió y entrenó para poder postular a la universidad.

“Seguí estudiando y ahí audicioné a la Chile primero, no quedé y me frustré mucho. Me di un año donde seguí entrenando por fuera, tomé distintos talleres, después pasó un año más o menos y ahí audicioné a la Escuela Moderna, ese mismo año quedé, pero no me metí a estudiar ahí por temas de lucas. Estaba en una crisis existencial entonces no estudié al tiro y ese año entrené en distintas cosas, tomé clases y también hice un preu de la Moderna que es preparatorio para la carrera, pasando directamente a la carrera. En la carrera estudié 5 años y ahí estudié de todo, la Escuela Moderna tiene muchos ramos, entregan muchas herramientas y fue genial mi experiencia.”

Estudiar danza fue abrir un mundo de posibilidades. Javiera tenía entrenamiento todos los días y pasaba todo el día metida en la escuela. Por otro lado, a raíz del estallido social y la pandemia Javiera se atrasó en su carrera. De hecho, su ceremonia de titulación estuvo programada el día 18 de octubre y debió ser cancelada por los acontecimientos sucedidos en ese día, sumado a que la propia sede de la escuela se ubicaba precisamente en la zona cero de este conflicto social. Javiera logró titularse el año 2021 en Danza mención Coreografía y tuvo una gran ceremonia.

“Después ya salí de la escuela y como que uno se pierde al salir, como que no se sabe mucho que hacer porque estoy tan inmersa en el mundo estudiantil que al final no tengo redes. Un poco perdido, pero yo siempre insistiendo con la danza siempre, siempre. Empecé a hacer clases, me acuerdo que hice clase online en pandemia también, venía desde la escuela del 2019, hice jornadas en Nimiku, también teníamos un colectivo con mi curso que se llama Ají Colectivo y ahí también fue mi primera experiencia como gestora.”

Después de salir, Javiera ha realizado diversas actividades. Clases particulares de danza, talleres en Casa Bufo, procesos artísticos en Anandamapu³³ y en otros espacios de las artes. Además, trabaja como intérprete en la compañía de danza de Cristian Hewitt y en diversos eventos.

³³ Anandamapu Recoleta. “Centro Cultural Independiente y Autogestionado. Un espacio de creación, comunidad y resistencia artística.” (Centro Cultural Anandamapu Recoleta. Fuente: <https://www.instagram.com/anandamapu/> Extraído el 28 de abril de 2025.)

“Soy creadora, soy coreógrafa...desde ahí estoy haciendo procesos creativos con intérpretes, creamos nuestras propias obras y nos explayamos con las ideas. Obras en pequeño y gran formato, después de eso yo igual seguí incursionando en la coreografía y ahora tengo mi propio proyecto que se llama “Utopías Bailables”, donde estoy creando constantemente en residencias y espacios como de creación.”

Por otra parte, Javiera en su rol docente no se siente más que sus estudiantes por tener mayor conocimiento en la danza, más bien, siente que es una guía y enseña la danza desde el amor. Se considera una docente exigente y valora mucho la disciplina, llegar a la hora es algo que considera relevante para la vida y aborda su práctica como un espacio amoroso, de liberación y de goce. Un lugar para que las personas lleguen y se distiendan.

Las personas que asisten a las clases de Javiera no son profesionales, por ese motivo, las clases se enfocan en la liberación. Además, se articulan como espacios libres de violencia, constituyendo un sitio seguro para sus estudiantes. En estos procesos pedagógicos, esta bailarina instala la idea de “proceso”, invitando a las personas que se sumergen en esta experiencia de la danza a vivenciar sus cuerpos.

Finalmente, en su rol creativo, que guía todas sus prácticas como bailarina es *“un rollo más social, siempre todas mis creaciones tienen que ver con la resistencia, también con los lugares oscuros. Yo igual soy media oscura para crear, hemos hablado mucho de la violencia, del dolor, son cosas que siempre están inmersas en mis creaciones porque siento que también la vida es así y la realidad de muchas personas ha sido así. Me gusta retratar esa realidad que también fue la mía, retratar eso en el arte. Tampoco todo el arte es bonito, no todo es virtuoso, no todo es feliz, no toda la vida es así, el trauma, la violencia que hemos vivido sobre todo como personas disidentes y las minorías, hemos sufrido harta discriminación en la vida, violencia.”*

6.1.9 JAVIERA PEÓN-VEIGA: LA PERFORMANCE Y LA TRANSFORMACIÓN

Javiera Peón-Veiga vivió toda su niñez en la ciudad de Rancagua, llegando a Santiago cuando salió del colegio en el año 95’, cuando aún era menor de edad, a sus 17 años. Su acercamiento a la danza comienza cuando pequeña, al asistir a clases de danza, específicamente de ballet. En ese momento, lo veía como un juego, pero luego, todo eso se convirtió en una intuición y pulsión que la guía cada vez más al ejercicio de la danza. En su etapa escolar, Javiera creaba coreografías para las temporadas de esparcimiento, y las distintas instancias que proponía su colegio, para ella aprender movimientos era un interés corporal genuino.

“Más grande estando todavía en Rancagua, enseñanza media, fueron algunas veces unas compañías, Francisca Sazié a Rancagua y para mí fue muy revelador y muy fuerte como el deseo de hacer eso, como muy claro y había una atracción muy potente, pero desde el desconocimiento

de cómo acceder también a ese mundo, de tomar clases, de conocer, cómo se hace un mundo muy desconocido.”

Durante el año 96, Javiera tiene claro que quiere estudiar danza, sin embargo, posterga ese deseo e ingresa al programa de Bachillerato en la Universidad Católica, para después estudiar la carrera de psicología. De manera paralela, organiza su horario para poder tomar clases de Ballet con Sara Nieto ³⁴, estilo clásico que no fue de su agrado, lo que hace que prontamente opte por buscar otras clases de danza junto a Ana Luisa Baquedano.

“Con ella me quedé harto, iba regularmente a tomar clases con ella mientras estudiaba psicología, había ahí una doble vida que me gustaba mucho. Empezar a cultivar la danza, la exploración corporal, y así poco a poco, fui expandiéndome y llegué a tomar clases en la Revista Paula, en esa época que eran clases icónicas en la Revista Paula, un espacio que se lo tomó la Elizabeth Rodríguez, el José Vidal y la Fran Sazié ³⁵ quienes hacían clases, empecé a tomar con ellos. También conocí a Isabel Croxatto, Compañía Movimiento y descubrí un mundo más abierto, exploratorio, expresivo de la danza contemporánea que me interesó mucho, en eso, ya iba por mis últimos años de Psicología y tomé la decisión de estudiar danza.”

En esa época, Javiera ya iba en sus últimos años de carrera y se encontraba en un proceso de preparación para estudiar danza, un momento un tanto complejo respecto a la toma de decisiones pues tan solo tenía 23 años. Había un deseo muy fuerte en Javiera de seguir estudiando danza y profesionalizarse, de modo que se preparó con Isabel Croxatto para hacer audiciones en Europa y averiguó sobre varias escuelas para audicionar, con programas de licenciatura que duraban alrededor de 3 años. Javiera realizó alrededor de cuatros audiciones y finalmente comienza a estudiar danza en The Place, escuela de danza ubicada en Londres.

“Estudié ahí, hice la licenciatura que duró tres años, viví casi seis años en Europa, fue increíble porque es una escuela bien técnica, para mí fue un aprendizaje tremendo. Conocí el contact, prácticas somáticas, fendelkrais y el mundo creativo apareció de golpe. Me di cuenta que me interesaba mucho en los ramos de composición, coreográficos y de creación. Era mi territorio entonces ahí también me fui dando cuenta que me interesaba mucho todas las oportunidades que ha dado la escuela de hacer ejercicios coreográficos. Podíamos presentarnos al final de cada trimestre en el teatro y ahí fui cultivando harto la dimensión más creativa coreográfica y me di cuenta que me interesaba mucho eso. Cuando terminé esa escuela empecé a ver en otros lugares donde podía seguir, trabajando algo más autoral, más coreografía y ahí me fui a Francia”

³⁴ Bailarina y Directora de la Academia Sara Nieto. (Fuente: <https://saranieto.cl/acerca-de-sara-nieto/>. Extraído el 20 de julio de 2025).

³⁵ Reconocidos bailarines a nivel nacional.

En dicho país, Javiera realiza un programa en una escuela de danza en una ciudad que queda a 2 horas de París. Este programa de formación duraba un poco más de un año y era una especie de posgrado enfocado en prácticas coreográficas. Aquí, pudo investigar sobre sus propios intereses y pudo explorar aún más la dimensión creativa respecto a lo coreográfico. Finalizando este programa, decide quedarse un año más para poder ejecutar más residencias y programas de danza, encontrándose en una constante formación.

“Volví a Chile el 2009 y desde ahí que vivo acá. También ha sido todo un proceso, bueno, de los primeros años de insertarme acá, de encontrar redes, pares, porque yo nunca había estudiado danza acá, no tenía una comunidad, no conocía a mucha gente y así de a poquito me fui encontrando con colegas, con la Maca (Campbell) hay una alianza muy linda, en esos primeros años trabajamos mucho, nos colaboramos en proyectos. Bueno y así construyendo de a poco un camino, empezar a entender cómo funcionan acá las cosas, empezar a postular a fondos de a poco y a poder levantar los proyectos, pasando de sin recursos a con recursos.”

Algo muy trascendental en la biografía de Javiera es el lazo que hay entre la psicología y la danza. Esta bailarina y performer comenzó a volcar esos elementos en la danza, desde lo corporal, con un trabajo desde la autoexploración, la somática, los imaginarios y lo psicofísico. Con la *transformación*³⁶, implementó la mayoría de sus ejercicios coreográficos, que podemos visualizar en sus obras y producciones como un concepto bastante presente. La articulación de proyectos, siempre desde una danza y performance independiente, tiene el uso de lo reiterativo y de la insistencia, de forma que se va observando como aquello que se reitera y que se va transformando a través de las repeticiones.

“Hay algo que tiene que ver con la transformación, con la transmutación, con el cambio, con la metamorfosis, que siempre me ha interesado como trabajar, como dar cuenta que estamos en permanente reconstrucción.”

Javiera ha trabajado con la respiración, materializando su creación mediante el foco y lo reiterativo en la respiración, y por consecuencia, dejar que esta misma respiración mueva a los cuerpos y los transforme, y que incluso, les permita acceder a otros estados de conciencia. A ello se suma el abordaje del ámbito de la sexualidad y la sensualidad, esto es, la dimensión del género en donde se puede dar cuenta de las transformaciones y sus últimos trabajos, los que insisten en el componente del agua, visto precisamente desde aquella óptica transformadora.

³⁶ Javiera le da vueltas a un elemento en particular en términos corporales y materiales y al dejar que aquello se transforme, hay una observación de la materia y también del cuerpo como materia, de un cuerpo con su capacidad de contemplación y escucha que permite revelar lo que se va transformando.

En definitiva, la metodología de trabajo de la gran mayoría de sus proyectos se basa en la insistencia; mostrando y expresándolos en su trabajo cotidiano y artístico. Algunas creaciones que materializan todas estas concepciones y formas de abordar el movimiento se titulan “Awa”, “Hamman” y “Tecno humedal”, obras que circulan dentro del mundo de las artes escénicas y se sitúan como un archivo y propuesta del movimiento.

6.1.10 MACARENA CAMPBELL: EL CUESTIONAMIENTO DE LAS TÉCNICAS

Macarena Campbell se dedica a la danza desde los 7 años y comenzó esta travesía tomando talleres de danza. En su familia, había artistas, quienes creaban para ella un estímulo desde ese espacio para incursionar en este arte, sumándose una influencia de la televisión abierta que mostraba ballet.

“Esta profesora por aquí en Providencia le dijo a mi mamá que tenía talento y que si me interesaba a lo mejor podía llevarme al Municipal a audicionar y yo dije que sí, que obviamente quería y quedé y empecé como con el preballet, con algo para niñas chiquititas, como a los 7 años. Después, en ese tiempo hicieron una selección para pasar a la escuela y yo entré y ahí entré a un primer año. Bueno, así que ahí entre la escuela de ballet, y ahí hice toda la formación (8 años aproximadamente)”.

Luego de crecer y pasar por su proceso en el Ballet Municipal, Macarena ingresa a estudiar al Conversatorio de la Universidad de Chile, espacio de formación clásica, con algunas clases de moderno y de improvisación que ofrecían otro mundo de posibilidades. Sin embargo, estas no eran suficientes para el proceso de búsqueda que Macarena quería experimentar.

Para ella había algo fundamental en el pensamiento sobre la técnica, que cambió su valor. La técnica ya no era todo, existía una inmensidad de otros campos de conocimiento a los que quería dedicarle tiempo y aprendizaje. En este contexto, esta idea tan radical para Macarena no se veía alimentada estudiando en alguna universidad, porque implicaba cinco años de estudio y empezar de cero, y ella no estaba dispuesta a eso.

“Entonces por ahí fui viajando un poco, conociendo un poco el mundo más alternativo, ese tiempo la Vitrina tenía mucha presencia y con ellos empecé a formarme en paralelo. Trabajé con ellos un tiempo, también en la compañía y después ya decidí irme a estudiar a otro lugar. Me fui a Italia, me quedé un tiempo más tomando cursos, talleres, audicionando para otras escuelas y me di cuenta de que quería seguir estudiando y luego entré ahí, postulé a esta escuela.”

Macarena audiciona a la Escuela The Laban Centre en Londres e ingresa a estudiar becada a esta institución en el año 2004, finalizando su proceso de aprendizaje el año 2006.

Posteriormente, esta bailarina comienza a trabajar en una compañía de danza en Inglaterra y también en otra, más cercana a nuestro territorios en Brasil. Estuvo algunos años viajando entre compañías, experimentando un gran nivel de danza, pasando algunos meses entre ambos países (Inglaterra y Brasil), mostrando ese nomadismo y movimiento constante de su proceso formativo y de ejercicio de la danza. Después, a Macarena se le presenta una situación familiar complicada, motivo por el que decide retornar a Chile, lo que implicó tener que ordenar y hacerse cargo de una serie de cosas a nivel personal y familiar, debiendo ser acompañada emocionalmente y cuidarse. Su regreso en el 2009, no la expulsan de todos los proyectos de danza que sostenía en el exterior, pero claramente tuvo un giro importante en el camino que venía trazando.

“Sí, y el 2010 dije, “bueno, estoy acá, voy a empezar a hacer cosas” y me empecé a quedar, porque postulé a la Chile y quedé, me conocí con Javiera Peón que es una chica que también estudió en Inglaterra. Estudiamos al mismo tiempo, pero ella en otra escuela y nos encontramos acá y empezamos a trabajar juntas. Se empezó a dar un poco como esto de yo tener el tiempo de quedarme y estar en estos proyectos, ahora, yo seguí viajando y volviendo, pero con más espacio... al final lo que hice fue poner mucho énfasis en mi trabajo como independiente y en lo que yo estaba construyendo con mi hogar y pasó que se generó un encuentro entre varios artistas de la danza.”

Poco a poco Macarena dejó sus proyectos en el extranjero para instalarse definitivamente en Chile, cuidando el camino de la danza que estaba construyendo en este lugar. Planificó diversos proyectos y postuló a Fondart, viviendo procesos de creación bastante largos condicionadas por la precariedad misma de estos fondos que no permite vivir procesos de creación adecuados en términos de algo sostenido.

Dentro de las obras de danza que Macarena ha dirigido hay una búsqueda del movimiento de una forma alternativa, cuestionando este arte; y disponiendo los espacios para que el público tenga una experiencia física y sensorial. Algunas creaciones independientes y hechas en colaboración con artistas de Chile y el extranjero que se destacan son *Canvas*, *Obras* y *Dobles*.

A ello se suma su trabajo como intérprete³⁷ que se guía por el sentido de lo que hace, lo que implica que ella se defina como una artista que trabaja en el cruce de lo interdisciplinar.

“Entonces eso ha sido muy atractivo como intérprete porque me desafía y ahí digo “por fin, ahora siento que algo cuajó en este despojo, en este despojo de las técnicas”. Los cruces interdisciplinarios, todas las disciplinas pueden, son todas muy técnicas, entonces como que la comprensión de lo que es técnica ya no es tan sesgado y también es un pensamiento y su ejecución es muy relevante en la medida que está en coherencia con ese pensamiento. Entonces esa

³⁷ Entre los trabajos que ha interpretado se encuentran los proyectos dirigidos por Javiera Peón-Veiga, Vangelis Lefakis, Brisa Muñoz, así también ha sido dirigida en compañías como Zikzira Teatro Físico y Teatro da Vertigem en Brasil, The Cholmondeleys, Colectivo de danza La Vitrina y BOxd productions en Inglaterra.

interdisciplinariedad me permitió sentirme parte de algo más, más amplio que solo en el sesgo de la danza, y, por tanto, siento que el movimiento está en todo, en las otras disciplinas también... esto siempre lo he entendido desde la danza, pero ahora como ponerlo aquí, es fundamental para diversificar estos patrones y estos modos de hacer.”

Más allá de los logros técnicos con el cuerpo, Macarena se enfoca en lo que se logra resolver por medio de la interdisciplina, de esta manera, después de todos estos años, ella siente que hay algo más coherente con su propia búsqueda. Actualmente, se ha desempeñado como docente en la escuela de danza de la Universidad Mayor y se encuentra cursando la Licenciatura en Dirección de Arte en la misma casa de estudio. Es, asimismo, académica del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

6.1.11 NATALIA SABAT: EL ACERCAMIENTO AL CUERPO DESDE LO SENSIBLE

El arte siempre ha estado presente en la vida de Natalia Sabat. Su madre estudió artes visuales y su abuelo pintaba, hacía grabados en cobre y se desarrollaba en la dramaturgia y en la escritura de poemas, acercándola a un mundo sensible.

“A nosotros nos tocó vivir el exilio. Yo nací en Costa Rica en el exilio de mis padres, entonces, toda la comunicación con mis abuelos fue a través de cartas... hay mucho con la palabra, con el texto escrito, con instalar desde el lugar del lenguaje la comunicación. No estaba esta mesa de comedor llena con toda la familia, entonces ahí es donde otras formas de expresión surgieron.”

Cuando Natalia retorna junto a su familia a Chile, se fueron a vivir a Villa Alemana en la quinta región y luego se trasladan a Santiago para que su hermana finalice sus estudios. En este proceso, comenzó a asistir a un colegio que quedaba a la esquina de su casa, donde paralelamente asiste a clases de danza. Lo anterior es recordado como un periodo de adaptación que le tomó tiempo.

“Por alguna razón, mi mamá entendió que yo podía estudiar danza, entonces ella me llevó a la facultad...entré al conservatorio el 89, estábamos saliendo del SÍ y el NO, fue todo un periodo que se entendía como un florecimiento, después de tanta oscuridad.”

Natalia comienza su proceso de formación artística a temprana edad, y para ella, lo más interesante de estudiar una carrera artística fue vivenciar junto a otros compañeros, que también estaban en el colegio, obtener un bagaje y capital cultural que otorgó herramientas en lo relacional, en el querer entender al otro, escucharlo y respetarlo. Recuerda que, junto a los escritos de su abuelo, siempre había dibujos hechos por él en las orillas de las páginas. De alguna manera, todo eso influyó en una especie de motivación o intención para que Natalia comenzase a trabajar con ilustraciones en movimiento. Además, desde aquella experiencia en el conservatorio deviene la mayor motivación de Natalia en el futuro: la gestación de espacios de danza para niños y niñas, habilitando una zona

sensible y contenedora, superando las nociones de una formación de bailarines clásica, apostando a la estimulación de personas para que sean más sensibles en todos los aspectos de su vida.

Su práctica de lo sensible *“surge en 2009, yo estaba con la intención de hacer una coreografía con niños y niñas y la única manera de hacerlo, era a través de Fondart... yo pensé, por un lado, en tener un resultado de este taller coreográfico, se llamaba Taller Coreográfico para Escolares, entonces estuvimos en un proceso desde abril a octubre del 2019. Hicimos registro audiovisual de todas las sesiones todos los días sábados dos grupos. Yo ya llevaba un tiempo haciendo un trabajo con la imitación de formas de la naturaleza.”*

Natalia fue madre y aunó sus dos mundos: la maternidad y la danza. En esa época, surgió la práctica somática en Chile (la que apunta a la conciencia sobre el cuerpo y sus componentes) y el hecho de ser madre le suponía un menor tiempo de dedicación a la práctica de la danza. A pesar de ello, conjugó sus labores y sus proyectos prosperaron por medio de un trabajo de investigación titulado “Pedagogías Sensibles” en donde se aborda la primera experiencia del cuerpo.

“Pedagogías Sensibles se instala primero como autoconocimiento. Hablarles un poco de cuerpo esquelético, cuerpo muscular, las curvas del cuerpo, la piel y la relación con los sentidos y de los sentidos. Pedagogías Sensibles tiene una primera parte que es el cuerpo como país, después en la segunda parte, es la piel como frontera en las relaciones con el otro, y después, en un amplio espacio de pertenencia, lo social, lo colectivo... Esta primera parte termina con la vista y donde pongo foco. Luego, el foco en el otro y cómo pongo foco en el otro desde ser sombra del otro. ¿Me gusta ser la sombra del otro? ¿Me agrada? ¿Me siento bien?, es un espejo, me vinculo con el otro desde esa relación en que reconozco tu mirada, entonces, aparece la empatía y las emociones, y luego, en el plano general es donde se empieza a identificar que soy uno entre varios, somos parte de un todo y de ahí saltamos a ese plano general, que es un amplio espacio de pertenencia ¿A qué pertenezco? ¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿De qué comunidad? ¿En qué comunidad me vinculo?”

En la praxis de Pedagogías Sensibles podemos notar que se articula un modo de autoconocimiento corporal que comienza en un vínculo y noción del propio cuerpo, transicionando a la interacción con otros cuerpos, reforzando una idea de identificación colectiva.

Natalia trabaja como docente en el primer colegio al que llegó luego de mudarse a Santiago y además en el Instituto de Estudios Secundarios de la Universidad de Chile (ISUCH). En estos espacios desempeña su rol docente aplicando su premisa sensible y de autoconocimiento del cuerpo por medio del movimiento, dedicándose a la enseñanza de la práctica somática, trabajando el sistema nervioso y transmitiendo su investigación de Pedagogías Sensibles. Ella motiva a sus estudiantes para que pongan foco en aquello que realmente les llame la atención abordando la

relación de los tres cerebros que son partes del cuerpo humano (cerebro entérico, cerebro cardíaco y cerebro mental).

Además, hay una *“compañía que tengo, se llama Materia Prima, porque finalmente es el cuerpo como materia prima y experiencia de mundo y desde ese foco se puede nutrir justamente cualquier ámbito, cualquier ámbito de estudio se nutre desde la danza porque la danza contemporánea se sale de estos códigos que te instala el ballet o la técnica moderna o la técnica afro que son de determinada manera.”*

Actualmente “Pedagogías Sensibles” está en formato libro³⁸, y posee como base todos estos procesos, un proyecto titulado “Icono Danza”, que tiene como fin la enseñanza de la danza en la etapa preescolar, con la intención de que educadoras de párvulos tomen este recurso y enseñen las ilustraciones para que los/as niños y niñas conozcan el cuerpo, sus posiciones y movimientos. De forma concreta, el uso de este material se implementa con música, a través de una clase en donde se enseñan los movimientos de cada ilustración propuesta. Una vez finalizada la clase, los niños y niñas hacen los movimientos creando una coreografía.

“Mi intención es compartirlo con profesionales de la danza y mi idea era replicar estos recursos pedagógicos en distintos espacios... El año pasado hicimos un curso de capacitaciones en Icono Danza virtual para educadoras de párvulos y este mismo recurso lo estoy ocupando ahora en cuarto básico y lo que hacemos es esta figura de esta forma. Por ejemplo, el árbol en otoño y el cuerpo se va transformando, entonces vamos jugando un poco con los matices que pueden tener las distintas formas (de la naturaleza).”

Natalia siempre ha pensado que la vida se vive en ciclos y en espirales, pues pasó de ir a ese colegio en su infancia a hacer clases ahí, y lo mismo se aplica con el Conservatorio, donde al mismo tiempo, ha podido desplazarse a un rol de docente en ese mismo lugar. Su proceso es parte de un ciclo, una trayectoria en donde todo retorna, vuelven los dibujos que ella hacía cuando era niña (dibujos de espiral, de las olas, de la naturaleza).

“Hay una figura en el icono danza que es corazón que inspira y bota el aire por el centro... la mariposa inspira, abre las alas y exhala, entonces hacemos eso, esas tres respiraciones al partir y al terminar cada clase y ellos ya lo tienen como una herramienta...una herramienta para manejarse en la vida, súper básica, pero que nos enseña”.

6.1.12 TANIA ROJAS: EL SENTIDO CIUDADANO, SOCIAL Y POLÍTICO EN LA DANZA

Tania Rojas Benvenuto proviene de Estación Central, en la Villa Portales. Allí vivían sus abuelos paternos y maternos, su madre y su padre. La madre de Tania fue bailarina de danzas españolas,

³⁸ Se realizó un trabajo colectivo y colaborativo en torno a ilustraciones que representan las figuras trabajadas en el proceso.

dedicándose a su ejercicio de forma autodidacta. Bailó con una bailadora de flamenco reconocida llamada Silvia Piñeiro y también con Manuel El Gitano, además participaba de danzas folclóricas. Claramente la experiencia materna influyó de manera radical en que Tania continuara el camino de la danza, de hecho, lo primero que hizo en su vida, fue la danza española cercana a la edad de 5 años.

“Me metieron al Teatro Municipal, ya entré al Teatro Municipal en el año, debo haber tenido 7-8 años, en el 89 puede ser, y ahí estuve primero como en las clases libres de bailes que daban los sábados, después como que hablaron con mi mamá, porque me encontraban con actitud, aptitudes para la cosa y empecé a ir a la escuela, y en la escuela, era tres veces a la semana los lunes, los miércoles y los viernes durante tres años, como cuando yo iba como en cuarto básico, quinto básico por ahí y de ahí pasé como al próximo nivel digamos, que era de lunes a viernes. Sí, y con clase de música aparte. En el Municipal había una formación musical, te hacían acondicionamiento físico que era pilates básicamente, y danza clásica. Y ahí bailé con la Escuela del Ballet de Teatro Municipal, Ballet de Cámara, bailé con y alcancé a estar en algunas producciones nacionales e internacionales”

Cuando Tania tenía alrededor de 11 años, el nivel de rigor al que estaba sometida en el Municipal era bastante intenso. Por este motivo y factores familiares, comienza un distanciamiento con la práctica de la danza, asistiendo una menor cantidad de veces a clases.

Al crecer, Tania experimentó cambios en su cuerpo que fueron un antes y después para ella. Esto coincide con la llegada de Iván Nagy en el Teatro Municipal entre los años 95 y 96, quien tenía una política muy rígida respecto a los cuerpos que “deben” hacer ballet, implicando que expulsaran a varias de los/as estudiantes que se encontraban formándose ahí, entre ellos, a Tania³⁹.

“Había hecho colegio en la mañana y danza en la tarde o al revés y ahí a los 14 entré al ballet de la Karen Connolly, aprendí jazz dance, zapateo americano, graham, es muy de la técnica. Por ejemplo, yo había hecho danza clásica vaganova toda la vida y ahí empecé con la técnica inglesa que es otra forma de abarcar la danza clásica y ahí estuve cuatro años intensos, era casi un centro de formación técnica. Yo tenía clase en la mañana en el colegio y tenía toda la tarde danza (académico, jazz, improvisación, graham, etcétera), era bacán igual. Yo ahí lo empecé a pasar bien, ahí empezó recién mi relación con el goce de la danza pues antes era muy martirizante.”

En el transcurso de su vida, a Tania se le cruza el autoboicot, pues comienza a cuestionar los regímenes estrictos de entrenamiento a los que estaba sujeta, optando por retirarse de la escuela.

³⁹ Esta noticia sonaba como algo terrible, pero fue algo positivo para Tania, pues, si bien no existía un mayor nivel de discriminación de los cuerpos en el Municipal, de todas formas, predominaban genotipos del cuerpo delgado, alto y largo.

Luego, retoma su formación, obteniendo un título técnico en danza al mismo tiempo que cursaba su último año escolar. Sumándose a ello, la formación política que comienza a recibir en el colegio.

“Me fui a Balmaceda (Arte Joven) y ahí empezó otra etapa en mi vida. Muy bacán, empecé a cachar la danza contemporánea, tomé clases con la Magdalena Bahamondes, eran cursos libres, en Balmaceda fue como otro despertar, y justo la Karen, es muy cariñosa, es estricta y todo, finalmente me metió a unos cursos de pedagogía en el Ministerio de Educación que en ese año se abrieron. Cursos para profesionales de la danza que no estaban titulados en la universidad, para poder dar clases en los colegios. Ahí, conocí otro mundo de la danza y por esa pega quedé en varios colegios dando clases, entonces ese año sabático entre comillas di clase en los colegios y estaba en Balmaceda.”

Luego de estas experiencias, Tania entra a estudiar danza a la Universidad Academia Humanismo Cristiano como quinta generación, y al egresar de la carrera, se da cuenta de aquello que la ha estado persiguiendo; el autoboiicot que experimentaba constantemente se debía a que no tenía una mayor fascinación por ser intérprete, y más bien, se trataba de un mayor deseo e inclinación hacia la coreografía.

Al pasar los años, Tania obtuvo la mención en pedagogía, aunque de manera simultánea se desempeña como coreógrafa y directora en obras de teatro musical y montajes de danza contemporánea, con mensajes que acompañan estas creaciones llenos de sentido político y social histórico, y así, haciéndose cercana a las danzas sociales⁴⁰.

“Me fui especializando en improvisación y en la improvisación me di cuenta que, por lo general el concepto de la improvisación para adultos mayores y todo siempre tenían un enfoque muy holístico espiritual y a mí me gusta como el cuerpo performático. Evidentemente que ocurre algún alzamiento del espíritu, del alma y la gente procesa igual si estás moviendo un cuerpo, pero no es el fin. Tengo un proyecto que se llama Danzas Ciudadanas y donde tengo gente desde 70 años, de los 80, bailan todos juntos, ese lo tengo bajo el alero en una compañía de teatro que se llama Hermanos Ibarra Roa que hacemos grandes musicales, entonces toda la coreografía la hago yo. Ahora, están en la Fundación Víctor Jara, pero hace años era un musical Pateando piedras... esa es danza ciudadana, eso lo hice yo, toda la especialidad está a cargo mío, y además las personas que cantan y toman clases de improvisación, mezclamos con el profesor. Hacemos una metodología entre voz y movimientos, pero yo tengo mi rollo con eso también. Entonces, el año pasado empecé a hacer unos talleres coreográficos en La Vitrina, que el primero se llama tránsitos comunes y que llegó una performer de 75 años y otra de 14 e hice una obra con todos ellos en escena. Me gusta mucho el laboratorio coreográfico porque es una forma de implementar

⁴⁰ Que las concibe como la manifestación que acontece de una cultura en donde se codifican dichas manifestaciones. Siguiendo esta línea, las danzas sociales pueden ser las danzas carnavaleras, las danzas en la calle, las danzas que congregan y convocan, la manifestación de una cultura, un hábitat, es una manifestación más que de uno mismo, de la calle.

la pedagogía y la composición coreográfica. Además, son masivos, son 100 personas en escena. Bueno, el Venceremos, 40 como que siempre estoy llamando a mucha gente, me gusta eso”

En su evaluación o revisión personal, Tania vuelve a confirmar que fue muy poco intérprete, pues nunca fue un lugar muy cómodo para ella, al nunca sentir el placer que experimenta cuando dirige o crea una escena, y si bien le gusta bailar, trata de hacer mayoritariamente improvisación, como una necesidad de movimiento que impulsa a sus creaciones coreográficas. Siguiendo esta línea, su método se erige por medio de orgánicas de improvisación en torno a la temática que se esté trabajando en la obra. Por ejemplo, si la obra se trata de Jorge González (como lo es en “Pateando Piedras”) se acuñan universos conceptuales de la obra y en base a ello, se crean premisas de improvisación. Entonces, si se utiliza el universo conceptual de “infancia en dictadura” se realizan sesiones de improvisación en torno al cuerpo oprimido, construyendo un lenguaje con estas personas que no bailan de forma profesional, con fraseos de movimiento muy amigables.⁴¹

“Esos universos me sirven para crear glosarios conceptuales, entre ellos hay verbos que me permiten crear instancias de improvisación, las colocó como premisas de improvisación, según la obra voy creando un lenguaje. Entonces llevo 10 años con esa compañía.”

Continuando con su labor, Tania desempeña su ejercicio coreográfico dirigiendo al Colectivo La Vitrina. Un tremendo hito para su carrera pues esta compañía es histórica dentro del contexto de la danza contemporánea chilena con aproximadamente 30 años de trayectoria, en este sentido, que dicho colectivo le solicitara a Tania que los dirigiera fue algo muy emocionante y una especie de reconocimiento y valoración de su ejercicio como una creadora con un profundo vínculo con la memoria, lo histórico, lo político y lo social de nuestro territorio. Dentro del Colectivo La Vitrina, la improvisación también forma parte de los métodos con lo que esta coreógrafa dirige y crea, conformando distintas producciones algunas de ellas relacionadas con el concepto de la memoria. Por ejemplo, tenemos el caso de “Tinnitus” una pieza de danza que fue una intervención urbana en el espacio público y “Maneras de (re)existir”, obra que explora en la estética de lo traumático por medio de un cruce con el psicoanálisis.⁴²

“Dirigiendo la compañía La Vitrina, y hay un bailarín de 55 años, hay otros de 30, o sea, ya que tengan esas, espectros de edades, dentro de una compañía, de un colectivo lo encuentro la raja... yo prefiero un cuerpo que encuentre su singularidad a que sea totalmente virtuoso.”

⁴¹ Desde lo masivo, Tania considera que ya teniendo 50 personas moviéndose es bonito, y ese método, tiene que ver con esa biografía pues cada persona entiende los universos conceptuales desde su propio entendimiento, entonces, desde esos lugares particulares los cuerpos dialogan y se sincronizan con el movimiento.

⁴² Se aborda lo traumático como un exceso de verdad que no permite salir del loop, cayendo en la repetición de la escena. Una relación de los cuerpos con la memoria y el trauma.

Dentro de sus puestas en escena, se destacan dentro del repertorio de direcciones coreográficas: “La Carta”, “Venceremos”, “2073” presentada en el Museo de la Memoria y “2173, la Memoria del Futuro” hecha con vecinos de la comuna de Lo Prado. En todas las obras que Tania ha dirigido se vislumbran los universos conceptuales del cuerpo en escena y hay diseños espaciales que van en conjunción con el coro, el diseño y las coreografías, sumándose a ello el uso del espacio público como una forma simbólica de entregar una poética, por ejemplo: mirar el río hacia el poniente o hacia el oriente, la cordillera.

Dentro de su sello identitario, se encuentra una práctica dancística rebelde llena de convicciones, por este motivo, Tania se autodenomina como “Plataforma Bastarda”, haciendo manifiesta la construcción de ideales propios las que se ven reflejadas en sus creaciones llenas de contenido popular e histórico.

6.2 Caracterización de la sujeta de investigación: La pregunta por la bailarina de danza contemporánea chilena

A partir de este gran recorrido que significa conocer a estas mujeres profesionales de la danza, sus vidas, su crecimiento, sus influencias, proyectos, hitos y trascendencias, y desde la breve cronología de acontecimientos que explica cómo ellas se han desarrollado e insertado en el mundo de la danza en Chile, surgen diversas interrogantes, que se asocian con responder nuestros propios objetivos trazados para esta Memoria. ¿Quiénes son estas mujeres? ¿Qué las caracteriza? ¿Qué roles desempeñan desde su posición como bailarinas? Para ello es vital poder organizar y evidenciar, las cualidades que poseen cada una de nuestras participantes como sujetas insertas en el mundo profesional del baile, mostrando a estas sujetas tanto desde sus puntos en común como desde aquellos que las diferencian y distinguen. Para ello hemos consagrado la diada Mujer/Bailarina como primera aproximación, la que irá profundizándose con nuevas diadas, como mujer/intérprete, mujer/ docente en danza, entre otras, evidenciando desde sus trayectorias todo un proceso de construcción que une vida, ciclos, cuerpo y danza.

6.2.1 Mujer/Bailarina

Según la información recopilada por el Observatorio de Políticas Culturales, la formación en danza en Chile suele comenzar en la primera infancia (Valdovinos, Navia & Negrón, 2023). Desde las trayectorias biográficas de estas mujeres podemos ver que hay un vínculo entre danza e infancia debido a que se desarrollan en esta práctica a temprana edad. En esta línea, se observa que este vínculo se produce en la mayoría de los casos porque hay una genealogía y parentalidad con el mundo del arte. Muchos de los familiares de estas sujetas se dedican al arte, transmitiendo una vocación que impacta e influye en estas infancias para la construcción de un camino relacionado a la danza.

“Mi madre fue bailarina de danzas españolas y ella siempre tuvo el rollo de la danza, así como muy autodidacta. Bailaba con una bailadora de flamenco que era muy conocida que se llama Silvia Piñeiro y bailaban en ese tiempo en el Cariola... participaba en el ballet folclórico y eso como que me arrastró ahí, digo porque claro, uno igual es lo que sus padres dan también ¿no?, y lo primero que hice en mi vida fue danza española” (Tania Rojas).

“Llego a la danza porque tomé talleres y me gustó la danza moderna y porque en mi familia habían músicos. Hubo también un poco de estímulo de mi padre que era artista visual y ahí como que me movían, bailaban” (Macarena Campbell).

“La verdad es que mi madre igual hacía danza cuando era chica, de hecho, su sueño también era ser bailarina... y también hacía gimnasia artística, quizás por ahí también lo saqué de ella. Mi hermana también se dedicó a la danza un tiempo así que por ahí también teníamos un lazo con mi hermana desde la danza” (Javiera Araya).

“Sobre mi familia, yo creo que fue súper interesante respecto al camino de la danza... estuve siempre muy relacionada con la música de manera muy popular. Mi papá es bajista, y bueno, músico amateur, él tenía una banda de rock con su hermano, sus primos y unos amigos, una banda de rock así progresivo y ensayaban en mi casa, yo escuchaba, me aprendía los temas. También tenía una banda de cumbia... se escuchaba mucha música en mi casa, mucha guitarra, mucho canturreo, entonces de alguna manera la música, la festividad, el encuentro, lo heredo mucho de mi familia diría yo. Sin embargo, yo siempre presenté más interés por el movimiento” (Daniella Santibáñez).

“Mi abuelo recuerdo que escribía mucho con dibujitos, con ilustraciones en la orilla. Todo era una carta escrita a máquina y con dibujitos en la orilla... entonces todos estos personajes que el dibujaba e ilustraba en globitos diciendo textos creo que también influyeron sobre una motivación o intención particular que también me surge de trabajar con ilustración en movimiento” (Natalia Sabat).

En la relación de danza y niñez de estas mujeres se evidencia un acercamiento a la práctica, con un reparo y limitación en lo económico, es decir, la mayoría de las familias no pueden costear el ingreso al mundo de la danza, buscando estrategias y alternativas para su ingreso, tales como talleres escolares, becas, escuelas en el barrio, instituciones culturales sin fines de lucro, etcétera.

“Yo empecé muy chiquitita, era una niña bastante inquieta... como en términos de mucha energía, veo a mi hijo y es igual, muy activo, mucha energía, muy corporal también, y yo también seguramente era así y además tenía un acercamiento al cuerpo desde muy pequeña, mi mamá yo creo que notó eso en mí, muy chiquitita” (Chery Matus)

“Desde muy pequeña empecé a tener una disciplina dentro de la danza entre como juego, pero también una disciplina muy profesional, no sé po’ seis horas de ensayo y eran semanales. Yo al principio, ponte tú, niña, iba dos veces a la semana al taller de danza” (Andrea Amaro).

“De niña en Rancagua mis acercamientos a la danza, tuve clases una época, chiquitita, de ballet que era más como un juego y luego como que había una intuición y una pulsión hacia la danza como muy espontánea, me gustaba mucho hacer las coreografías para las cosas del colegio” (Javiera Peón-Veiga).

En la infancia de estas sujetas, se advierte la vivencia de un cuerpo activo, enérgico y moldeable y que la aproximación hacia la danza se articula desde el espacio del juego, siendo este acercamiento parte de la construcción inicial de sus trayectorias. Desde esta vereda somos testigos de que la *bailarina* emerge en todas ellas como un deseo desde que son pequeñas, generándose un proceso de construcción de identidad por medio de un desplazamiento de ser niña-mujer a bailarina. En otras palabras, ocurre un proceso de socialización particular en donde antes de ser niña a mujer, se es bailarina, llegando a crearse la identidad de la mujer bailarina en el desplazamiento de una niña que juega a la hora que hace danza, con un hobby más o menos estricto para ejecutar la disciplina. La identidad de la *bailarina* dentro de su desarrollo pasa a tener un rol primario dentro de la construcción identitaria de estas sujetas, con aristas en común dentro de su recorrido, pero evidenciándose la particularidad de cada una dentro de sus biografías.

En relación con lo anterior, observamos que la mujer bailarina se construye desde la práctica de la danza con la realización de cursos cada vez más formales, por medio de un proceso arduo, que implica una estricta rutina de mucho trabajo y gran cantidad de tiempo. El trayecto posterior, se da generalmente ingresando a la universidad para estudiar y desarrollarse en la disciplina de la danza, sumado paralelamente a talleres de diversos estilos y técnicas; y a su vez, desenvolviéndose de manera sistemática con nuevos proyectos individuales y/o colectivos. Lo que se constata en los relatos es que la danza, más allá de ser una carrera, es una formación de vida que trasciende a todos sus ciclos vitales.

Guzmán (2014) establece que en la danza se puede encontrar un tipo de mujer que se puede describir como “bailarina”, pero más allá de eso, se encuentran mujeres diversas *“de todos los colores, olores, pensares, mujeres que viven y sienten como todas las demás. Mujeres que pueden o no cumplir con los decretos estéticos para pertenecer o no al mundo de la danza o a la sociedad, mujeres que no son consideradas perfectas, mujeres que con sus “imperfecciones” y sus maneras únicas de ser también sienten y se mueven. Mujeres que podrían tener una etiqueta personal si así lo desearan”* (p. 358).

Ser *bailarina* involucra diversas dimensiones; sexo-genéricas, estereotípicas, corporales, estéticas, sociales y culturales. En esta lógica, el hecho de convertirse en bailarina implica un cruce entre

todos estos elementos, enfrentando una serie de obstáculos que las propias entrevistadas van sorteando en el camino, implicando que la mayoría realice cuestionamientos a muchos de los órdenes establecidos en la danza a la hora de dedicarse a este oficio, tanto durante su estudio como de su posterior desarrollo profesional.

“Entonces, yo tuve una resistencia igual de cierta manera a estudiar danza porque yo sabía, siempre he sido muy visionaria. Yo sabía que estudiar arte... de partida, yo soy mujer, bailarina, artista, olvídalo, o sea, tienes todas de perder, todas, porque yo ya nací mujer entonces en este país, o sea, en este mundo ya estoy perdiendo, querer ser artista en relación a eso, olvídalo.” (Gema Contreras).

A partir de la experiencia y perspectiva de Gema, se observan las condiciones a las que tiene que enfrentarse para estudiar danza y ser bailarina en Chile, desde el hecho de ser mujer en esta sociedad patriarcal que relega a las mujeres a un segundo orden y desde la decisión de ser bailarina en este territorio, señalando las dificultades que significan ambas condiciones en el camino del arte.

“Ser bailarina es una cosa muy, a veces muy elitista cierto o hay muchos prejuicios en relación a eso, porque las bailarinas de repente son las bailarinas clásicas ¿no?” (Gema Contreras).

Así también, se establece la asociación de la figura de la *bailarina* con la bailarina clásica relacionada a un tipo de clase social, un tipo de cuerpo y un tipo de feminidad, en otras palabras, a un estereotipo basado en cánones estéticos y socioculturales.

“En un momento se realizó... un Encuentro Sudamericano de Danza Contemporánea y eso fue súper importante para varios de nosotros de la época...yo tomé clases de contact, de improvisación, de danza contemporánea y fue como wow, eso fue muy marcador, la gestión de ese festival fue el 98-99... Eso fue fantástico, la verdad... fue como muy radical, cambio de eje. En realidad es como “a esto que quiero dedicarme”, no sé si exactamente a la técnica contemporánea, pero como este campo de reflexión y de pensamiento colectivo y de gestión porque era vital, era vivo y no era cerrado y también creo que me marcó... porque me dio la posibilidad de entender que trabajar en la danza no era solo ser bailarina, porque hasta ese momento yo, siempre me digo así como “domesticada bajo el alero de una visión de maestros de danza de ballet para ser bailarina de un elenco” y esa visión a mí no me calzaba conmigo misma. Entonces, cuando aquí se provoca el vuelco y veo que en realidad puedo ser intérprete, puedo ser gestora, puedo ser docente, puedo ser coreógrafa, filósofa de la danza” (Macarena Campbell).

Siguiendo esta línea, contamos con el testimonio de Macarena quien nos muestra su tránsito en distintos tipos de bailarina a la par de una noción de trascendencia de los roles que se pueden cumplir dentro de ese mundo. En primera instancia, se distingue una bailarina “domesticada” bajo

la estructura de la bailarina clásica con un rol reducido a la pasividad, a la ejecución de un tipo de danza, a ser dirigida por maestros y ser parte de un elenco. Posteriormente, vemos una apertura y un cambio en esta relación con la aparición de la danza contemporánea como herramienta, abriéndose una gama de posibilidades dentro de los roles que la bailarina puede cumplir en esta área, emergiendo nuevas figuras de construcción como la gestión, la docencia, la coreografía y el pensamiento crítico dentro de este campo artístico. En esta lógica, la bailarina no es tan solo la “mujer que baila”, sino que es la mujer que se desempeña con diversos roles dentro de la danza.

Serrano et.al (2021) plantea que las mujeres son discriminadas en el mundo de la danza particularmente en los espacios de poder que son la dirección y la coreografía, además, están sometidas al male gaze (su cuerpo como objeto de mirada y de deseo). Tania, nos expresa que en su propia experiencia los puestos de dirección y coreografía son en su mayoría realizados por hombres (aunque estos sean minoría en relación a las mujeres en el mundo de la danza). Este tipo de condicionamiento es un obstáculo para las mujeres a la hora de desarrollarse en tales labores, ocupar posiciones de poder y obtener un reconocimiento al interior de la disciplina que ejercen.

“Bueno, yo soy como una de las últimas egresadas de Patricio Bunster, como que se podía hacer coreografía en un mundo bien hostil, igual como que los coreógrafos eran bien hombres, o sea, yo era la única mujer de mi generación, como que las mujeres bailaban, los hombres dirigían. Bueno, igual habían unos escapes, no sé, para mí las vanguardistas son la Nuri Gutes, Elisa Rodríguez y la Paulina Mellado, que eran coreógrafas de estampas” (Tania Rojas).

Aquí podemos ver un sistema en el mundo de la danza basado en una dualidad dada por la “mujer que baila” y el “hombre que dirige”. Sin embargo, a partir de este testimonio se ve que esta estructura sufre de puntos de quiebre, por medio de mujeres vanguardistas que se han desarrollado como coreógrafas al igual que Tania, resistiendo ante aquellos órdenes impuestos.

“En el Curso de Introducción (a la danza de la Espiral) ... me sentía más bailarina... eso lo valoro, cuando sentí que estaba haciendo arte y tuve conciencia de él, o qué es el arte... Bien, hay complejidades, por ejemplo, en la disciplina de la danza hay estereotipos que se tienen que cumplir, hay ideas de lo que es ser una bailarina. Me gusta también romper mucho con esta idea que te digo como intérprete creadora, que a veces ese espacio se da solamente para las masculinidades, sino como plantarme ahí más que nada desde ese lugar y poder desarrollar mi “femenina” por así decirlo, un cuerpo femenino desde la danza desafiando absolutamente mi cuerpo sobre todo como para esas cualidades que se otorgan más bien a lo masculino ¿no?, como por ejemplo la fuerza o la resistencia o ser portora.⁴³ Es algo que a mí me gusta, me gusta mucho desafiarme e indagar” (Gema Contreras).

⁴³ “En gimnasia, y sobre todo en el mundo del circo, persona que sostiene o recibe a los compañeros que realizan acrobacias y equilibrios”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [18 de junio de 2025].

En el relato de Gema se aprecia la exigencia relacionada al cumplimiento del estereotipo de la *mujer bailarina*, desde ideales hegemónicos de cuerpo y de roles de género en la danza. A pesar de estas imposiciones, podemos constatar que su postura se articula desde un desafío hacia los estándares de la mujer bailarina, buscando la apropiación de aquellos espacios en la danza que han sido históricamente otorgados a las masculinidades, buscando la ruptura de las jerarquías sexo-genéricas presentes en ella, realzando y exaltando un cuerpo femenino fuerte y resistente, con múltiples cualidades y capacidades.

“En la danza siempre es como muy hombre por todo. Mujer; sutileza, delicadeza, hombre; fuerza, macho y eso también se refleja en el lenguaje, como muchas veces era “ya, hombres a saltar, mujeres a cualquier otra cosa” porque se obtiene la idea de que la mujer no tiene la fuerza necesaria, pero es mentira. Hay mujeres que son increíblemente fuertes, entonces al final es solamente un estereotipo que siento que se trata de derribar mucho... yo desde mi lugar siempre he tratado de liberarme de eso porque caes en pensar que no eres suficientemente alta, bonita, y al final te encuentras miles de defectos... al final te das cuenta que eso no lo es todo, al final la danza es otra cosa...Ser femenina, pero hay que equilibrarse también. Me gusta la idea de ser tosca, puede ser bruto, de ser fuerte, los roles de género siento que no tienen sentido, te limitan completamente. Se vuelve heteronormado.” (Javiera Araya).

Así mismo, en el testimonio de Javiera podemos observar una crítica a los estereotipos y binarismos de género en la danza que se hace cada vez más masiva y también vemos su posición como una mujer que irrumpe contra las limitaciones de estética y lenguaje, apelando a un cuerpo en equilibrio que también puede ser tosco además de sutil. Un cuerpo completo, lleno de matices y que escapa de los esquemas.

Desde las voces de estas mujeres se destaca un cuestionamiento en común a la construcción hegemónica de la mujer bailarina, configurándose una sujeta que realiza una labor que va mucho más allá de la ejecución de la danza. La mujer bailarina no es tan solo la mujer que baila, sino que también es la mujer que crea, que dirige y lidera, que gestiona y que reflexiona en torno a la danza, a la vez que cuestiona por medio de su práctica y su cuerpo los ordenamientos sexo-genéricos presentes en ella, creando puntos de fuga que provocan rupturas cada vez más relevantes dentro de los modelos tradicionales de la danza.

En relación a todo lo expuesto anteriormente, se destacan los cambios que se van dando en la danza a medida que se disputan sus fundamentos. Serrano et.al (2021) reconoce la gran evolución que surge desde la llegada de la danza contemporánea, pues desde su práctica se evitan las jerarquías y se rompen los roles de género, y si bien, la tradición, los estereotipos y los modelos educativos siguen promoviendo los modelos conservadores en la danza, hay una fragmentación que se manifiesta poco a poco. Reflejada en los testimonios de estas mujeres bailarinas quienes crean y se desarrollan en el campo de la danza contemporánea desde sus propias concepciones, desafiando

el statu quo, problematizando los modelos tradicionales de género y cuerpo, e incluso, incorporando nuevas disciplinas dentro de su quehacer artístico.

Tomando en cuenta que en la disciplina de la danza existen normas para su funcionamiento, nos encontramos con un tópico trascendental en la trayectoria de la mujer bailarina: el cuerpo, eje central dentro de estas biografías al manifestarse en el camino de la danza de distintas formas. Primero, como un cuestionamiento de la mujer bailarina hacia su propio cuerpo provocado por los dispositivos institucionales, y segundo, como una crítica hacia el canon corporal impuesto por estos mismos dispositivos, por medio de un proceso de contestación en donde se amplían las nociones corporales de la danza y se problematiza al cuerpo hegemónico.

“Entonces imagínate todos los años... son cosas mínimas que quizás docentes o gente que comúnmente transita por ahí no se da cuenta la carga emocional que puede tener para ciertas personas esos simbolismos... en este caso con la técnica académica, que generalmente te llevan como a este cuerpo de bailarina de ballet que tiene que ser flaca que no se le ve la guata, que no tiene poto, que son piernas largas, que también se contradice mucho con la anatomía y fisiología de este territorio... cómo le pedimos a estos tutos grandes que, no sé, no habría que comer, habría que hacer masajes reductivos, no sé... va más allá de tu disciplinamiento técnico... ahora también que las nuevas generaciones un poquito traen esa singularidad... tanto como con esta perspectiva de género y corporales también ¿no? Yo creo que igual se deben cuestionar ciertos modelos, cierto, de cuerpo” (Andrea Amaro).

A partir del relato de Andrea se comprueba que, en la danza, particularmente, en la técnica académica, se busca una bailarina clásica que debe construir su corporalidad en torno a ideales de cuerpo, en donde ser bailarina implica ser delgada, no tener necesidades y contradecir al propio cuerpo y sus volúmenes. Sin embargo, desde su mirada se apunta a un cuestionamiento del cuerpo hegemónico, visibilizando la diferencia corporal de este territorio y señalando que construir un cuerpo determinado en la danza va más allá de lo que la disciplina pueda lograr o esperar como expectativas; presentando en sus discursos una apertura a justamente resistir a aquellos simbolismos.

Continuando con esta problemática, Alexandra menciona lo siguiente: *“Creo que la mayoría de quienes pasamos por ahí, siempre se sienten inadecuados... o sea, de chica sí, totalmente. Una pone mucho más la atención en lo que no es lo correcto que en la potencia, para mí el tener los muslos muy grandes, el culo muy grande, tener mucha pechuga, ser muy alta, ser muy cualquier cosa... como con querer lograr un nivel de delgadez, como que uno lo percibe como lo adecuado... En un recorrido bien largo como que he desmantelado esa percepción de mí misma, definitivamente mi paso fue como una transición desde las técnicas modernas y el ballet hacia técnicas contemporáneas, creo que, de ahí, mi relación con mi cuerpo fue como cambiando en cuanto que ya no me percibía como inadecuada” (Alexandra Miller).*

El paso por la danza dentro de sus técnicas más tradicionales genera distintos condicionamientos, entre ellos el señalado por Alexandra; sentirse inadecuada por habitar un tipo de corporalidad que no encaja. A pesar de ello, da cuenta de que el tránsito hacia la danza contemporánea permite deconstruir esa autopercepción, posibilitando habitar un cuerpo contrahegemónico, un cuerpo adecuado sin importar la forma que tenga éste para hacer danza.

“En algún momento en mi cabeza debió haber estado ese discurso, pero no era algo que para mí fuese importante como de estereotipo de bailarina y cada vez menos la verdad, cada vez menos sacarse la idea de ese cuerpo del artista danzante, porque acá es otro cuerpo” (Chery Matus).

“La transformación corporal, el entender que el cuerpo podía transformarse, fue un gran cambio. Mi cuerpo cambió mucho porque habían músculos que antes no existían o sea si existían, pero algunos estaban más fortalecidos... Entonces como que claro también en el proceso estaban todos estos traumas corporales que hacían que no me sintiera muy a gusto con mi cuerpo. Entonces como en la transición de que mi cuerpo cambiaba, era así pecho paloma, a que los músculos se pusieran más fuertes... fue todo un viaje en el proceso del cuerpo, del cambio del cuerpo... siendo muy sincera, siento que se soltaron como emociones y fue un proceso más emocional. Desde mi perspectiva, el cuerpo se fortalecía, sí, y cambiaba, se preparaba para las prácticas, como que tenía que estar todo el día bailando” (Alicia Pizarro).

Lecca (2017) sugiere que género, cuerpo y sociedad se configuran en el proceso de construcción de la identidad y que en cada sociedad predomina un mandato cultural y de género específico, impactando en la representación de los cuerpos. En el caso de las mujeres bailarinas, y tal como se ha demostrado, desde estos mandatos construyen sus cuerpos sin antes subvertir estos mismos y expresarlos de diversas formas y maneras tal como lo hemos evidenciado por medio de sus enunciados.

A partir de estos relatos notamos que el discurso del canon corporal de la bailarina forma parte de sus experiencias, mostrando un proceso de construcción de la mujer bailarina que en primer lugar se ve condicionada a criticar su propio cuerpo a partir de una noción de este dado por el ballet. Luego, observamos un proceso de concientización de ese cuerpo hegemónico, cuestionándolo, y rescatando a su vez, al propio cuerpo que se habita en este territorio, uno distinto al requerido por la danza más tradicional. Siguiendo esta línea, apuestan por la generación de un tipo de “bailarina otra”; una mujer bailarina diversa en su corporalidad que se fortalece por medio de su práctica, desarrollando otras formas de hacer danza y de habitar el cuerpo.

Sumado a esto, aparece la danza contemporánea como recurso, que se construye y reconoce desde su práctica, como la posibilidad de alojar a un cuerpo subversivo y diverso, estableciéndose como un espacio de relación con el propio cuerpo, que es íntimo y que se conecta con el mundo interno,

resistiendo a los mandatos de género y desarrollando herramientas que lo resignifican (Lecca, 2017).

“El contemporáneo a mí me encanta... tiene una apertura a todo, a cualquier disciplina, a tu autenticidad, al trabajo con el sujeto cierto, a lo interdisciplinar y a cuestionar también. Por lo mismo está más situado, lo que está pasando ahora es contemporáneo. Entonces está más presente, es un paralelo con la vida, entonces va cuestionando, es inevitable que se vaya cuestionando, que vaya diciendo lo mismo de lo que está pasando ahora” (Gema Contreras).

Dentro los recursos que otorga la danza contemporánea en la construcción del cuerpo de la mujer bailarina se encuentra la improvisación, un tipo de lenguaje que se articula desde el desafío al canon corporal y en donde se destaca su uso en la trayectoria biográfica de la mayoría de estas mujeres bailarinas. Permitiendo configurar el sello de su propia danza (en conjunto a otras herramientas, visiones, estilos y modos).

“La improvisación requiere de la disolución, en el curso de la práctica, de las marcas que imprimen en el cuerpo las técnicas de danza aprendidas y que predeterminan la imaginación del movimiento. De esta manera la composición coreográfica que establece a priori los movimientos que el bailarín debe ejecutar es puesta en cuestión ya que implica la memorización de una secuencia. Por el contrario, la práctica de improvisación habilita al bailarín a entrenar una lógica del movimiento cuya organización sea funcional a su constitución anatómica y que inhiba las formas aprendidas, atendiendo a los impulsos que organizan dicha lógica sin forzar su desarrollo hacia una resolución conocida” (Groesman, 2019: 4).

La práctica de la improvisación en el contexto de la danza contemporánea es un dispositivo que incita a desaprender de las técnicas de la danza y a escapar de las estructuras, invitando a la persona que improvisa a moverse en función del propio cuerpo que lo habita. Gracias a este tipo de recurso, estas mujeres bailarinas se desenvuelven en el campo de la danza contemporánea desde un constante cuestionamiento corporal hacia las estructuras, conformando nuevos lenguajes y miradas sobre el cuerpo.

“A los estudiantes de artes visuales que les hago clases de performance en verdad es mucho más teórico como de mostrar mucho referente y es mucho más creativo, o sea, de tenerlos como en la creación y trabajamos, por ejemplo, mucho con la improvisación en tiempo real ya que en este caso siento que sirve ponerlos ante la observación de distintas maneras en las que un cuerpo puede estar presente en escena, como leer el espacio, como leer los tiempos de acción” Alexandra Miller.

“Las danzas sociales, para mí son la manifestación que acontece de una cultura en que se codifica... y desde esa danza están las carnavaleras, las danzas calles, las danzas que congregan,

un hábitat o una cultura o una manifestación más que un academicismo de la misma, y yo hice un cruce ahí porque me fui a especializando en improvisación” (Tania Rojas).

“Si bien la improvisación que es a lo que me dedico ahora es una técnica también y lo tomo como un entrenamiento y es súper técnico... siento que el lenguaje hoy en día es mucho más amplio que eso, no se resume a seguir una frase de movimiento” (Chery Matus).

“La improvisación, para mí también viene parte de un entrenamiento, de un disciplinamiento de la danza contemporánea... yo en general trabajo mucho con la improvisación, generalmente a mí me invitan y me llaman para procesos donde haya mucha improvisación” (Andrea Amaro).

“Generalmente la gente que toma las clases de danza que yo imparto que tienen que ver con la improvisación son personas que no se dedican a la danza. Tienen un interés por el cuerpo, por su bienestar, porque han experimentado... como que es algo paralelo a lo que es el entrenamiento físico, sino que también pasa por una experiencia mucho más compleja” (Daniella Santibáñez).

“El contemporáneo lo que me gusta metodológicamente que tiene mucho la improvisación como metodología y eso a mí es algo que yo amo... el contact improvisation o todas las instancias que tú puedes tener, tú puedes ir proponiendo relación a una consigna y no a una estructura fija. A mí una cosa que me encanta, porque aparece en ti, tu impulso y tu propia movilidad y tus propios quererres” (Gema Contreras).

“Hablamos un poco de la relación de los tres cerebros (cerebro, corazón, intestinos) ... como que hablamos un poco de anatomía vivencial, entonces vivenciar la experiencia de la improvisación corporal a través de estos tres cerebros dialogando, dentro de tu escenario de cuerpo interno” (Natalia Sabat).

Al adentrarnos en las prácticas relacionadas a la improvisación de estas sujetas se revela una propuesta, un modo de trabajo y un lenguaje que es particular a cada una, permitiendo la construcción de una mujer bailarina que desmantela desde distintas veredas a la danza en su forma más tradicional dado el discurso corporal que la improvisación sugiere. En síntesis, ser mujer bailarina en este territorio se articula desde el desafío a los parámetros de género y de cuerpo, utilizando a la danza contemporánea como recurso elemental por su lógica de funcionamiento. Así, desde un largo recorrido, la mujer bailarina se construye desde la infancia influenciada por una genealogía del arte, dando paso a la formalización de sus estudios y llegando a su profesionalización para dedicarse al oficio de la danza. Durante todo este camino de arduo trabajo, la mujer bailarina busca fragmentar y cuestionar los distintos cánones a los que se ve enfrentada.

En el mundo de la danza, la mujer bailarina desempeña distintos roles específicos que le otorgan aún más sentido a su práctica y a la ejecución de su profesión. Estos roles son la interpretación, la

docencia y la coreografía en la danza contemporánea. Categorías que se entremezclan unas con otras y que permiten explicar la construcción de su labor como bailarinas y el despliegue de sus devenires creativos.

6.2.2 Mujer/Intérprete en Danza

Para pensar en las propiedades de la interpretación, la fenomenología hermenéutica plantea que el modo de ser de los/as/es seres humanos/as/es es la autointerpretación, por tanto, la existencia misma es interpretar. No se puede percibir, pensar, hablar o escribir sobre una situación fuera de los símbolos que componen a una cultura (Crespo, 2003. Citado en Rojas Cortés & Becar Ayala, 2020). Así lo plantea Durkheim (1895), que aborda el condicionamiento del ser humano desde reglas que determinan las formas de ver, sentir y percibir la realidad (Citado en Rojas Cortés & Becar Ayala, 2020).

La interpretación es un ejercicio que ha ido evolucionando desde el paso del tiempo, de acuerdo a los cambios de paradigma en torno al cuerpo y la danza. En el contexto de la escena contemporánea actual, ser intérprete involucra al cuerpo desde sus dimensiones físicas, espirituales y emocionales. En esta línea, la interpretación, es la construcción del lenguaje del cuerpo, el que se configura a partir de procesos de investigación que abordan las diversas vivencias ligadas a sus creadores (2020).

“A mí me gusta mucho el trabajo de ser intérprete en el sentido de que en general requiere de mí encuentro, como yo llegar con mucha generosidad al ensayo para recibir esto que me estaba diciendo la directora, el director, el coreógrafo y poder traducir eso que me está diciendo en mi cuerpo. Después, cuando te dan retroalimentación, cómo traduzco eso que me estás diciendo en mi cuerpo y es como una cosa bien generosa... eso de entregar y crear para el otro sobre todo en danza contemporánea, donde se trabaja en base a premisas muchas veces más que una coreografía o donde el mismo intérprete tiene que generar las secuencias de movimiento... entonces hay mucho de ti involucrado como intérprete, pero a partir de traducir esto que te está pidiendo un coreógrafo, ¿no? Y eso para mí es, me gusta mucho, me gusta mucho ponerme al servicio como intérprete” (Alexandra Miller).

“Yo me acuerdo tener esa reflexión de qué manera yo como intérprete como autora, modifico, apropio, le doy un sentido, no me quedo como en las formas sino que lo trasciendo, y en ese sentido, creo que es ese lugar que a mí me dio también la posibilidad de involucrarme con distintos coreógrafos y distintos proyectos, porque sentía que tenía la habilidad de poder entrar en un proceso creativo y sumergirme en eso desconocido, y descubrirme y seguir como en la práctica del performer como un investigador. La danza como investigación” (Daniella Santibáñez).

El fenómeno de la interpretación a partir de las vivencias corporales de estas mujeres bailarinas se configura en un proceso de traducción de lo que el/la director/a desea transmitir, a través de un diálogo y comprensión constante. Además, se constituye como un acto de entrega y disposición en donde la bailarina construye sentido a partir de la creación de un lenguaje corporal en particular requerido. En este escenario, la danza contemporánea cumple la función de involucrar a los/as intérpretes en una investigación corporal exhaustiva por medio de premisas de movimiento que permiten materializar ideas, pensamientos y emociones para la creación de una pieza/obra de danza.

Desde los planteamientos de Díaz Peña (2021) que aborda la postura central de Judith Butler sobre el cuerpo en interacción con lo político y lo social, y la performatividad del género y el sexo en el marco de la construcción de un discurso. Se comprende que, las personas bailarinas a partir del diálogo de lo político, lo social y lo performativo de la danza, transmiten un discurso por medio de su cuerpo, ya que las obras de danza al estar sujetas a la lectura de los cuerpos son interpretadas, pues entregan un mensaje (Sancho, 2024).

Asimismo, la interpretación es una práctica que se desarrolla desde dos ámbitos: primero, como una apuesta personal, y segundo, como un proceso colectivo dada su naturaleza de transmisión de imaginarios y de transformación conjunta. Por ejemplo, la labor colectiva en la que Alicia se encuentra invita a través de un sentido de movimiento grupal a retornar a los orígenes de lo humano.

“Yo estoy como abanderada de la improvisación, con los monos (Plataforma Mono), nuestra práctica de Mantente Animal” (Alicia Pizarro).

O trabajos como los de Alena, los que desde su propio sello (Movimiento 360) convocan desde posturas políticas y sociales a resistir y transformar el cuerpo.

“Todo lo que hablo del Movimiento 360 tiene que ver con ese lugar de resistencia, de la transformación del cuerpo, de la transfiguración... y claro, eso a mí me lleva al tiro a tomar ciertas posturas, incluso políticas, obviamente sociales y del carácter del movimiento también, porque estoy tratando de rescatar. Porque al final siento que es como un traspaso de una información de la capoeira que viene y me toma cachái’ y se logra transformar también en una herramienta para las personas que vienen y acceden” (Alena Arce).

Algo parecido sucede con la posibilidad del goce en la danza, donde la interpretación adquiere un nuevo sentido.

“Qué es lo que me hace a mí sentido, cómo puedo llegar realmente a un goce en lo que estoy haciendo, qué es lo que me hace sentido en vez de estar replicando ciertas formas” Andrea Amaro.

Todo aquello; son construcciones del lenguaje del cuerpo que derivan en diversas formas de interpretación, construidas desde un sello personal y transmitidas hacia lo colectivo. La categoría de intérprete, más allá de ser la persona bailarina que interpreta una obra artística, es en un sentido figurado, cualquier cosa que da a conocer los sentimientos y las pasiones del alma (Moreno, 2014. Citado en Palma López & Becar Ayala, 2021). La interpretación, más allá de las competencias corporales, físicas y técnicas que requiere, involucra un giro emocional durante su proceso.

Alicia en su biografía comenta cómo se desarrolla en la interpretación bailando para colectivos, dando cuenta de cómo los/as/es bailarines entran en un estado tanto físico como mental, motivado por ciertas ideas que el cuerpo encarna para ser representadas en una obra.

“El año pasado decidí que no quería seguir siendo la misma, entonces este año viajé a Colombia y tomé clases y bailé para Colectivo Carretel y bailamos una obra de cuatro en cuatro apoyos, lo que dejó que mi cuerpo fuese como mucho más... que se manejara mejor en la cuadrupedia. Por alguna razón, todo este año la cuadrupedia ha sido parte de todas las obras en la que he estado, entonces como que siento que se va fortaleciendo... Con los monos...cuando tenemos obras las enfocamos en relación a la necesidad de la obra, por ejemplo, “Oasis” necesita mucha escucha grupal y que nos movamos como piño... como que todo nuestro cuerpo esté muy extendido. En “La Cacería” que también necesita escucha grupal, pero necesita un trabajo más interpretativo íntimo, por lo tanto, nuestras prácticas se transforman en relación a lo que vamos necesitando por obras, es como un rito, como antes de bailar, tenemos nuestra práctica para prepararnos para eso” (Alicia Pizarro).

En base a la experiencia de Alicia, se desprende el funcionamiento del fenómeno interpretativo a un nivel corporal, pues se refuerzan ciertas destrezas físicas para llevar a cabo una obra, impactando en el desarrollo corporal de la persona intérprete. Por otro lado, se da cuenta de algo fundamental en la interpretación para la articulación de una obra; enfocarse en relación a su necesidad. Existe un “rito” en donde, la interpretación (sea esta individual o colectiva) propone un tipo de cuerpo que se mueve de determinada manera, viviendo y transmitiendo distintos sentires y saberes.

La interpretación en la danza se relaciona con saber conectar y unir el cuerpo y la mente, de forma que los/as/es bailarines sean más expresivos desde los pensamientos que impulsan a la manifestación de sus emociones (Palma López & Becar Ayala, 2021). Ser intérprete, es en esencia un desarrollo creativo que permite a los/as/es bailarines ser más que técnicos de la danza. Dándoles la habilidad de poder transmitir un mensaje (ya sea consciente o inconscientemente), que provoca una reacción y emoción en el público (Fábrega, 2019. Citado en Palma López & Becar Ayala, 2021). *“Interpretar es un término utilizado para hacer referencia a los bailarines de tal manera que se entiende un bailarín como un intérprete de una idea; sea esta propia o de un coreógrafo” (Ormazábal, 2017: 5).*

Gema se desempeña como bailarina en el BANCH y en la Compañía Independiente Danza Espiral, lugares y espacios en donde se evidencia su desenvolvimiento como intérprete, buscando esbozar por medio del movimiento aquellas ideas y simbologías que le transmiten sus directores, expresando desde el cuerpo la emocionalidad de los momentos y de las historias en la escena, llegando a los/as/es espectadores a través de la manifestación de las potencialidades del cuerpo. La interpretación, es la traducción de quienes elaboran la obra artística, construyendo una corporalidad danzante que es el eje de la creación. En este escenario, la corporalidad de la bailarina es quien proyecta hacia la audiencia una idea, sentir y/o emoción.

“Soy muy intérprete. Desde mi ser intérprete... se formó desde un lenguaje que es el moderno, que es como el fuerte que tiene la Espiral, cierto desde ahí, claro, yo tuve clases de contemporáneo y empecé a conectar aún más por esta característica interdisciplinar que tiene el contemporáneo... muchas cosas... y dentro de mi carrera y como mi ejercer que es en el Ballet Nacional las obras que he realizado. Bueno, muchas obras... mi transformación también como intérprete en escena, también lo performático en que tener la mayor gama o colores como intérprete para hacer cualquier cosa” (Gema Contreras).

En el relato de Gema se aprecia que su lenguaje como intérprete se ha desarrollado desde la técnica moderna y la contemporánea al alero de distintas direcciones coreográficas. En este contexto, se comprueba que la mujer bailarina se transforma y es versátil, puesto que aspira a tener diversas formas de interpretar para llevar a cabo su labor.

“Cuando la danza se ha in-corporado en el cuerpo del bailarín, éste simboliza sus pulsiones y se libera de la técnica, forzándolas a desprenderse de unos moldes cargados de sentido genérico, socializantes y reproductibles al infinito. La danza se vuelve entonces su pulsión de vida. El intérprete entra en trance. La creatividad lo desborda. En la improvisación, el bailarín se auto simboliza, sus gestos tienen ahora otro sentido, uno, profundo, que solo él conoce. Que cuenta historias íntimas, dolorosas, personales. Más allá de la técnica, más allá de la memoria y del control corporal, lo que sostiene al bailarín es una febrilidad y una exaltación tan efímera y evanescente como la propia danza” (Toro & López-Aparicio, 2018: 72).

Alexandra, utiliza la improvisación para alcanzar lugares o situaciones en la interpretación misma y articula sus movimientos desde esta dinámica, realizando una búsqueda a partir de lo que le proponen investigar, creando y configurando un sentido posterior.

“La escena contemporánea... el José (Vidal) te hace bailar entonces para mí ser parte de esa compañía me permitió seguir entrenando, seguir bailando y él la ha desarrollado como un lenguaje que puede gustar o no, pero que tiene su modo que definitivamente me ha enseñado, ha sumado a mi manera de moverme y de crear, a enfrentarme a la creación y de ser intérprete” (Alexandra Miller). En este sentido, observamos un proceso de entrega en donde la bailarina como

intérprete encarna un lenguaje corporal que le es instruido, adquiriendo enseñanzas a partir de esa práctica.

Por otra parte, está Daniella quien, curiosa por la luz, comienza a modelar un proceso de investigación que remueva a su cuerpo, otorgándole un sentido a cada gesto, a cada materialidad y a cada conocimiento que vaya formulando.

“Por eso me gusta hablar de la luz, porque siento que la luz está entre medio. Está en medio, entre y poder sentirme libre en poder transformarme, como ojalá despersonalizarme, que mi búsqueda va ahí como en vaciarme de esas etiquetas y poder encarnar o entrenarme, en encarnar múltiples corporeidades, el cuerpo como canal, cuerpo como espacio infinito de relaciones, espacio de conocimiento, de preguntas” (Daniella Santibáñez).

Considerando estas experiencias, se comprende que la interpretación es la búsqueda de lenguaje para la expresión del cuerpo. Las mujeres intérpretes de la danza, configuran y desarrollan herramientas para llevar a cabo el fenómeno interpretativo por medio de un proceso de perfeccionamiento que les otorga un nivel más elevado dentro de su campo.

Bravo (2018) establece que el cuerpo de la persona que baila sirve como tránsito y es puente de una idea. En ese tránsito la idea se hace permeable de la subjetividad del/a bailarín/a/e, siendo el cuerpo el lugar de la creatividad y el soporte para que el movimiento surja. A fin de cuentas, la interpretación es un lugar de libertad creativa, con un tipo de movimiento que mostrará la identidad individual de cada bailarín/a/e, quien es capaz de transformar y elaborar un imaginario desde su propio sentido (Citado en Palma López & Becar Ayala, 2021). Siguiendo esta lógica, cada una de estas mujeres intérpretes de la danza busca los elementos para llevar a cabo su interpretación, conjugando en este camino una nomenclatura entre cuerpo y mente/alma al expresar desde el cuerpo lo que la mente piensa y siente.

6.2.3 Mujer/Coreógrafa

El término “coreografía” proviene del griego *khoreia* (danza) y *graphia* (escritura), y dentro de sus orígenes, se entiende como la anotación o trazado de la danza, haciendo referencia al dibujo de esta. Con el paso del tiempo, su concepción ha ido evolucionando y la coreografía se comprende desde la creación y la composición en el campo de la danza (Toro & López-Aparicio, 2018).

André Lepecki concibe la coreografía como un aparato que somete al movimiento y al cuerpo en su nivel de aparición y significación en el despliegue de la danza (2007). Además, la entiende como algo que se define sobre las subjetividades, las maneras de ser del cuerpo y los usos de éste

(2008). Siguiendo estas concepciones, hay un encuentro con lo observado por Franko (2006) quien determina que la dimensión política de la coreografía se sitúa en la posibilidad de ser utilizada como un instrumento, un medio propagandístico de ideologías o de poderes para ser difundidos por medio de la conducta y también desde su capacidad para ordenar, organizar y fijar las acciones (Citado en Velázquez, 2021).

Tania Rojas desde su autodenominación como Plataforma Bastarda se desempeña en su labor coreográfica, buscando alimentar su ser artístico realizando composiciones coreográficas llenas de contenido social, abordando temáticas relacionadas a lo popular, a la memoria, a lo político y lo masivo. En estas creaciones, utiliza el cuerpo como herramienta de expresión e inspira a quienes interpretan sus obras para que se inserten en los imaginarios propuestos desde una entrada hacia la improvisación. En su trabajo, hay una crítica al sistema que se codifica por medio de los movimientos que realizan los/as/es bailarines/as y las simbologías que utiliza en escena, algunas referidas a las devastaciones sufridas en dictadura y otras hacia momentos políticos particulares, por dar sólo algunos ejemplos.

“Ahora estoy dirigiendo La Vitrina que es un tremendo hito para mi carrera, primera compañía histórica de danza... en la compañía parto de la improvisación y desde ahí creo, fraseo y todo... lo que estoy trabajando es como en los conceptos de memoria, hice una obra que se llama “Tinnitus” que es una intervención urbana... habla sobre la estética de lo traumático, pero no con el trauma, sino como en términos, hago un cruce con el psicoanálisis. Entonces, por ejemplo, el concepto de lo que es lo traumático, que es un exceso de verdad que no te permite salir del loop y uno cae en la repetición de la escena, sueña lo mismo, habla de lo mismo y siempre es la misma escena, la que reverbera, entonces no hay posibilidades de simbolización. Bueno, en esta obra voy a tratar la salida del trauma, pero lo pongo en un contexto país a raíz de los 50 años, el estallido... yo estaba en los controles porque es una improvisación guiada que se hace en un espacio público, le doy solo ciertas directrices entonces me estudio muy bien los espacios, o sea, tengo algo con la arquitectura en el espacio público” (Tania Rojas).

Con esta consideración, la coreografía se relaciona con los gestos que se ponen en relación con acciones y signos (objetos, lugares y sonidos), las que llevan a cabo un proceso de simbolización dentro de la coreografía, creando una superficie sensible, entendida como una superficie que se muestra, capaz de representar e interpretar, que está abierta a la invención, la imaginación y a múltiples sentidos (Velázquez, 2021).

Desde los términos más elementales, la persona que hace coreografía es autora de un ballet. Elige la temática, la música, la escenografía y el vestuario. En la coreografía, se fija cada movimiento de los/as/es bailarines/as, las distribuciones de los mismos en la escena y se dirige la interpretación. La persona que realiza la coreografía forma el ballet paso a paso, movimiento por movimiento, tal cual como un escritor lo haría con un poema. Quien hace la coreografía escoge cada uno de los

infinitos movimientos del cuerpo hasta articular un vocabulario corporal, corporizándolo en cada uno de los bailarines presentes en la obra (Baldrich, 1959).

Javiera Araya se siente cada vez más llamada por la coreografía, pues es en ese lugar donde puede plasmar sus ideas y transmitir las al público. Desde esa posición, está llevando a cabo un curso creativo en donde las ideas sobre el binarismo de género son desafiadas, dando visibilidad a lo disidente y cuestionando el papel que la mujer debe cumplir en el sistema y la sociedad.

“Creo que eso es lo que más me apasiona en general... creo que la creación es un mundo muy intenso y muy genial, poder explayar tu idea que está en tu cabeza a otros cuerpos, cómo traspasarle la información y crear una obra y crear la escenografía, las luces, el vestuario. Es una dirección de arte así muy general que me parece muy interesante y eso también con lo interdisciplinar. Me parece muy interesante porque siento que eso es ahora y siento que está pasando hartito, que la danza se está mezclando con el circo, con la música, con creadores de perfo, de diseño de teatro, creo que está pasando hartito eso y es super interesante” (Javiera Araya).

Desde la danza contemporánea, la coreografía utiliza los gestos que poseen un sentido y que pueden (o no) ser revelados, tomando una autonomía de aquello que está predeterminado por la sociedad. *“En la escritura de danza contemporánea no hay una lectura única o inequívoca pues son varios los planos que se abren simultáneamente. Un simple movimiento puede expresar el ser entero. La danza contemporánea constituye un espacio de reivindicación del poder del cuerpo y el movimiento como medios de expresión”* (Toro & López-Aparicio, 2018: 67).

“Un musical de “Pateando Piedras” (de la Compañía Ibarra Roa) ... esa es danza ciudadana, eso lo hice yo, toda la especialidad, está a cargo mío, y además las personas que cantan y toman clases de improvisación igual, mezclamos con el profesor, hacemos una metodología entre voz y movimientos... y ya si la obra se trata de Jorge González se acuñan conceptos, universos conceptuales de la obra y en base a eso yo creo orgánicas de improvisación. Por ejemplo, infancia en dictadura, entonces hago sesiones de improvisación con el cuerpo oprimido, y voy sacando el lenguaje, pero con gente que no baila entonces después creo fraseos de movimiento muy amigables, juego a lo masivo. Tú ya teniendo 50 personas moviéndose para un lado, es bonito, es estético, el método tiene que ver también con esa biografía que están bailando, logran sincronizar en un universo conceptual que les permita dialogar porque la infancia en dictadura para una señora de 80 no es lo mismo que la infancia en dictadura para una cabra de 14... y todos esos universos me sirven para crear glosarios conceptuales” (Tania Rojas).

Conjugando este cruce entre coreografía y danza contemporánea, podemos dar cuenta de una construcción de sentido dada por las múltiples escrituras del cuerpo que se pueden generar para la creación de una pieza de danza. En este caso, se instala una política de la danza guiada por el retrato de distintas memorias por medio de la improvisación y la creación de un lenguaje corporal

posterior. Desde estas veredas podemos ver que las mujeres que se desempeñan en el ámbito de la coreografía crean sus propios universos conceptuales del cuerpo, involucrando diversas variables tales como la interdisciplina y la improvisación.

6.2.4 Mujer/Docente en Danza

La danza en el marco de la educación ha sido y sigue siendo un tipo de formación ignorado en Chile. De hecho, en la Política de Fomento de la Danza 2010-2015 se menciona la poca importancia que esta posee en el currículum del sistema educativo a nivel histórico, afectando a la comprensión de la danza como arte por la sociedad en general (Aguirre et al, 2013).

Nicolás et al. (2010) (Citado en Cifuentes, 2020) reconoce la falta de reconocimiento de la danza en el espacio educativo. Por lo que ante este devastador panorama, propone que se reconozca el aporte de la danza en el desarrollo y formación integral de las personas, planteando que sea una materia obligatoria, pues la danza es beneficiosa, armoniza la psicomotricidad, permite el desarrollo de la intelectualidad, la socialización y la expresión corporal, además de tener un gran componente hedonista.

A partir de los datos recopilados en las entrevistas, se advierte que la mayoría de estas sujetas se dedica a la labor docente para desarrollarse en la danza en el contexto actual debido a que es un espacio más seguro. El oficio de la enseñanza de la danza otorga una base económica más regular y estable y es una de las formas más comunes para darle continuidad a esta carrera artística y tener un medio para subsistir (Antolínez Ladino, 2016; Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018, entre otros) (Citado en Sáez & Verdenelli, 2024). Asimismo, se destaca la docencia como una práctica que se desarrolla en múltiples espacios institucionales, culturales y/o independientes.

“Y bueno en Santiago yo hago clases, igual soy profe. Hago clases de danza a estudiantes de teatro en la AIEP primer año y hago clases de performance a estudiantes de artes visuales en la UNIACC y fui por varios años, como cinco años fui ayudante en de varios profesores en la Chile en la carrera de danza” (Alexandra Miller).

Por otro lado, la docencia en el marco de la danza es la oportunidad para crear instancias de innovación y creación, vinculando a estas mujeres directamente con una audiencia mayor. En este espacio, se desarrolla el ejercicio de la enseñanza desde una combinación entre la transmisión de saberes y la creación de los/as/es estudiantes, aplicando distintas metodologías de trabajo, las que se van formulando para el conocimiento del cuerpo a través del movimiento.

“En el mundo de la danza contemporánea... Los docentes en danza pretenden que con su trabajo los alumnos en dicha carrera se apropien de los recursos que les ofrecen, pues más que impartir una técnica en específica, los docentes guían a los bailarines en formación brindándoles

principios que los ayudarán a encontrar su propio movimiento, a través de la investigación, teórica y práctica, de su propia danza, teniendo como principal instrumento el cuerpo. Gracias a que esto sucede, el cuerpo se convierte en el protagonista de esta disciplina, lo que genera que todas las experiencias y vivencias que tendremos en el mundo de la danza se den y se perciban desde esta” (Tineo Carrillo, 2022:1).

Las experiencias retratadas en las biografías exhiben la realidad de la docencia en el contexto chileno. Podemos ejemplificar con la experiencia de Alena, quien enseña su propio método de danza *Movimiento 360*, técnica que ha construido a lo largo de los años al complementar sus dos pasiones: la capoeira y la danza contemporánea. Desde su relato, podemos observar que enseña en diversos espacios, en su hogar, el que está habilitado con piezas para las prácticas corporales, en el colegio, en la universidad y en una compañía municipal de danza, transmitiendo todos sus saberes, evocando lugares circulares y curvos, y por, sobre todo, invitando a la consciencia corporal por cada elemento que constituya al cuerpo (somática), en un devenir de movimiento acrobático y de danza circular en el piso y en el espacio.

“Ahora con la danza me preocupé más como de abocarme harto al 360, y ahora, estoy mucho en la fuerza, lo funcional y en la sanación para poder entrar al flujo, mantener el flujo o llegar a lugares nuevos con el 360, cosas así. De este lugar bastante más libre que son las clases de Movimiento 360, que me ha resultado muy lindo porque tengo personas que llevan años tomando clases conmigo o durante todo el año se mantienen en esa coherencia de seguir con el estudio” (Alena Arce).

Continuando con Chery, desde el *Cuerpo es Presente* con su investigación de diversos procesos de improvisación transmutados en los cuerpos que lo practican:

“Cuerpo es Presente, que es mi proyecto es todo tipo de cuerpos, son recibidos. entonces trabajamos mucho con el juego se abren espacios de improvisación en la experiencia del cuerpo presente, en donde yo con un micrófono o puede ser también una cantante de rap, vamos como lanzando las premisas. Por ejemplo, la mirada tiene recorrido entonces las personas empiezan a caminar a mirar, el colectivo me guía” (Chery Matus).

Siguiendo con la metodología de Macarena, que invita a repensar sobre las estructuras de las técnicas de la danza, incitando a la búsqueda por un movimiento corporal que sea propio del ser y que escape de los moldes.

“Hay una parte de la técnica que a mí no me queda, no me completa que es justamente la autogestión, la autogestión no solo de la ejecución sino que como del de la apropiación y el entendimiento de lo que hay ahí... en realidad todo está nutriendo para que la persona ojalá pueda generar su propio lenguaje, hacer su propio movimiento, sus propias obras, entonces está

nivelado en complejidad... Diría yo, pero qué herramientas tienes tú desde la técnica, para trabajar mejor, crear tu propia técnica o para tu darle una vuelta distinta a solo como la repetición ¿me entiendes? Entonces a mí me interesa, por eso digo crear marco, para ofrecer herramientas para que la gente pueda desarrollarse con un lenguaje que igual no es 100% de ellos también obviamente es mío, pero que la estrategia la tienen que resolver” (Macarena Campbell).

Finalizando con Andrea, quien también enseña en espacios de las artes independientes y en la universidad, por medio de la práctica de una danza contemporánea, bajos los títulos de Encuentros Corporales y Sudakas Sudadas, los que, de un modo rupturista cuestionan las estructuras a las que el cuerpo es sometido, promoviendo un cuerpo gozoso que se identifique con lo propio de los territorios sudamericanos.

“Porque dentro del Sudakas Sudadas hablamos de las danzas cierto, pensando también que las danzas sociales son parte de la danza contemporánea... decidimos hacer una clase... entonces también validamos las otras formas de conocimiento que era ponte tú el Axé que veíamos en Mekano, o bailar salsa o encontrarse la disco o las cosas más sociales que ocurren en la calle. También empezamos a validar entre nosotras que también somos una fuente de conocimiento, las danzas, y ahí empieza este choque, este revoltijo, hacemos esta clase... Cómo puedo llegar realmente a un goce en lo que estoy haciendo, qué es lo que me hace sentido en vez de estar replicando ciertas formas solamente, cuál vendría siendo mi investigación y ahí cambió todo creo que dentro, como para que sea dinámico y sea siempre contemporáneo, es como ser desobediente también probar otros caminos, mezclar, ir y volver, transitar por aquí por allá, pasar por lo formal, salirse de lo formal” (Andrea Amaro).

El ejercicio de la docencia implica la generación de un espacio de ruptura y de transformación de los cuerpos que la practican, desde la aplicación de diversos modos que son enseñados por estas profesoras de danza desde sus propias construcciones, posibilitando la noción de nuevas formas de entender el cuerpo y de ponerlo en movimiento. En este camino, hemos visto cómo se desenvuelven estas docentes, ejecutando prácticas corporales disruptivas, llenas de nuevas propuestas.

Tomando como ejemplo algunas de las experiencias docentes de estas bailarinas, es importante recalcar que la educación a través de la danza es una situación psico-social que incentiva a quienes aprenden de la danza. En este sentido, la educación desde la danza facilita el surgimiento integral de la creatividad (Urzúa, 2009), por tanto, nos permite comprender que estas mujeres se encargan de traspasar múltiples herramientas a sus estudiantes desde ámbitos físicos, psicológicos, corporales y artísticos.

Para finalizar, es relevante considerar que para generar aprendizaje deben existir dinámicas de interacción, estableciéndose relaciones entre todas las personas participantes de este proceso

educativo. En esta lógica, se destaca que la danza como un medio formativo no tiene que abocarse únicamente a la transmisión de técnicas o de pasos predeterminados, pues la danza también llega a crear experiencias corporales placenteras, las que permiten procesos de reflexión que potencian la cognición, lo afectivo y lo valórico en este camino del aprendizaje (Urzúa, 2009). Elementos que como hemos visto, están presentes en las prácticas pedagógicas de cada una de estas mujeres bailarinas que despliegan su rol docente.

6.2.5 Mujer/Artista Independiente

La autogestión “*se refiere al uso de cualquier método, habilidad y estrategias a través de las cuales los individuos puedan dirigir eficazmente sus propias actividades hacia el logro de sus objetivos. Incluye el establecimiento de metas, planificación, programación y seguimiento de tareas*” (Mancilla, 2015: 6). Joan Turner, entrevistada por Alcaíno y Hurtado (2010) comentó que, como independientes, los/as/es bailarines creaban sus propias danzas. No tenían sueldo y todo era por amor a la danza. Amor que llevó a la danza a lugares donde nunca había llegado.

Siguiendo esta línea, en la disciplina de la danza se presenta que “*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*” (Zapata, 2004: 89).

A pesar de la falta de recursos, la danza independiente ayudó a las personas bailarinas a desarrollar su potencial creativo al no depender de la institucionalidad, siendo completamente autónomas/os en las formas de crear y pensar (Mancilla, 2015). Cifuentes (2007) manifiesta que, dentro de las innovaciones de la danza independiente, está la utilización de recursos artísticos en escena, la pintura, la actuación, la voz, la música, la fotografía, entre otros. Estos elementos, entran en juego con el rol de los/as/es bailarines, pues su papel llega a perderse en muchas ocasiones al transformarse en el ejecutor de múltiples disciplinas, desapareciendo incluso el movimiento del cuerpo en la acción. Siguiendo esta línea, en las compañías de danza se encuentra una diversificación de los roles dentro de los equipos, la que trae diversas dificultades como la sobrecarga de trabajo y la diversificación de tareas, obstaculizando el ejercicio creativo (Zapata, 2004) y dancístico como tal. Este fenómeno, permite caracterizar la práctica de la danza, dando cuenta de que más que bailarinas, estas mujeres también son gestoras y productoras y deben realizar prácticas que van mucho más allá de la danza misma. Es aquí, donde encontramos el concepto de la mujer bailarina como una artista independiente, ya que su significación apunta a la trascendencia del rol de la mujer bailarina y nos invita a pensar en las otras labores que deben realizar dentro del mismo rubro, lo que, en ciertas ocasiones, puede intervenir con los procesos creativos en pos de la gestión del proyecto en sí mismo.

Hasta el momento, se observa que la danza independiente posee obstáculos y también potencialidades para que se despliegue como arte escénico. Este desarrollo, se evidencia por medio de los testimonios de estas mujeres bailarinas, quienes en su totalidad se desenvuelven en el terreno de la danza independiente en Chile, realizando distintas labores artísticas para llevar a cabo sus proyectos dancísticos, experimentando y atravesando las dificultades que implica ser artista independiente en Chile.

Conociendo las historias de cada una de estas mujeres bailarinas, se es testigo de la capacidad de autogestión que poseen, puesto que todas tienen su proyecto personal e independiente y se han desempeñado como intérpretes, coreógrafas y docentes. Por ejemplo, Alena Arce tiene su práctica docente de *Movimiento 360*, Chery Matus tiene su práctica de improvisación *El Cuerpo es Presente*, Andrea Amaro tiene su práctica de danza gozosa *Sudakas Sudadas*, Daniella Santibáñez su práctica interpretativa *Ensayos Sobre La Luz* y Natalia Sabat su propio método de enseñanza *Pedagogías Sensibles*, por nombrar solo algunos casos. En estos espacios, se construye un lenguaje propio desarrollado por medio de su autogestión, siendo a su vez, proyectos que buscan la circulación, siendo algunos de ellos postulados a fondos para que continúen su crecimiento.

“La autogestión es demasiado vital para poder dedicarte a la danza, o sea, tú tienes que saber armar un proyecto desde todas sus facetas. Desde la idea, la metodología de trabajo, un presupuesto, ¿dónde lo vas a postular? ¿cómo vas a conseguir los fondos? ¿cómo lo vas a rendir? ¿en qué espacio teatrales? ¿por qué? gestión, o bueno... también es autogestión dar clases, o sea que, también es un desgaste como encontrar un espacio, armarte tu grupo de estudiantes. En un mundo donde también hay un sinfín de oferta” (Alexandra Miller).

“Todo es mucho más autogestionado y es más difícil también poder acceder a los recursos del Estado. La autogestión y las vivencias de todas quienes hacemos danza contemporánea te lleva a una danza contemporánea más reflexiva a nivel de la escena ahora que está todo más globalizado” (Andrea Amaro).

“Admiro mucho las capacidades de autodeterminación, autogestión y de búsqueda de las personas que son autodidactas así también de los espacios que son estados de manera independiente, porque creo que ahí hay como otras consistencias... los modos de trabajo que a mí me interesan son los “auto” ... yo los admiro, son fantásticos, son espacios de resistencia siempre, porque tienen que lidiar con muchas cosas” (Macarena Campbell).

Si bien algunas de estas bailarinas profesionales, trabajan en instituciones (públicas o privadas) siendo intérpretes o profesoras de danza, de igual manera continúan en su labor como artistas independientes, pues la construcción del sistema artístico en Chile las lleva a trabajar en diversos lugares para poder subsistir y también para tener la posibilidad de continuar con su labor creativa y personal. Las personas de la danza se deben auto sustentar por medio de clases y talleres, siendo

la autogestión la forma con la que sobreviven pues la ayuda estatal e institucional privada es bastante escasa, y si bien existe el Fondart, hay quienes discrepan de esta forma de financiamiento por ser temporal. En esta línea, las implicancias de la independencia radican en no tener un salario fijo, no contar con previsión y la inexistencia de distintos resguardos que poseen los/as/es trabajadores en general (Mancilla, 2015). Existe una precariedad asociada a la autogestión al no poseer garantías como trabajadores de las artes a pesar de sus niveles de experticia y profesionalismo.

Tal como se ha revisado hasta el momento, la autogestión presenta impedimentos por la insuficiencia de fondos, el público reducido, la escasez de aportes de privados y la falta de espacios propios. Problemáticas que complican el montaje de creaciones y que crean una dependencia de los agentes externos a pesar de su ineficiencia. A pesar de ello, encuentran su forma de avanzar gracias a sus protagonistas (Zapata, 2004), quienes a pesar de todo insisten y persisten en su labor como mujeres profesionales de la danza en un país que reniega de la labor cultural de las personas artistas.

“Hay un contexto sociopolítico que te hace resistir sí o sí, como por la autogestión, por la productividad, incluso el mismo Fondart. Cada vez que escribo Fondart yo siento ese peso, como esa pared a la cual tengo que empujar para que me puedan seleccionar, que me hagan competir con mis colegas” (Daniella Santibáñez).

“Resistiendo, estamos resistiendo sobre todo porque también no tenemos apoyo, no tenemos apoyo del Estado o sea los bailarines no tienen sueldo, no tienen acceso a la salud, no tienen acceso a contratos, a seguridad laboral a nada, o sea, si yo me enfermo a mí nadie me paga las clases, es un trabajo autogestionado que es duro, creo que está ahí todo el rato como resistiendo, por lo menos acá todavía sigue siendo así” (Javiera Araya).

En función de lo anterior y profundizando aún más en la situación de los/as/es artistas, Abbing, (2011); Cherbo, (2008); Feregrino, (2011); Gill & Pratt, (2008); Guadarrama, (2019); Reyes-Martínez & Andrade-Guzmán, (2021) plantean que, a pesar de su relevancia en el medio, son un colectivo en estado de precariedad, estando en una condición permanente de desventaja estructural, y por consecuencia, en una condición de enorme vulnerabilidad socioeconómica (Citado en Reyes & Andrade, 2023).

“Es precario entonces trabajan mucho para ganar poco. No tienes tiempo para tomar la clase de no sé quién o no tienes la plata para tomar la clase de no sé quién. Es difícil seguir alimentando tu propia práctica porque tienes que dedicarte a sobrevivir. Entonces, dar clases, si tienes suerte estás en algún proceso creativo que te permite entrenar un poco, pero muchas veces esos procesos creativos por el mismo sistema por el que están financiados tampoco son procesos muy largos, entonces no alcanzas a profundizar mucho en un lenguaje corporal. Terminas repitiendo tu propio

lenguaje en todas las obras en las que estás y como que quedas un poco estancado en una manera de bailar o de entrenar y eso limita el oficio. La profesionalización como una limitante que yo considero muy importante, no poder seguir enfocándote en tu práctica física... Me parece que los modos de financiamiento de los procesos creativos que para mí es Fondart también son precarizantes. Es poca plata lo que significa que generalmente tampoco puedes hacer procesos muy largos... o sea hoy en día es muy difícil sostener algo como una compañía de danza, por ejemplo, lo que significa que también es difícil desarrollar un lenguaje particular” (Alexandra Miller).

“Siento que es precario. Súper precario, por ejemplo, yo que me autogestiono mis prácticas me cuesta mucho encontrar una sala idónea para una clase de danza contemporánea o de improvisación que sea amplia, cómoda, calentita, blandita, que podamos estar sin zapatos tranquilamente... también es una resistencia de un grupo de una comunidad pequeña y te estoy hablando solo de Santiago. Muy centralizado” (Daniella Santibáñez).

Entre los elementos que constituyen la precariedad se encuentra la inseguridad laboral, la temporalidad del trabajo, la falta de control de las condiciones y riesgos del trabajo y la insuficiencia de ingresos (Campos, 2010; Mora Salas, 2011; Rodgers, 1989. Citado en Reyes & Andrade, falta el año). Asimismo, está la capacidad de manejo de las jornadas laborales, la gestión de relaciones laborales y de la vida cotidiana, mostrando además las complejidades de la conciliación entre el mundo privado y el trabajo (Guadarrama, 2019. Citado en Reyes & Andrade, 2023). Sumándose a ello, la dificultad para alimentar la práctica física de la danza y el desarrollo de lenguajes corporales nuevos por la escasez de recursos para desarrollarlos.

“Esperé como un año y medio más o menos y me puse a estudiar este magíster y también dejé de dar un poco clases de movimiento 360, solo daba clases en la mañana, me entrenaba, tomaba clases, pero también criaba y hacía gestión cachai'.... era brígido, mucho tiempo” (Alena Arce).

A través de las biografías de estas bailarinas profesionales se da cuenta de este cruce entre la vida privada y el trabajo, al tener que generar distintas instancias de trabajo dentro del rubro de la danza para suplir sus necesidades, incluso desarrollando sus labores en horarios extraordinarios. Estas dinámicas intervienen en la cotidianidad de cada una de ellas y esto se puede observar desde la formación universitaria, en donde tienen que cumplir con horarios extensos en la institución, sumándose ensayos y la toma de clases de danza fuera del contexto académico, para continuar y potenciar sus procesos formativos. En este sentido, hay una gran carga de trabajo dada esta condición permanente de desventaja estructural a la que está sujeta la danza.

“Luego de tener una carga horaria súper fuerte, quizás no tanto la carga que tenía como universitaria, pero sí entre trabajar y todo lo que uno hace... si uno no va haciendo un recorrido paralelo a medida que uno va estudiando, encontrar un trabajo, un lugar donde te inviten a bailar.

Es muy difícil cuando tú sales de la universidad poder hacerte un círculo, trabajar o hacer clases. Hay un aprendizaje paralelo al de la universidad, yo creo que hay que ir haciendo, así como un camino antes, y claro, ponte tú mis clases empezaban a las 8:15, y deben haber terminado tipo... a veces 5 de la tarde... era bien relativo, todos los días. Y típico que uno después se mete en cosas, voy a ensayo, tengo función” (Andrea Amaro).

En función de lo planteado se revela que las mujeres bailarinas deben integrarse en el circuito de la danza mientras se encuentran estudiando en la universidad, pues es la forma para insertarse en el mundo laboral de la danza para que posteriormente no sea difícil encontrar trabajo. En esta lógica, la carga laboral y horaria en el oficio de la danza comienza en una etapa temprana, puesto que deben realizar muchas actividades para desarrollarse. Así también, se observa cómo este arte escénico se recrea en múltiples escenarios, dando cuenta de esta sobrecarga por las múltiples facetas en las que estas mujeres bailarinas se desenvuelven.

“Siempre he estado dando clases... igual es un poco el ballet (BANCH) dueño de mi horario y doy clases libres por ahí, de repente seminario, y estoy haciendo magíster” (Gema Contreras).

“La gente te agradece como “gracias por venir acá a mostrar arte” y eso también es algo que me mueve mucho y ya no lo hago tanto porque ahora estoy consumida con carga laboral” (Javiera Araya).

Según el Registro de Agentes Culturales (RAC) creado en el año 2021, dentro del universo de las personas que se dedican a la danza (4.065 personas) destaca una condición laboral precaria, casi un 80% está sin contrato o boleteando⁴⁴ y la mayoría se considera trabajador independiente (Brodsky, Negrón & Possel, 2014. Citado en Valdovinos, Navia & Negrón, 2023). El Observatorio de Prácticas Culturales (OPC) desde la publicación de su estudio sobre el sustento de la danza en Chile (Valdovinos, Navia & Negrón, 2023), ilustra la realidad de las personas que se dedican a la danza, particularmente las del campo de la danza contemporánea profesional a partir de la experiencia de directores, productores e intérpretes. En general, el panorama de la danza contemporánea en Chile da cuenta de una carga laboral excesiva y multiempleo, y en el caso de las mujeres, se suman horas extras de trabajo doméstico no remunerado.

“Cruzaba Santiago porque me tocaba ir a dar clases en el Bosque a una vicaría de la solidaridad con todos los chicos de capoeira y después tenía que ir a La Reina, al centro cultural de La Reina y tomaba una micro de Santa Rosa hasta Vespucio, y después, cuando yo estaba con Nimiku tenía ramos así más enfocados en la interpretación, mucha coreografía, montaje coreográfico, cosas así. Tenía que irme a Nimiku o hacer pegas de gestión, de recibir gente y después me tocaba irme

⁴⁴ “V.1.intr. Ch. En una transacción comercial, expedir boletas de honorarios. 2.Ch. Trabajar de manera eventual sin contrato laboral, debiendo emitir a la finalización del trabajo boletas de honorarios”. (Asociación de Academias de la Lengua Española. Diccionario de Americanismos. Fuente: <https://www.asale.org/damer/boletear>. Extraído el 14 de julio de 2025).

a La Reina... estuve viviendo harto en La Reina y eso lo hacía en bicicleta... pa' ahorrar plata. Bicicleta desde la Espiral, después me iba de nuevo para allá o estaba en Nimiku y de ahí me iba pa allá y hartos años en esa” (Alena Arce).

Continuando con el panorama de la danza independiente, gran parte de los/as/es trabajadores de la danza se agrupa en compañías autogestionadas, y en su mayoría, no son más de 5 personas las participantes. Esto a causa de la falta de recursos y la imposibilidad de cobertura financiera de un equipo más grande. Desde la experiencia de las personas en el estudio del Observatorio de Políticas Culturales, se reconoce la cooperación y asociatividad, pues las redes de contacto son cruciales para desarrollarse en este medio y facilitan la gestión y producción de sus proyectos (Valdovinos, Navia & Negrón, 2023).

“Quiero destacar al artista independiente, por ejemplo, ahora yo entiendo lo difícil que es trabajar en la danza en Chile, es difícil formar una compañía grande, Cristian (Hewitt) ha intentado... está teniendo un trabajo ya más colectivo. La misma Vitrina también trabaja danza contemporánea, compañías que tratan de resistir en gran formato, a qué me refiero, mayor cantidad de intérpretes, porque como no hay lucas es difícil tener un grupo grande de bailarines reunidos porque no hay plata. Entonces qué es lo que uno hace para resistir en la danza independiente, te juntas de a dos, de a tres con suerte para un proyecto específico” (Gema Contreras).

En este punto, se destaca la relevancia de la colaboración entre los/as/es artistas independientes para sostenerse en el medio. La autogestión en este contexto implica resistencia. Siguiendo esta lógica, en esta investigación todas las mujeres de la danza reconocen las redes de apoyo que las rodean a la hora de realizar propuestas y proyectos de danza. Todas estas mujeres son parte de algo más grande, de un grupo, de una enseñanza, de una retroalimentación constante y de una construcción conjunta de la danza. Forman parte de colectivos en donde la colaboración y la creación es la piedra angular para la realización de sus proyectos. Gracias a estas redes y a estas co-creaciones constantes, logran sacar adelante y cimentar aún más la danza en Chile a pesar de los obstáculos estructurales que están presentes.

“Trabajamos como equipo porque también hay que hacerlas todas, como creadores tenemos que ser gestores, productores, ver un millón de cosas... al final todo lo tenemos que hacer nosotros entonces igual se da mucho eso del trabajo en equipo” (Javiera Araya).

““Ensayos Sobre la Luz” partió con este vídeo danza que se llama “Aparecer”, luego, la obra “Develar” viene a consolidar la investigación un equipo interdisciplinario con diez personas trabajando” (Daniella Santibáñez).

Alejandra Neumann en una entrevista realizada por Zapata (2004), señala que para los/as/es artistas, la autogestión es la opción más viable para la mayoría, pues después de postular tantos

Fondart se han convertido en productores por necesidad y saben cuáles son los medios y los requerimientos.

En el área del financiamiento existen tensiones que influyen en la creación y concreción de una obra, puesto que las políticas culturales no se han hecho cargo de cubrir el proceso de creación en sí mismo, el que va más allá de la puesta en escena y el resultado final de una obra. Esta situación dificulta la profesionalización de las personas que practican la danza, quienes, estimando el costo de sus proyectos, asumen que no se les pagará de una manera adecuada. Entre las principales fuentes de financiamiento se encuentra la postulación a fondos y el auto sustento por medio de la autogestión (ante la inseguridad de la garantización de los fondos). Tal como afirma el RAC, un 49,1% se financia a partir de recursos propios y un 29,4% se financia desde los aportes públicos. (Valdovinos, Navia & Negrón, 2023). En este sentido, *“La gestión de los recursos muchas veces es un proceso invisibilizado en la gestión de una obra de danza, sin embargo, todas y todos los entrevistados concuerdan en que han tenido que ir aprendiendo sobre este tema para poder desarrollar sus proyectos creativos.”* (Valdovinos, Navia & Negrón, 2023:26).

A partir de lo desarrollado por estos autores, se relevan puntos fundamentales en cuanto al desarrollo de la autogestión y su relación con el financiamiento. En primer lugar, se resalta la viabilidad de la autogestión financiera dada la ineficiencia de cobertura de los fondos estatales, y, en segundo lugar, se plantea como inevitable la postulación de fondos debido a lo difícil que puede resultar sobrevivir a la precariedad laboral del área artística. En este escenario, en el oficio de la danza contemporánea en Chile, sus practicantes se ven condicionados a recurrir a los fondos teniendo claro que estos no son suficientes para sus procesos artísticos, generándose una suerte de ruleta entre la autofinanciación y la posibilidad de que exista financiación estatal.

“Es difícil profundizar en el oficio con esta precarización de Fondart, y en el fondo, tampoco sobrevives con un Fondart, entonces todos los bailarines hacen clases en diez mil lugares, están en diez mil procesos. Si tienes suerte también, estás en varios procesos creativos, das clases en muchos lugares y quizás igual tenis que pitutear por aquí por allá y estás corriendo de un lado a otro” (Alexandra Miller).

“En mi opinión personal veo que la danza está muy precarizada. Creo que no hemos avanzado mucho, hay bastante competencia. Hay pocos espacios, pocos lugares como espacios de profesionalización de la danza del oficio. Siento que hay muy pocos espacios y hay muchas personas, muchos profesionales sin pega, muchas personas buscando oportunidades y hay muy pocas” (Javiera Araya).

Finalmente, la mujer bailarina como artista independiente tiene que desarrollar múltiples estrategias para poder dedicarse a la danza contemporánea en Chile. En este contexto, somos testigos de cómo estas mujeres bailarinas se desempeñan en diversos proyectos ligados a la danza,

ya sea realizando clases, siendo parte de procesos creativos y colectivos, gestionando espacios y postulando a fondos para lograr que sus proyectos prosperen. Para desarrollarse en la danza en Chile, estas mujeres se ven enfrentadas a muchas dificultades dada la precariedad laboral del sector artístico, siendo la independencia la opción más viable para dar a luz a sus procesos y la articulación de redes de trabajo entre artistas la herramienta para sostenerse en colectivo. Por lo tanto, la mujer bailarina artista independiente se encuentra en una constante resistencia, perdurando en su práctica a pesar de todos los obstáculos.

6.2.6 Mujer Bailarina/Madre

La situación del trabajo artístico-cultural no ha sido abordada cualitativamente y tampoco desde un enfoque de género en cuanto a su experiencia subjetiva y cotidiana. En este contexto, surge el estudio del “conflicto capital-vida” (Pérez, 2014. Citado en Muñoz-Retamal, 2022) referido al impacto de las nuevas formas de organización de lo productivo en la vida de las mujeres, desde la relación que se establece entre el trabajo mercantil y reproductivo (Todaro, 2016; Yañez, 2004. Citado en Muñoz-Retamal, 2022).

Subrayando los costos de la desigualdad de género en el uso del tiempo y la organización del trabajo para el bienestar subjetivo de las mujeres. El enfoque de género contribuye a pensar en el vínculo de la producción artística con la esfera reproductiva y por medio de estudios recientes (Hefferman & Wilgus, 2018; Marchevska & Walkerdine, 2019. Citado en Muñoz-Retamal, 2022) se destaca la incorporación activa de la experiencia materna y la crianza en la práctica creativa de las mujeres, en una búsqueda de resistencia y desafío de las concepciones tradicionales sobre la maternidad. En este sentido, es importante destacar el rol de la mujer bailarina que practica la profesión de la danza a la vez que se convierte en madre y empieza a ejercer la maternidad. Como en los casos de Chery, Andrea, Alexandra, Alena, Natalia, Macarena y Javiera, quienes desarrollan estrategias para organizar las esferas de lo productivo y lo reproductivo.

Desde la historia de la danza, perduran ciertos mandatos de género en el mundo del ballet, y el mandato que probablemente es el más elemental, es que el matrimonio, el embarazo y el éxito artístico no son ámbitos que se mezclan (Morris, 2015. Citado en Verdenelli, 2022). Siguiendo este planteamiento, Morris declara que se reproduce un modelo de artista mujer que debe sacrificar todo (incluso su propia vida) para alcanzar éxito y reconocimiento del público. A partir de estas concepciones, Verdenelli (2022) se pregunta por las implicancias subjetivas que viven las artistas al tener que negociar entre estos dos roles que son aparentemente incompatibles: ser madre y ser bailarina.

Tomando en cuenta las experiencias de las bailarinas madres que fueron entrevistadas y las concepciones teóricas entre la conciliación de estos dos roles, podemos constatar que hay un desafío a este mandato de género de la danza occidental, demostrando que sí se puede ser madre a

la vez que se es artista de la danza. Sin embargo, basándonos en el modelo de artista mujer planteado por Morris vemos que, si existe un sacrificio relacionado a estos roles pues, estas mujeres llevan a cabo su maternidad, mientras sobrellevan su profesión de la danza, generando estrategias de compatibilización.

“Después de que nace el Dante obviamente, me queda la caga po' si era mamá nueva, no cachaba nada, el proceso de la leche. Yo dije "no, lo tengo, me pongo a entrenar de nuevo", mentira. No po'... tuve que esperar seis meses. De hecho, me puse a entrenar y perdí la leche cachai'...fue brígido y obviamente me dijeron, "no, no podís todavía" y esperé ... pero no dejé de hacer clases de capoeira. Seguí haciendo, pero como mucho más graduado, esperando que el Dante se durmiera para yo entrar a las clases. Fue todo un cambio muy grande en mi vida... el 2012 tengo mi tesis cachai y justo había nacido mi hijo. Como que se mezclan esos procesos y ahí cambia un poco más mi sistema y volví de los seis, ocho meses a entrenar de nuevo y claro, el cuerpo no era el mismo, empezar de nuevo” (Alena Arce).

En este caso, se denota la trascendencia que significó tener a sus dos hijos. Quienes influyen en su crecimiento artístico y laboral. En su relato, se es testigo de las implicancias de tener hijos, de esta mezcla de la vida personal con la laboral, el tener que enseñar estando embarazada, el llevar a su hijo a clases, de la conjugación de la danza con la crianza, y fundamentalmente, de la pausa. La pausa como una instancia de regeneración y renacimiento, como un modo de entendimiento para el avance y el resurgimiento desde nuevos lugares. Así también como un espacio importante debido a la necesidad y también como impulsor para la consolidación de su carrera.

Por otra parte, en esta fusión entre ser madre y bailarina, se observa una resignificación del cuerpo a partir del embarazo, puesto que, desde un recorrido entre baile y cuerpo, se experimentan cambios corporales por medio del movimiento propios de este proceso y nuevos aprendizajes.

“Uno se sentipiensas diferente cada día, por ejemplo, ahora yo estoy embarazada y moverme en esa construcción del cuerpo también es difícil, claro en general yo creo que todos los bailarines tenemos relaciones tóxicas con el cuerpo... pero también ha sido bacán como este otro cuerpo que es diferente y moverlo se te cambia, por ejemplo, yo estaba haciendo clases y mi centro ya no está donde mismo, como que está más adelante, si lo ponía donde estaba antes, me caía” (Andrea Amaro).

“Bueno, el año pasado también trabajé con la Ninoska Soto en compañía con la obra de “Catarsis Inmersiva”, que además esa fue una obra que bailé como con 7 meses de embarazo, fue otro proceso de aprendizaje” (Alexandra Miller).

Siguiendo el planteamiento de Mora, se comprende que *“En la experiencia de iniciación en la maternidad, se experimenta intensamente lo que el cuerpo es capaz de hacer. Y, siguiendo a Ian*

Buchanan (1997) lo que el cuerpo puede hacer aumenta cuando se incrementan las maneras en que puede ser afectado profundamente” (Citado en Mora, 2013: 35).

Verdenelli (2024), realizó un estudio etnográfico a un grupo de bailarinas que son madres, observando las experiencias de la maternidad en relación a sus propias trayectorias artísticas y analizando las posibilidades que tienen las mujeres que desean ensamblar su rol como madres y como bailarinas. A partir de su estudio se obtuvo como resultado que, si bien muchas de las bailarinas se sentían “tironeadas” entre la maternidad y la danza, entre deseos y necesidades que parecían ser contrapuestos, en las prácticas cotidianas se observaba que había un gran despliegue creativo ligado a los espacios dancísticos. Por otro lado, las madres de niños/as pequeños/as ajustaban el tiempo y la energía dedicada a la profesión de la danza, reducían las horas o los días de ensayos semanales, renunciaban a los trabajos que eran en horario vespertino y dejaban de tomar clases (entre otras situaciones que apuntaban a una reducción de la actividad relacionada a la danza). La mayoría de las bailarinas madres conviven cotidianamente con la falta de límites entre la vida laboral y la personal, desarrollándose desde el oficio con la autogestión, lo que implicaba la presencia de estas mujeres en múltiples proyectos lo que en cierto sentido irrumpe con la vida personal.

“Entonces ahí también hubo otro corte, poner mi énfasis quizás en los otros lados a través de la docencia, mi trabajo como intérprete más acotadito, pero bien hacerlo bien, pero acotado... los últimos años, yo creo que el ser mamá hizo un cambio, un giro, tengo 2 hijos. Cuando tuve mi primer hijo y ahora hace poco mi segundo hubo un cambio radical, hay que elegir... mi prioridad efectivamente fue mis hijos, mi familia, la danza y luego lo que quiera venir y mi cuerpo en ese sentido, o sea, yo lo siento... muy intenso y corporalmente diría como al servicio del flujo” (Macarena Campbell).

Considerando las experiencias de las mujeres bailarinas-madres desde el enfoque etnográfico que aborda Verdenelli, se puede dar cuenta de las concordancias con la presente investigación. Partiendo con la importancia del rol de la maternidad en la vida de cada una de estas mujeres entrevistadas, quienes desarrollan estrategias para desarrollar su rol de madres a la par de su rol como bailarinas, a pesar de las dificultades que se les presentan, tales como reducir sus jornadas laborales, llevar a sus hijos/as a las prácticas, etc.

“Seguimos investigando hartos años, y estuvimos en eso, después yo me fui a Europa a estudiar, volví, fui mamá entremedio, hice un grupo de estudio que lo hacía en mi casa que era como de referencias y teorías para las artes escénicas y ahí también salía siempre como este estudio metodológico sobre la improvisación, la danza y la performance” (Chery Matus).

En la historia de Natalia, se puede ver cómo se presentan ciertas encrucijadas, este “tironeo” entre la danza y la maternidad a través del conflicto de tener que abandonar cosas relacionadas al oficio

y reducir la actividad en la danza por estar ejerciendo el rol de madre. A pesar de ello, se demuestra una resolución dada por la trayectoria misma de ser bailarina con un gran nivel de experiencia.

“Creo que lo que se me ha hecho más difícil... en un momento estaba empezando a surgir la práctica somática. Yo estaba reciente teniendo a mi hijo, suponía un menor tiempo de dedicación a la práctica de la danza porque estaba criando, y me vino así también una urgencia una preocupación, como una angustia de decir “no, no voy a entrar a esto a esto que se viene”, pero después me fui dando cuenta que era algo que ya teníamos integrado nosotras que habíamos estado en el Conservatorio desde los 11 años” (Natalia Sabat).

A partir de todo lo recabado, se aprecia un vínculo estrecho entre la maternidad y el ejercicio de la profesión de la danza, en donde el ritmo de vida de estas mujeres bailarinas se desarrolla por medio de estrategias y esfuerzos cotidianos para la compatibilización de estos roles.

En el contexto de la precariedad laboral de las artes, vemos que estas madres bailarinas tienen el hábito del multitasking encarnado en la figura de una madre que se moviliza y organiza muchas cosas al mismo tiempo, por medio de una gestión permanente de los horarios y de los espacios. Constituyéndose en cierto sentido una sobrecarga laboral y mental (Meruane, 2018. Citado en Muñoz-Retamal, 2022) que se suma de por sí a la sobrecarga misma que significa el oficio de la danza independiente en este país. Dentro de las estrategias que se aprecian para continuar en su profesión artística, se encuentra la reducción de la actividad laboral, incorporar a los/as/es hijos/as/es dentro de la dinámica artística y la pausa temporal para cumplir a cabalidad la etapa que están viviendo. En definitiva, ser mujer bailarina y madre se constituye como un vínculo nuevo y distinto con el cuerpo por los cambios que experimentan durante el embarazo y el proceso de maternidad, así también, es un acto de resistencia por la serie de obstáculos que se deben atravesar para cumplir con sus tareas, logrando llevar con éxito su carrera artística, al ser parte de diversos espacios dancísticos, configurando tácticas y aplicando distintas herramientas para ejercer su rol como madres en una incorporación e interrelación directa con la práctica de la danza.

6.3 El proceso de disciplinamiento del cuerpo en la danza contemporánea

En el contexto de la presente investigación, el *disciplinamiento* es una temática relevante a la hora de pensar en el proceso particular que atraviesan los cuerpos de las mujeres bailarinas en el marco institucional y educativo de la danza contemporánea chilena. En este sentido, hay una atención de caracterizar el proceso de disciplinamiento corporal de estas mujeres bailarinas en el marco de la formación universitaria que recibieron, buscando conocer el modo en cual se articula y desde qué lugares se realiza.

“Bueno, a mí me parece que el disciplinamiento... desde la perspectiva de la docente o el docente que te forme... la técnica del ballet es poco probable que uno logre algo si no tiene disciplina y

bueno en general todas las técnicas de danza requieren esa disciplina que no tiene por qué ser agresiva o entenderse como un aspecto de violencia, de manipulación, de dominio. La idea es que la disciplina, quizás tiene que ver como por la herencia de la dictadura que entendemos disciplina como algo violento... ¿cómo será verlo desde el lugar de una palabra? es una palabra, no tiene por qué tener este rigor o este látigo de por medio entonces, claro, también entender que sin disciplina es casi imposible de llegar o conseguir un amplio abanico de posibilidades... porque al final la disciplina es la que te permite ir alcanzando ese pequeño objetivo para ir logrando más cosas y desde ese lugar creo que también las distintas técnicas es importante cultivarlas desde la exigencia” (Natalia Sabat).

Michel Foucault (1992) [1977] señala que las relaciones de poder operan de forma material en los cuerpos. Siguiendo este planteamiento, en el siglo XVII se produjo el disciplinamiento del cuerpo a través de un proceso de educación que aumentó sus aptitudes y fuerzas, maximizando su utilidad y docilidad e integrando a los cuerpos hacia los sistemas de control eficaces y económicos (Foucault, 2002) [1976], otorgando aquella cualidad material de poder en los cuerpos que el autor propone. Continuando con esta lógica, al concebir al cuerpo desde el ámbito de las disciplinas surgen las anatomías políticas, y a la vez, se forman distintas instituciones: militares, médicas, industriales o escolares, las que producen un conjunto de técnicas disciplinarias en donde nace el/la/le humano/a/e moderno/a/e (Foucault, 2005).

En consideración de los postulados del autor, la formación en danza vendría a constituirse como una institución escolar, y, por ende, en una técnica disciplinaria que moldea a los cuerpos que se insertan en este contexto. Así lo señalan García y Durán (2016) quienes, en función de las propuestas de Foucault, consideran que estos conceptos son aplicables a las instituciones educativas del presente, particularmente en aquellas que se encargan de adiestrar el cuerpo, como son las escuelas de danza profesional, al ser la evidencia material de configuraciones contemporáneas del disciplinamiento corporal. La distribución del espacio establecidas por la arquitectura y las características específicas de cada tipo de danza, en donde se utilizan formas particulares para la formación de bailarines (tanto en danza folclórica, clásica y contemporánea), hacen posible la manipulación sutil de los espacios que habitan los/as/es estudiantes de danza constituyendo el adiestramiento de los cuerpos.

“Dentro de la danza, desde las instituciones, esos enfoques sociales, de cuerpos y quién puede bailar, quién no puede bailar, quién puede acceder a la danza contemporánea y quién no... la institución en sí, como los espacios formativos más formales, universidades, carreras de danza... hubo un tiempo que, claro, ciertos tipos de cuerpos pueden entrar, ciertos tipos de capacidades relacionadas a la danza son las que pueden estudiar danza” (Andrea Amaro).

“Es complejo porque todavía y yo creo que con mucho tiempo la visión de la danza para un estudiante pregrado sigue siendo el poder lograr el máximo control que me da, de su propio

cuerpo en un marco entregado directamente como la tradición. Hasta que no lo logres perfecto no estás completamente con la técnica integrada y así con todas las otras técnicas y que el deseo de desenvolverte el máximo posible en tu destreza, en tu acrobacia, en tu virtuosismo y creo que es lo que lo que más predomina” (Macarena Campbell).

“Hay distintos modelos de enseñanza donde, claro, en Chile todavía es muy conservador en el sentido que se enseña todo el año una malla o cambia por semestre, no sé, pero es como todos los días el ballet, todos los días la técnica no sé cuánto y creo que eso ya está obsoleto” (Javiera Peón-Veiga).

En este marco de entendimiento, la danza en la institucionalidad se liga a la tradición con los modelos de adiestramiento del cuerpo en donde se promueve lo apto y lo no apto. Así mismo, el cuerpo se moldea en base a una técnica disciplinaria para lograr el mayor control corporal, siguiendo modelos de enseñanza basados en las características que posee cada técnica de danza, haciendo efectiva esta manipulación sutil de los espacios mencionada por Foucault.

En complemento a lo anterior, se suma a estas dinámicas la organización de los tiempos y la configuración de las rutinas de las mujeres bailarinas que son parte de estas instituciones educativas. Teniendo como referente las experiencias de las bailarinas profesionales entrevistadas Alicia Pizarro y Javiera Araya, quienes señalan lo extenso de sus rutinas dentro de su proceso formativo y el disciplinamiento físico y emocional que les tocó vivir dentro de la universidad.

“Era súper estresante y muy agotador. Yo siempre he sido muy llorona, pero, sin embargo, yo llegaba a las 6 de la mañana y estaba el mayor tiempo posible, los primeros dos años no dormí casi. El tercer año que nos fuimos a la Moderna de Bellavista, abrían a las 8 porque las clases empezaban una hora más tarde... sí, las abrían a las 7 porque las clases empezaron a las 8, ahí llegábamos a las 7 pero empecé a soltar un poco entonces en tercer año. Estaba de lunes a sábado, de 7 o más tarde, incluso más, porque ahí había un lugarcito donde uno se podía quedar ensayando. Estabai’ todo el día metida, bailando y no paré hasta quinto, que me fracturé y tuve que parar. Lloré mucho, y mis amistades más grandes me contenían, eso yo creo que me dio mucha fuerza como para seguir” (Alicia Pizarro).

“Uno tenía que llegar 40 minutos antes, media hora antes de la clase, si tú llegas a la hora justo no avanzas en nada. Los horarios también eran extensos, entonces tenías que alimentarte bien, cosa que no pasaba mucho por mi caso, porque no tenía mucho tiempo tampoco de cocinarme. Llegaba a las 12 de la noche a la casa y a puro dormir. En ese sentido eso influye, influye mucho la alimentación, las horas de sueño influyen, caleta, el hecho de que tengas que preocuparte de cuidarte cuando eres joven. Yo estudié igual relativamente joven tenía caleta de energía, me consta de que si no lo haces y te cuidas más, avanza más rápido, tu cuerpo funciona mejor, tu mente funciona mejor, todo funciona mejor” (Javiera Araya).

Complementando lo anterior, es importante destacar que en la formación dancística existe una descomposición de los elementos de la danza cuando se realiza un ejercicio en clase, determinando la posición de las articulaciones, del cuerpo y de los miembros. En esta dinámica, se configura una correlación entre el cuerpo y el gesto, para que el cuerpo una vez disciplinado, pueda ejecutar la cualidad de movimiento y de la técnica, la que supone una conciencia corporal meticulosa. (García y Durán, 2016).

Desde los testimonios de Alexandra Miller y Javiera Peón-Veiga podemos evidenciar la existencia de esta correlación cuerpo y gesto dentro de sus procesos formativos universitarios. Esto debido a que, al experimentar el disciplinamiento del cuerpo de las distintas técnicas de danza se observan premisas corporales que se adquieren a medida que se ejecutan los movimientos propios de cada técnica, desarrollando un nivel de conciencia corporal a raíz de estos aprendizajes particulares.

“En la universidad yo agradecí. Cuando estudiaba con la Ana Luisa Baquedano era todo muy desde la técnica moderna, que requiere un tono muscular mucho más firme, y después en la universidad, pasé por todas estas prácticas somáticas y de release que te llevan a desaprender como esa sobre tonificación del cuerpo y encontrar un tono más suave, más eficiente para tu movimiento. Eso después se vuelve otro hábito, entonces, cómo de nuevo puedes encontrar una regulación entre algo que requiere mucho tono y algo que significa trabajar con el peso de la gravedad y tu cuerpo... en la universidad aprendí cosas muy valiosas que en el fondo disciplinaron mi cuerpo, de una manera volvía con una disciplina distinta después la universidad vi una necesidad de aprender otras cosas... yo creo que hoy en la danza contemporánea, lo que se busca por sobre todo es, bueno, fomentar un cuerpo que logre tener la mayor conciencia posible, o sea una persona que tenga la mayor conciencia posible de lo que se necesita para cada técnica específica y eso significa un cuerpo que identifica también como qué cosas no te permiten a ti particularmente poder adaptarte a distintas técnicas, por ejemplo, identificar tener mayor rigidez en mi columna o mayor rigidez en la pelvis o que me cuestan ciertas técnicas que requieren que uno esté más enraizado” (Alexandra Miller).

“Hay un entrenamiento, una técnica de la atención súper específica que a mí me fascinó y también, bueno, todo el trabajo con el suelo, con la gravedad, con el peso, con otras habilidades como más acrobáticas por decirlo, del cuerpo, en el contacto con otras personas. Entonces, qué necesitar del otro para poder escucharte fue un aprendizaje muy lindo. Eso fue muy revelatorio. Ahora también otras técnicas, no sé, como practicar el ballet que a mí me costaba mucho también fue yo creo que como lo que más me costó, pero a la vez también cuando estaba y lograba disfrutar era una técnica que me permitía sentir cada fibra de mi cuerpo desde el interior, sentirme enraizada. También aprendí un ballet con una mirada más contemporánea como que había más un trabajo corporal súper fino que me ayudó a entenderme desde otra perspectiva” (Javiera Peón-Veiga).

García y Durán (2016) plantean que los/as/es bailarines en formación, a partir de las técnicas y mecanismos de disciplinamiento, se constituyen como sujetos/as/es institucionalizados/as/es puesto que se inmiscuyen en lo que las instituciones educativas proponen para llegar a formarse como profesionales de la danza. En este sentido, la institucionalización se vincula con la exigencia de cumplir expectativas sobre las características del cuerpo de los/as/es bailarines, pues se juzga en base a aptitudes para convertirse en profesional de la danza, tales como conductas relacionadas a la regulación de la alimentación, el entrenamiento diario y la internalización de discursos acerca del artista de la danza. Todo esto, se encuentra finalmente como una forma de ejercicio del poder que se encarga de transformar y moldear los cuerpos para desarrollar la disciplina dancística, configurando a su vez la experiencia subjetiva de los/as/es bailarines/as.

“Segundo año, en vez de congelar yo iba en modo piloto automático. Eso es la disciplina, pues esa cosa que te dicen “que se te muera el gato, pero tú tienes que venir que hoy día” está súper cuestionado, sí, a mí me salvó en mi caso, como tener que levantarme de la cama un día que no me voy a acordar y hacer ese día... el disciplinamiento hoy día tiene super mala fama y me parece bien también que la tenga... Yo me enferme, llueve o truene, yo me levanto a trabajar. Eso ha hecho una muy buena fama en mí en el mundo coreográfico, por ejemplo, como “la Tania nunca suspende un ensayo” y soy comprensiva hacia algún colega si le pasa algo, pero soy conocida por un rigor que tiene que ver con ese pensamiento” (Tania Rojas).

Por otra parte, desde la experiencia de Gema Contreras, podemos observar que se involucra dentro del proceso de institucionalización e internaliza la disciplina hacia el cuerpo como un elemento crucial para su desarrollo como bailarina profesional.

“Entonces dije perfecto, si voy a estudiar esta carrera, si me voy a dedicar a esto un largo tiempo dije “no, tengo que ponerle bueno, tengo que ser muy profesional, tengo que ser muy disciplinada” y así yo me viví toda mi carrera, con mucha disciplina, intenté ser muy puntual, soy muy organizada... Entonces siempre ha sido mi ímpetu y mi postura de poder respetarme, y, por ende, que me respeten en relación a eso. Me acuerdo que no faltaba a clases, era muy disciplinada con mis horarios, con el cuerpo, de estirarme antes, de estirarme después, sigo igual así como del rito del cuerpo, de los tiempos que tienes, me encanta la esencia del silencio... me gusta mucho la concentración, el espacio de la sala, de la práctica, de la clase es sagradísimo para mí es en verdad un ritual... la Manuela Bunster, por ejemplo, le llama la atención que tenía 100% de asistencia hasta quinto año, porque es mi jefa ahora en la Compañía Espiral, dice que era muy matea porque en verdad y quiero decir lo que lo pongas en negrita así destacado que a mí me encanta lo que hago, yo amo la danza... y esta instancia de poder hablar a mí me encanta, me encanta poder escribirla” (Gema Contreras).

Asimismo, Andrea Amaro se refiere a la complejidad de la institucionalización y la repercusión de las dinámicas universitarias en los cuerpos, en donde las aptitudes señaladas por los autores

tales como la alimentación y el descanso, se ven amenazados precisamente por las exigencias de estos aparatos del poder. Por otra parte, se destaca como esta bailarina internaliza el discurso sobre ser artista, para construir su camino desde ese parámetro, transformando su cuerpo en función de la técnica y la práctica, impactando en su experiencia.

“Yo me acuerdo, año 2011-2012 entraba a las 8:15 y yo terminaba el día a las 10 de la noche, 11 de la noche entre ensayos, como 12 horas ponte tú, y al otro día de nuevo, entonces realmente si ahora yo lo veo y digo, eso es cero saludable cachai, pero un poco así también, es una realidad que yo veo ahora en mis estudiantes. También ya digo, bueno, hay que aprovechar porque esa vitalidad, uno después no la tiene, la juventud después ya no existe, pero sí, los horarios y esa disciplina igual es ruda porque hay que estar siempre acondicionando tu cuerpo, o viendo si tienes las posibilidades económicas. En mis tiempos no habían kinesiólogos en la universidad, entonces están haciendo rehabilitación o recuperaciones para poder continuar, eso es súper importante, la alimentación también, o sea, realmente se debería ver esta disciplina de una manera súper integral para poderla hacer saludable... Yo me acuerdo que llegaba y me ponía la malla, sí, me creía la bailarina, me disfrazaba, era un disfraz mi faldita, mis pantis rosadas, no sé qué, la barra, pero con él como que pude lograr entrar en la técnica y poder disfrutarla y aprender cachai, no estar nerviosa, ejecutando cosas” (Andrea Amaro).

Desde estas experiencias subjetivas y entendiendo que el cuerpo se comienza a constituir en función de la incorporación de habilidades, técnicas y hábitos (los que tienen un fin expresivo). Se comprende que en la formación de bailarines/as se internalizan las reglas de la institución y del campo de la danza particular que se practica, conformando finalmente una construcción de corporalidad y de la subjetividad de quienes se forman en la danza, interactuando concepciones de la danza y el cuerpo propias de la época y del tipo de danza que se practica (Mora, 2007).

Teniendo en consideración la interacción de todas las variables dentro del fenómeno del disciplinamiento corporal, desde la perspectiva de Chery Matus podemos ser testigos de cómo en un principio el disciplinamiento no fue tan complejo, pero posteriormente hay una repercusión en su emocionalidad por un exceso del mismo dentro de sus experiencias profesionales.

“No fue un tema complejo, de hecho, como que venía de una autodisciplina de muy chica, entonces no fue un tema para nada complejo. Lo que fue más complejo, cuando empecé a bailar profesionalmente con Elizabeth, que era otra exigencia, cinco horas de ensayo, por ejemplo, entonces de repente estudiaba todo el día, y después me iba al ensayo y era como horas y horas y horas y horas entrenando y ahí me empecé a cansar... había que hacer muchas acrobacias, hacer una elongación, la fuerza, una resistencia, dos horas de solo entrenamiento y tres horas de ensayo... y ahí como que siento que fue el momento como más difícil para mí en términos de la disciplina en ese periodo que fue entre mis 22 años que empecé a bailar con ella hasta 29-30 ya me fui de la compañía... muy estresante” (Chery Matus).

Es relevante saber que dentro de la formación de la danza se genera una relación de los/as/es bailarines durante su movimiento con el mismo. Aquello, denominado como “reflexión sensible” es el acto de los/as/es bailarines dándose cuenta de sus movimientos mientras los ejecutan sin tener la necesidad de tener una reflexión explícita sobre esos movimientos (Alarcón, 2015). A partir de este planteamiento y en consideración de todo lo anterior, se entiende que, a pesar de esta incorporación de técnicas de movimiento, existe una reflexión sensible propia de los/as/es bailarines que viene a enfrentarse con el disciplinamiento de los cuerpos presente en la danza, trascendiendo a las estructuras de poder construidas por la institucionalidad.

“Yo hago una práctica de movimiento que le puse un nombre que tiene más improvisación, toma cosas que aprendí de artes marciales, que aprendí de técnicas de movimiento de danza contemporánea, pero también hay una cosa que apropiaba y tiene que ver con otras cosas, que no tienen que ver con el disciplinamiento del cuerpo, pero sí con una mirada sobre el cuerpo como más holístico.... creo que el disciplinamiento o ese entrenamiento, la práctica del cuerpo debería mirar también la manera de evitar lesiones yo creo que esas cosas son importantes para un bailarín, evitar lesiones. Entonces tuve que lesionarme para darme cuenta que tenía que disciplinarme, pero no era un disciplinamiento como técnico, sino como de una práctica de amor y autocuidado conmigo misma para poder hacer mi trabajo y tener buenas prácticas” (Daniella Santibáñez).

Siguiendo esta lógica, aunque la práctica de la danza se constituye en buena medida del disciplinamiento corporal propio de las técnicas de danza instruida por las universidades, se formulan puntos de escape o de fuga que la misma práctica de la danza propicia, por medio de reflexiones sensibles que invitan a cuestionar la estructura institucional de la danza, articulándose como respuesta la *resistencia*.

6.4 El fenómeno de la resistencia en la danza contemporánea

El propósito de esta investigación también desde el inicio tuvo como eje, identificar las resistencias que las mujeres producen dentro de sus procesos formativos en la danza y en el desarrollo posterior de su oficio, reconociendo los discursos y lenguajes que se desarrollan en torno al cuerpo.

Koeltzsch (2021) siguiendo la línea argumentativa de Foucault (1979) se refiere a las relaciones de poder y su importancia en la sociedad y en las prácticas de los/as/es actores sociales, manifestando que el poder se ejerce, y que, a su vez, se relaciona con la resistencia. Es decir, la resistencia se encuentra dentro de las redes del poder, ambas coexisten, tal como lo señala Foucault en el siguiente enunciado: *“no existen relaciones de poder sin resistencias; que éstas son más reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder; la resistencia al poder no tiene que venir de fuera para ser real, pero tampoco está atrapada por ser*

la compatriota del poder. Existe porque está allí donde el poder está: es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales” (1979: 171. Citado en Koeltzsch, 2021).

A partir del vínculo poder/resistencia podemos las distintas relaciones que se desarrollan en la danza. Koeltzsch (2021) basado en Foucault (1979) se refiere a las relaciones de poder múltiples que constituyen al cuerpo social, dando cuenta que estas relaciones penetran en los cuerpos al mismo tiempo que se disputan por medio de los mismos, tal como se observa en las prácticas dancísticas.

La danza guiada por su vehículo que es el cuerpo viene a expresar una serie de relaciones. Por un lado, están las relaciones de poder, entendidas como el dispositivo de disciplinamiento de los cuerpos propio de las técnicas de la danza, las rutinas extenuantes de entrenamiento, la formación-creación de un cuerpo hegemónico de la mujer bailarina, etc., transferidos desde el aparato institucional, y, por otro lado, están las disputas al poder a través de la resistencia de los cuerpos que utilizan a la danza como recurso, que en estas mujeres ha configurado una nueva relación y dinámica de funcionamiento de la danza, produciéndose una construcción corporal a partir de ella.

Desde la óptica de las mujeres profesionales de la danza contemporánea chilena, la resistencia en la danza se manifiesta desde distintas lógicas: primero, como un rechazo hacia las técnicas de danza que deben aprender en sus procesos formativos, segundo, como un uso de la misma técnica de danza como herramienta para resistir, expresando diversos mensajes sobre la sociedad y la cultura, y tercero, como una forma de resistencia corporal al manifestarse otro tipo de cuerpo, uno distinto al cuerpo canónico del ballet.

Las bailarinas denotan en sus palabras que hay técnicas y procedimientos que los/as/es sujetos/as/es aplican sobre sí mismos/as/es y otros/as/es durante su proceso formativo, lo que suele observarse como técnicas propias de la disciplina y se asume como patrones o pautas a seguir, asumiendo una obediencia. Sin embargo, en esa ejecución constante, estas mismas técnicas tergiversadas, acopladas a otras danzas, a otros movimientos, pueden operar como resistencias, las que se insertan dentro de las relaciones poder, siendo inestables, permitiendo generar estrategias para cambiarlas o enunciarlas como posibilidad (Macías, 2009).

Natalia Sabat desde su experiencia como docente se refiere a la primera lógica de resistencia, entendida como una resistencia al aprendizaje que existe en el estudio de las técnicas de danza. A pesar de ello, rescata el hecho de que las técnicas son las que permiten un nivel de consciencia corporal y apela a la corporización, es decir, a entenderse desde el cuerpo. Configurándose así la segunda forma de resistencia a través del uso de la técnica.

“Cada persona tiene resistencias propias. La gente toma distancia porque nunca lo ha vivido como experiencia y ahí es donde está esa resistencia... la gente no está acostumbrada a corporalizar, a entenderse desde el cuerpo, entonces sienten una resistencia o generan una resistencia a un

aprendizaje... hay que liberarse de los juicios para poder romper esos muros de resistencia” (Natalia Sabat).

Cáceres (2021) señala que los entrenamientos de las técnicas de danza se deben posicionar en pos del cuidado del cuerpo y desde el ofrecimiento de espacios de exploración de las formas particulares que tiene cada persona para moverse y expresarse, entendiendo al cuerpo como el lugar central de la resistencia contra todo sistema, siendo una pieza fundamental para pensar lo que somos desde la danza.

Siguiendo esta línea argumentativa, Adeline Maxwell va un paso más allá, aseverando que la formas de reinventar la danza que se observan en América del Sur justamente muestran *“que el cuerpo no solamente puede ser regido por un poder, sino que puede al mismo tiempo significar una liberación de tal sujeción, al dejar de lado la recepción y puesta en práctica pasiva de las técnicas corporales de la danza. El espacio de resistencia política, desde la experimentación de la puesta en escena del cuerpo que puede otorgar la danza está relacionado con una reapropiación de la tradición dancística, desbaratándola, jugando con las ideas preconcebidas que ha impuesto, pero también adaptándola a su contexto. En este sentido, tomando en cuenta los aportes de los intercambios artísticos y los enriquecimientos que proporcionan, ya no estamos frente a “una influencia”, sino frente a variadas influencias que permiten la expresión de una “identidad propia” que resiste frente a una hegemonía, enfrentándose a lo que permanece heterogéneo, en otros términos, siendo “una alteridad que resiste a tal voluntad hegemónica y homogeneizante.” (Derrida, p. 13)”* (Citado en Maxwell, 2021: 13). Este tipo de resistencia actúa en función de una manera de pensar el cuerpo y se ejerce de forma creativa, por medio de una práctica dancística que rechaza los modos normados de vida y que da la posibilidad de crearnos frecuentemente y de modificarnos contra el poder político que actúa como dispositivo de control, clasificación y normalización (Maxwell, 2021).

Teniendo en cuenta lo anterior, se comprende que el entrenamiento de disciplinas como el ballet, la danza moderna, la danza contemporánea, entre otras técnicas, son caminos para descubrir el cuerpo y sus posibilidades de comunicación y relación (Cáceres, 2021). Otorgando a las mujeres bailarinas diversas posibilidades de expresión y el desarrollo de alteridades a través del movimiento que expresan sus cuerpos, resistiendo desde los mismos.

Desde el punto de vista de Alicia Pizarro, la concepción de la resistencia depende de la perspectiva que se tenga de ella. En este sentido, da cuenta de una fórmula que se puede articular relacionada a un acto de oposición y a un proceso posterior de traspaso en donde la resistencia se transforma en un recurso para romper paradigmas, haciendo uso de la técnica para crear nuevas ópticas sobre lo impuesto.

“Estoy tomando una clase y me resisto a tener que aprender... las generaciones nuevas siempre llegan con mucha resistencia a la técnica porque vienen con su lenguajes propios. A veces no nos damos cuenta que nos estamos resistiendo a poder construir nuestras propias fórmulas y yo creo que ahí se abre un portal interesante una vez que lo traspasas y te das cuenta de que, en vez de resistirme a eso, se vuelve una fórmula para resistir frente a un mundo que está acostumbrado a que no puede existir ninguna otra fórmula posible. En una sociedad tan adoctrinada, hablar desde el cuerpo es una fórmula de resistencia. El romper el paradigma siempre es algo muy complejo... entonces creo que ahí hay mucha fuerza, tener que hacer lo que hacemos ya es un acto de resistencia... ¿Qué hacer para que la resistencia se transforme en esa insistencia?” (Alicia Pizarro).

Macarena Campbell señala algo similar, al ser docente en la universidad, destaca la importancia y la necesidad de que las personas que estudian danza deban resistir para dedicarse a la danza profesionalmente en este país.

“Cuando yo pienso en resistencia pienso en dos cosas: justamente la resistencia como aquello que me resisto a integrarme o a ser parte de, y a su vez, la resistencia como “yo sostengo esto más allá de cualquier cosa”, la resistencia del cuerpo que baila en este contexto, en este país, que se sostiene a pesar de... ahí pongo el otro concepto de resistencia, y mucha resistencia de muchos estudiantes, yo creo que sin duda hay fuga y resistencia... las estudiantes tienen que estar disponible a la fuga y también a resistir” (Macarena Campbell).

Las personas que se dedican a la danza dada por la realidad misma del oficio se ven impulsadas a generar fórmulas de resistencia para sostenerse en el rubro, creando y consolidando sus propios sellos dentro de la danza, a pesar de lo que significa e implica bailar en este territorio. *“Los artistas de la danza contemporánea juegan, se recrean en formas, texturas, que se convierten en experimentos cuajosos, pegajosos, explosivos, diversidad de mixturas, colores, mezclas con sus cuerpos, sus voces, sus gestos... Las artes escénicas se permean, más que de una técnica en particular, de una búsqueda individual por transmitir lo que el bailarín siente” (Fernández, 2010:79).*

La danza, cuestiona los ideales culturales que hay sobre el cuerpo, expandiendo las expectativas por medio de aproximaciones críticas y experimentales (Peeters, 2014). Tal como lo menciona Daniella, al dar cuenta de que existen prácticas en la danza contemporánea que escapan de la normatividad que se les impone a los cuerpos y al destacar lo ya señalado: que el contexto mismo de la danza provoca la resistencia.

“Si, hay espacios de resistencia, hay prácticas que son resistencias al espacio público, que salen de esta normatividad del cuerpo... mi propia práctica de alguna manera igual resiste, hay una

resistencia que es innata porque hay un contexto sociopolítico que te hace resistir” (Daniella Santibáñez)

Igualmente, Javiera Araya y Alexandra Miller rescatan la resistencia del cuerpo a partir de un cuestionamiento hacia la sociedad por lo que ésta provoca. Así, la danza como movimiento es crucial para sensibilizar y comunicar que la colectividad sea más consciente de sus corporalidades y es una resistencia en sí misma por lo que implica el desarrollo de su práctica.

“La danza o más que nada el movimiento es resistencia en esta sociedad, creo que moverse y dedicarse al arte en general ya es una forma de resistir... porque no estamos acostumbrados a movernos. La sociedad está muy estructurada, muy sedentaria y muy rígida. Lo normal es eso, lo normal no es moverse, no es practicar alguna disciplina corporal en tu día a día ni menos dedicarse a eso... por qué insistimos tanto y es porque en el fondo creo que la danza es transformadora y es necesaria para la sociedad, es necesario sensibilizar a la gente. Es necesario que conozcan su cuerpo, que aprendan a moverse, que tengan conciencia corporal” (Javiera Araya).

“O sea, yo creo que dedicarte a la danza es un acto de resistencia en sí mismo y cualquier persona que logre estrenar una obra está en un acto de resistencia. Con o sin financiamiento la cuestión siempre es cuesta arriba” (Alexandra Miller).

En este sentido, si bien la danza como rubro se ve afectada por factores históricos, sociales, políticos y culturales, se observa un desarrollo de la disciplina que es transformadora del entorno, articulándose como una herramienta de lucha y protesta frente a las hegemonías del poder (Utreras, 2022) entendidas en este caso particular, como el acto de construcción de productos dancísticos a pesar de las condiciones estructurales a la que están sujetas estas mujeres bailarinas como artistas independientes.

Dentro de los recursos que son utilizados para la resistencia desde la práctica de la danza, se encuentra el uso del discurso dancístico. Echeverry (2007) sostiene que la danza contemporánea genera ciertas rupturas en la narratividad, estableciendo un carácter no lingüístico en los discursos que se expresan a través del cuerpo. El cuerpo como dispositivo de resistencia se manifiesta al encontrar formas particulares de expresión para cada persona que desarrolla la danza en estos marcos de disciplinamiento. A partir de las experiencias de las mujeres bailarinas profesionales de la danza contemporánea podemos evidenciar la ruptura de las estructuras impuestas por los dispositivos institucionales, llegando a generar lenguajes propios y configurando nuevos discursos desde y en torno a la danza.

Dentro de las experiencias particulares de estas mujeres bailarinas, Gema Contreras destaca la relevancia de los cuestionamientos y las rupturas desde el oficio de la danza, dando lugar a la

articulación del discurso artístico al expresar por medio de la danza resistencias y fugas que se encuentran en la vivencia del cotidiano.

“Es que creo que en el arte o en el conflicto de crear deben haber resistencias, qué es lo que quiero hacer yo como creadora, qué es lo que quiero ser yo como intérprete... las resistencias y los puntos de fuga están en la vida, entonces por eso me aparecen en la danza, en lo que hago o en esta conversación. Están porque están en la vida... mi arte refleja lo que está pasando. Mi paso habla del corazón, de la vida, del tiempo, o el amor, de instalar discurso artístico. Creo que ahí está toda la fuga, la resistencia” (Gema Contreras).

Asimismo, Alena Arce se posiciona desde su lenguaje corporal Movimiento 360, configurando su resistencia al considerar al cuerpo como un lugar de transfiguración, cuestionando el proceso colonizador en Latinoamérica y otorgando un valor a los discursos sudamericanos desde el cuerpo.

“Hablar de este lugar de la resistencia entendiendo este desarrollo de las propuestas de Latinoamérica que vienen acompañados de todo ese proceso de colonización... hay que rescatar algo histórico y que hasta ahora seguimos imitando ciertos patrones... en qué momento me saco lo patriarcal o en qué momento el capitalismo me gana para acceder a ciertas cosas. Resistir todo el rato desde lo corporal (Movimiento 360) ... cómo llevo este movimiento que tiene esta capacidad, que viene de este lugar histórico... la resistencia del tren superior frente al tren inferior, el volcar este lugar, darle vuelta a las cosas, cómo la cabeza puede estar hacia la tierra” (Alena Arce).

Aquí podemos ver que los discursos dancísticos tienen un componente identitario y social que vienen a develar el carácter de la mujer bailarina y de su entorno social. Alena, visibiliza la identidad latinoamericana y su historia en relación a los cuerpos que habitan este territorio. En esta lógica, Fierro (2020) señala que esta identidad se configura desde lo diverso al existir muchas identidades en ella, resultando en una comprensión de lo latinoamericano que se manifiesta desde una resistencia ante lo homogéneo. Suceso que podemos observar por medio de esta práctica.

Este fenómeno identitario también lo podemos constatar en la práctica de Andrea Amaro que rescata los elementos sudacas propios de nuestro territorio, escapando de los convencionalismos institucionales de la danza y desafiando al status quo a través de sus enseñanzas.

“Dentro de mi práctica de la danza contemporánea, mis métodos pedagógicos son puntos de fuga... yo intento validar, pongo merengue en una clase, pongo el tucanazo, pongo axé, pongo Funky y eso también te lleva a un cuerpo súper diferente, y para mí, serían esos puntos de fuga que empiezan a aparecer que tienen que ver con un territorio y un lugar de pertenencia a través de un cuerpo y el movimiento de estos cuerpos, para mí eso son puntos de fuga” (Andrea Amaro).

En este relato somos testigos del impacto en los cuerpos en este tipo de prácticas pedagógicas, puesto que invitan a reconocer la pertenencia a un lugar y a una cultura creando espacios de resistencia expresados en estos puntos de fuga. Enalteciendo las cualidades propias de los cuerpos y de las danzas que se ejecutan. Por consecuencia, el arte como un medio de resistencia en relación a la educación, refuerza el pensamiento crítico desde lo sensible. *“Puede, por tanto, resultar del suceso pedagógico en vínculo directo con el arte una resistencia frente a los temas de trascendencia que afecten al individuo o grupo de personas”* (Fierro, 2020: 30).

Dentro de las dificultades que la danza enfrenta, se encuentra el centralismo en el área artística como una realidad que crea brechas entre los cuerpos que habitan los grandes centros (acumulando recursos culturales y artísticos) y aquellos que habitan las periferias (Arenas y Campillay, 2020). En este contexto, Tania Rojas se posiciona desde las danzas periféricas, señalando su actuar como un punto de fuga en la danza al escapar de las hegemonías.

“Las danzas periféricas ya están aconteciendo y se escapan al GAM, a los lugares hegemónicos donde se muestra lo que está... hay un punto de quiebre muy importante. El punto de fuga de las danzas es la indisciplinaria a partir de carnavales que ya están sucediendo en La Legua, en La Victoria, en Puente Alto, en los Altiplanos... es un fenómeno dentro del establishment de la Cultura, afuera ya está ocurriendo hace mucho rato... los puntos de fuga de la danza evidentemente no están ocurriendo donde nuestros ojos la están viendo, en los lugares hegemónicos de la cultura” (Tania Rojas).

Por lo tanto, en este contexto de lo latinoamericano también se observa que la resistencia de la danza se manifiesta en otros espacios de la cultura a partir de lo interdisciplinar, dando cuenta de una lucha contra las hegemonías de la danza que se desarrollan en los grandes centros urbanos y culturales.

En definitiva, se pueden inventar otras formas de ser y estar en el mundo, otras formas de pensar la corporalidad y la inter-corporalidad (Febvre & Ginot, 2001). Tal como lo hemos evidenciado desde los relatos biográficos de estas bailarinas quienes van más allá de lo establecido por la institucionalidad, configurando, retratando y observando nuevas y distintas formas de hacer danza contemporánea y otras maneras de pensar y accionar en torno al cuerpo.

En suma, la resistencia social que aquí se orquesta, es una acción política y liberadora que actúa como un punto de fuga de las fuerzas que controlan el poder hegemónico (Higuera, 2011). *“Resistir implica desplegar la fuerza, y en el mundo social esto se vive en los contactos de las interacciones sociales medidos por relaciones de poder”* (Useche, 2008) (Citado en Higuera, 2011: 259). Las experiencias de las mujeres bailarinas aquí vistas se despliegan en un amplio abanico de resistencias, trascendiendo a todos los planos que componen la práctica de la danza. En esta línea, Javiera Peón-Veiga revela que la danza como un campo de resistencia se dispone a la

apertura hacia otros espacios más sensibles, permitiéndonos luchar contra un sistema aplastante hacia las corporalidades.

“La danza es un campo de resistencia. Un sistema que nos educa para ocupar una parte del cuerpo, la dimensión racional principalmente, un sistema que nos hace olvidar a nuestros cuerpos, un sistema donde se nos exige productividad, inmediatez, rapidez... entonces siento que la danza es un acto de resistirnos a todo ese oleaje permanente que nos está aplastando nuestras corporalidades, sensibilidades, posibilidades de sentir, expresarnos, liberarnos de esas opresiones (...)La danza es un campo de batalla, de resistencias ante un sistema que está también dominado por todo eso... la danza en su quehacer, en los distintos ámbitos educativos, creativos, formativos, siento que empuja y nos abre a otros espacios sensibles para auto conocernos y relacionarnos... nos oprimen mucho. La palabra resistencia en relación a la danza es un fenómeno que nos permite comprendernos desde otras perspectivas” (Javiera Peón-Veiga).

A modo de cierre, la danza contemporánea es un instrumento de conocimiento y lenguaje, pues busca un diálogo que esté fuera de los códigos establecidos. Este tipo de danza muestra un cuerpo libre de códigos culturales y se construye así misma por medio del gesto, siendo una invención tanto de forma como de contenido (Le Breton, 2012) (Citado en Bejarano, 2016). Sumado a esto, la alteridad que hay en la danza escénica multiplica el paisaje de los cuerpos y redefine los límites que los distancian. Así, la danza contemporánea que abarca tanto el siglo XX como el presente, invita a quebrantar los cánones estéticos y a cuestionar las estructuras por medio del pensamiento de nuevas formas posibles de entender las relaciones corporales, ajenas al orden dominante, permitiendo la exploración de posibilidades de experiencia entre cuerpos y objetos (Brozas-Polo y Vicente-Pedraz, 2017).

En síntesis, siendo testigos de este largo recorrido en torno a la danza contemporánea y su estrecho vínculo con el cuerpo, podemos observar que el fenómeno de la resistencia desde la visión de estas mujeres bailarinas se manifiesta desde distintas veredas; como un rechazo hacia las técnicas de danza y como una apropiación de las mismas desde su utilización para configurar nuevos modos de vivir el cuerpo y la danza, decantando en manifiestos corporales particulares a cada mujer bailarina. En sus resistencias corporales, se aprecia un pensamiento crítico trascendente que problematiza la estructura hegemónica y homogeneizante de la danza, partiendo por el ejercicio mismo de la danza, el que implica una lucha constante por su significancia, pasando por la ruptura de paradigmas, la permanencia como mujer artista independiente, la articulación del discurso artístico, el rescate identitario latinoamericano y sudaca, los modos rupturistas de enseñanza, el centralismo de la danza y la crítica sistémica a esta.

7. Reflexiones finales: Construcción cultural del cuerpo de las mujeres profesionales de la danza contemporánea en Chile

En función de este largo recorrido que significó conocer las experiencias de estas mujeres bailarinas desde sus trayectorias biográficas en relación a la danza y desde los fenómenos de disciplinamiento y resistencia presentes en la danza contemporánea chilena se responde la siguiente pregunta de investigación: *¿Cuál es la construcción cultural del cuerpo de la danza contemporánea en Chile de las mujeres bailarinas profesionales?*

A partir de esta pregunta, se constituye la motivación principal de este estudio relacionada al análisis de la construcción cultural del cuerpo de las mujeres que practican danza contemporánea en Chile actualmente, buscando entregar insumos al pensamiento de la danza en el contexto presente, y fundamentalmente, al pensamiento del cuerpo en su dimensión cultural, como materia encarnada del movimiento.

En primer lugar, la metodología cualitativa aquí desarrollada permitió acceder a las voces de estas mujeres bailarinas, quienes por medio de sus relatos, nos mostraron las profundidades y tensiones presentes en sus historias en el marco de la danza contemporánea, posibilitando también que pudieran generar reflexiones sobre sus procesos, a través de una comprensión elocuente de sus etapas de vida, el desarrollo de su oficio y de los proyectos personales que han llevado a cabo a lo largo de los años.

Por medio de la breve construcción de sus biografías, podemos situar y contextualizar a estas mujeres bailarinas, tal como es propuesto por la epistemología feminista aquí desplegada, dando con un puntapié clave para acercarnos a la sujeta bailarina profesional de la danza contemporánea: la aproximación a los componentes identitarios y experienciales que acompañan a cada una de ellas, permitiendo caracterizar sus trayectorias biográficas en el ámbito que guía a esta investigación; el cuerpo. En este contexto, la danza contemporánea en el gran trayecto que aquí hemos avistado nos permite observar que hay una diversidad de experiencias, las que poseen lógicas comunes que anudan ejes en el desarrollo de la profesión.

Dentro del desarrollo del oficio de la danza se descubrió que estas sujetas se desempeñan desde distintos roles: mujer bailarina, mujer intérprete de danza, mujer coreógrafa, mujer docente en danza, mujer artista independiente y mujer bailarina madre. Papeles que estas mujeres ejercen en su cotidiano, visibilizando la realidad del oficio de la danza contemporánea en Chile, de lo que significa ser una mujer artista independiente y a lo que se enfrentan sus cuerpos en este camino. La mujer bailarina se configura desde la infancia partiendo en un vínculo directo con la danza por medio de una genealogía del arte, desde un involucramiento con la práctica a temprana edad. Aquí, la identidad de bailarina pasa a tener un rol primario dentro de sus trayectorias pues trasciende a lo largo de sus historias, configurándose un proceso artístico que se concreta por medio del estudio formal de la danza en la universidad. Posteriormente, se observa la construcción de una mujer

bailarina profesional que cuestiona el rol único de ser la bailarina que solo baila, buscando enaltecer y dar poder a las diversas labores que hay en la danza. Por otro lado, hay un sorteo de distintos obstáculos dadas las estructuras segregadoras de la danza, con ideas de cuerpo y género que condicionan sus prácticas. Sin embargo, en esta travesía, la herramienta de la danza contemporánea con su práctica de la improvisación surge como la respuesta para cuestionar los ideales tradicionales y para crear nuevas maneras de moverse y pensarse con el cuerpo desde sus propios sellos.

En los roles de la interpretación, la coreografía y la docencia, vemos el amplio abanico de posibilidades del ejercicio de la danza. En el caso de la mujer como intérprete, hay una entrega hacia un lenguaje de la danza comandado por la persona que crea una pieza dancística, generando un proceso de traducción y de diálogo constante en donde la mujer bailarina enriquece su práctica con nuevas formas de habitar el cuerpo que baila. En tanto, la mujer como coreógrafa se sitúa como la gran escritora de la danza, configurando un propio lenguaje de la danza a partir de los universos conceptuales corporales que construye. Finalmente, la mujer en su ejercicio como docente se dedica al traspaso de conocimientos corporales disruptivos, por medio de prácticas amables y gozosas con el cuerpo, guiando el devenir corporal de sus estudiantes por medio de manifiestos de la danza que invitan a deconstruir el cuerpo y a sentirlo desde sus entrañas. Además, se destaca la estabilidad económica que la docencia provee al ser el lugar más seguro para sostenerse en el rubro.

La mujer como artista independiente se ve confrontada a una gran cantidad de dificultades, pues está sujeta a la precariedad laboral al no existir garantías sociales que resguarden a la profesión de la danza. En el curso de su oficio, la mujer bailarina se desarrolla de forma independiente para llevar a cabo su práctica, generando distintas estrategias y formas de resistencia para sostenerse en este mundo. El sentido de comunidad, el autofinanciamiento, la postulación a fondos, el pluriempleo, entre otros, surgen como la clave para sostenerse, de esta manera, somos testigos de la frecuente lucha a las que están sometidas. Siguiendo este contexto, aparece la mujer bailarina en su rol de madre, la que también debe generar distintas maniobras para ejercer su rol en conjunción con su profesión, configurándose una nueva forma de habitar la práctica de la danza a la vez que sostiene y cumple con su maternidad.

Como ejes relevante emerge, el disciplinamiento del cuerpo para la formación en danza y las resistencias a continuar con ese disciplinamiento estricto en el desarrollo del oficio, permitiendo aperturas hacia caminos para comprender cómo se construye el cuerpo de estas mujeres desde la danza contemporánea y posibilitar alternativas y dinámicas corporales otras.

El disciplinamiento del cuerpo, es pensado desde el proceso formativo universitario que estas mujeres bailarinas tuvieron que atravesar para profesionalizarse en la danza contemporánea. Desde este ámbito, se manifiesta la idea de que el disciplinamiento, expresado en las distintas técnicas de

danza que se enseñan en las universidades, funciona como un sistema de control eficaz, en donde se ejecutan las relaciones de poder hacia las aprendices de la danza.

A lo largo del abordaje temático del disciplinamiento, se destaca la efectividad de las técnicas de adiestramiento del cuerpo, en el sentido de que aportan distintas herramientas para desarrollarse en el oficio de la danza. Además, la organización de los tiempos, la configuración de las rutinas y el manejo del espacio y tiempo, son elementos que se suman a este modo de disciplinar a los cuerpos para ser bailarinas profesionales de la danza, conformando un cuerpo disciplinado que ejecuta la cualidad de movimiento propio de las técnicas que se instruyen.

Por otro lado, aparece el fenómeno de institucionalización de las personas que se dedican a la danza, quienes deben cumplir con expectativas de cuerpo y ciertas aptitudes tales como la rigurosidad, el entrenamiento, una buena alimentación y la internalización del discurso de la artista de la danza, ejecutándose un ejercicio de poder y el moldeado de los cuerpos.

Posteriormente, desde esta interiorización de las reglas de la institución, irrumpe lo propio, es decir, un cuestionamiento de quienes se dedican a la danza hacia estas estructuras de poder, a partir de lo que la misma danza produce en su práctica; una reflexión sensible del cuerpo.

En este contexto, se encuentran las resistencias, manifestándose de distintas formas e impactando en lo que el ejercicio del poder hacia los cuerpos produce. La resistencia en la danza contemporánea se produce pues existe una relación entre el poder y la resistencia; dada por una resistencia a la técnica y una resistencia desde la danza como herramienta. Existe la resistencia, porque existe el poder.

En este gran escenario, surgen diversas nociones tales como el entrenamiento de las distintas técnicas de la danza que permiten un descubrimiento del cuerpo, asimismo, se apela al cuidado del cuerpo y al constante surgimiento de exploraciones corporales particulares, pues estas vienen a generar rupturas de las estructuras impuestas, creando nuevas propuestas y nuevos lenguajes corporales, escapando de las hegemonías y canones corporales, pensando en otras formas de ser y estar en el mundo a partir de lo que las diversas corporalidades proponen.

En definitiva, la danza contemporánea aparece como un instrumento que da una pauta libre para construir y resistir, multiplicando el paisaje de lo corporal de estas mujeres bailarinas, en otras palabras, la danza contemporánea actúa *“como sinónimo de creación perpetua, de investigación corporal y escénica -muchas veces acompañada o fusionada con la investigación teórica-, como movimiento que cristaliza en el cuerpo un pensamiento contemporáneo o un contexto del “aquí y del ahora”, como práctica holística, como nueva ruptura frente a cánones creativos de representación, como provocación, como alejamiento de formas hegemónicas narrativas, como corriente ligada a su historicidad, como creación ya no separada de otras disciplinas artísticas y*

de producción de conocimiento (multi/pluri/trans/inter/anti/in/disciplina)... como modo de resistencia ideológica a través del cuerpo” (Maxwell et. al, 2015: 30).

A partir de todos estos elementos, vemos cómo se despliega un vínculo inseparable entre cuerpo y danza, en donde, para las mujeres bailarinas de danza contemporánea, inevitablemente, surge el desaprendizaje, como una posibilidad de resistencia a ese disciplinamiento que reciben de su propia enseñanza, y que en general, muchas veces se ha sentido incómodo, inadecuado.

Le Breton (1995) establece que las representaciones del cuerpo y los conocimientos sobre este nacen con el auge del individualismo en las sociedades occidentales y son parte de un estado social, una visión de mundo, y fundamentalmente, de una definición de persona. El cuerpo se construye simbólicamente, y por consecuencia, hay una gran cantidad de representaciones que buscan darle un sentido al mismo. El cuerpo, es el efecto de una construcción social y cultural, y en este sentido, se basa en una concepción que es particular a cada persona, la que permite identificar al cuerpo como “mi cuerpo”, utilizando la posesión como modelo.

Al abordar la incógnita por la construcción de cuerpo de las mujeres bailarinas surgen diversas respuestas, por un lado, las perspectivas se sujetan al contexto particular de cada una de ellas, y, por otro lado, se encuentran experiencias en común al construir su cuerpo desde la práctica de la danza contemporánea.

En esta experiencia común, observamos que todas estas mujeres bailarinas dan cuenta de un proceso de construcción cultural de su corporalidad que responde a factores contextuales y sociales, expresándose un cuerpo dinámico que está atravesado por su experiencia y momento, y primordialmente, por la danza. La antropóloga y bailarina Silvia Citro (2003), sostiene que en el estudio de los cuerpos hay una materialidad común, porque el cuerpo es el anclaje en el mundo y es el medio en el cual se habita el espacio y el tiempo. En el cuerpo, se construyen prácticas tales como gestos, expresión de emociones, danzas, imágenes corporales, entre otros, sumado a prácticas disímiles y representaciones. Además, está atravesado por significaciones culturales y se constituye como productor de significantes en la vida social, lo que, aplicado al ámbito de la danza, se comprende como un medio de expresión del cuerpo que se constituye como una significación cultural, desarrollando en su práctica diversos significantes que otorgan otras visiones de cuerpo que son compartidas por estas mujeres bailarinas.

Dentro de las construcciones culturales que hemos localizado en nuestras participantes se observa que, al adentrarse dentro de las lógicas estructurales de la danza institucionalizada, existe una imposición del cumplimiento de un cuerpo canónico propio de las danzas de occidente, específicamente, del ballet. Así, por medio de los relatos biográficos y su posterior análisis somos testigos de que estas mujeres no pueden cumplir con estas expectativas y con este “deber ser” del cuerpo canónico pues ellas encarnan un cuerpo totalmente distinto; un cuerpo racializado del sur que es propio de lo latinoamericano, y particularmente hablando, de lo chileno.

En este devenir, el cuerpo de la mujer bailarina se construye desde las rupturas al configurar desde sus experiencias corporizadas otro tipo de canon con un cuerpo lleno de curvas y volúmenes que son característicos del territorio que ellas habitan. En el curso de su oficio, vemos que su construcción corporal se constituye a partir de los desafíos constantes a los órdenes corporales y socioculturales al tener que enfrentarse a la precarización y represión del “cuerpo otro”, generando un rechazo hacia el ballet que les exige ser algo que no son. En este camino, también observamos que se retrasan y/o apaciguan los ciclos vitales y que se castiga el desarrollo corporal al manifestar un cambio que no es funcional al canon. Por consiguiente, se llega finalmente a lo que cuerpo real de estas mujeres hace manifiesto; un cuerpo sudaca y chileno que es colectivo que genera rupturas y quiebres que hacen colapsar al imaginario del cuerpo canónico. Aceptando que este no es alcanzable ni propio de su experiencia encarnada, desarrollando una capacidad de transformación del cuerpo a partir de la herramienta de la práctica de la danza contemporánea.

El cuerpo en la danza contemporánea se constituye como un lugar infinito de posibilidades con un cuerpo que está en constante construcción, reflejando una biografía en donde la danza aparece constantemente al exteriorizar manifiestos sobre la sociedad y la cultura en la que vivimos. Sumado a esto, esta construcción se desarrolla como un espacio de sanación y una práctica puesta en marcha que permite entenderse desde este espacio de liberación que otorga el movimiento. En este sentido, vemos que se articulan distintas fórmulas para transformar al cuerpo y accionar desde éste, creándose una gran ruptura de los cánones impuestos (físicos, de género, identitarios y territoriales) por los esquemas tradicionales que controlan a los cuerpos y sus formas de expresión. La danza contemporánea en este marco permite desaprender los hábitos que limitan a los cuerpos, proponiendo nuevas formas de moverse y de vivirse, generando nuevas percepciones de cuerpo y una praxis del despojo a través de un posicionamiento crítico contra el sistema.

El movimiento, propio de la danza, es un elemento que acompaña a la construcción de la corporalidad de las bailarinas. Nietzsche (1995 [1882]) plantea que la esencia de la experiencia del cuerpo es el movimiento, en donde se manifiesta la capacidad de éste para transformar al mundo y a sí mismo. En el cuerpo, existe un poder que tiene como fuerza fundamental a la creación, haciendo una crítica al racionalismo al concebir al espíritu como el instrumento del cuerpo y a este último, como el que obra. En el crecimiento de la sociedad, el cuerpo ha sido concebido desde muchas perspectivas, pero fundamentalmente, como un símbolo de protesta contra la racionalidad, el orden y la regulación capitalista, sin dejar atrás el componente humano de lo social (Citado en Mora, 2011). En esta lógica, podemos evidenciar que las construcciones culturales del cuerpo se articulan justamente como una forma de protesta, puesto que, tal como hemos visto, se han producido todas estas formas de construir al cuerpo que actúan subversivamente.

Entendiendo según lo señalado que el cuerpo es una construcción cultural al poseer simbolismos y representaciones ligados al mismo. Se tiene por un lado el componente identitario que marca la pauta de diversificación de las experiencias en torno al cuerpo dependiendo de la persona que lo

encarne, y, por otro lado, la universalización de la noción de cuerpo a partir del punto común que hay en cada una de estas mujeres bailarinas; el cuerpo desde la práctica de la danza contemporánea. El cuerpo se construye tanto de lo personal como de lo colectivo. En esta línea, el cuerpo de estas mujeres bailarinas se ve enfrentado al contexto chileno que ha olvidado al cuerpo y abandonado al arte escénico, generando como respuesta por parte de estos cuerpos, fórmulas de resistencia para ejercer el oficio de la danza contemporánea a pesar de los obstáculos sistémicos que están presentes. Sumado a esto, se observa cómo se construye un cuerpo a partir de la danza contemporánea desde mecanismos de disciplinamiento y resistencia en donde la consciencia corporal es la guía y la aceptación y el cuidado del cuerpo que se habita la forma de enfrentar el cotidiano. La danza contemporánea les ha permitido generar nuevos discursos sobre el cuerpo, la creación de nuevos y propios lenguajes y situarse en el presente. Por medio de un constante cuestionamiento hacia los ordenamientos corporales, creando una infinidad de danzas, viviendo lo que sus cuerpos sienten, habitando sus momentos corporales y experimentando el cuerpo en función de su propia historia.

8. Bibliografía

Abela, J. A. (2002). Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada.

Aguirre Comte, M., Mendoza Lillo, N., Miranda Pinto, M. R., Garrido Flores, A., & Nunez Navarrete, R. (2013). Apreciaciones de las/os pedagogas/os en danza egresadas/os de las universidades UArcis, Universidad de Chile, y UAHC, sobre herramientas pedagógicas entregadas en su formación académica, respecto del trabajo con párvulos de NT1 y/o NT2 (Doctoral dissertation, Universidad Academia de Humanismo Cristiano).

Agurto, A. y Lepe, Y. (2004). Antecedentes de la Danza Independiente en Chile, Tesis. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101592>

Alcaíno, G., & Hurtado, L. (2010). Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000.

Baldrich, H. (1959). Perspectivas coreográficas. *Revista Musical Chilena*, 13(65), 19.

Bardin, L. (1996 2ª e) Análisis de contenido. Akal.

Baz, M. (2009). Cuerpo y otredad en la danza. *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales*, (32), 13-30.

Bejarano, M. J. (2016). La danza como dispositivo de resistencia: una exploración desde Danza Universitaria. *ESCENA. Revista de las artes*, 76(1), 1-26.

- Bogdan & Taylor (1986). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados; Buenos Aires, Argentina, Paidós.
- Brozas-Polo, M. P., & Vicente-Pedraz, M. (2017). La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. *Arte, individuo y sociedad*, 29(1), 71-87.
- Cáceres, J. F., Toledo, C. O., Rabadán, A. O., & Céspedes, R. (2021). El cuerpo: aproximaciones heterodoxas. *Estudios artísticos*, 7(10), 10-13.
- Canales Cerón, M. (2006). Metodologías de investigación social. Canales M, editor. Santiago de Chile: LOM Concha y Toro 23. Santiago.
- Cifuentes, M. F. D. (2020). La Danza como medio de intervención socioeducativa: reflexiones a partir de la práctica docente. DESAFÍOS, OPORTUNIDADES Y TRANSVERSALIDAD DE LA EDUCACIÓN FÍSICA DEL SIGLO XXI, 95.
- Cifuentes, M. J. (2007). *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Lom Ediciones.
- Citro, S. (2003). Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2012). “Catastro de la danza: perfiles en el campo nacional de la danza”. Web: www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural. Sección
- Danto, A. (1999) Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, Paidós, Barcelona.
- Delgado, C. (2016). Cuerpo y nacionalismo en los ballets folklóricos de Chile. *A. Dnz*, (2), 16-23.
- Díaz Peña, I. E. (2021). La noción de cuerpo en Judith Butler y Rosi Braidot-ti. *Praxis Filosófica*, (53), 225–238. <https://doi.org/10.25100/filosofica>
- Duncan, I. (1985) [1921] Mi vida. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana.
- Echeverry Zambrano, P. (2007). Canon, cuerpo y resistencia. La corporeidad en la danza contemporánea como desafío a la representación corporal (Master's thesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).
- Espinoza Veloso, F. V. (2022). Cuerpas en revuelta: Danzando para narrarnos. Aproximaciones feministas en torno a la protesta social en Chile.
- Falcoff, L. (1999). Crónica de una época real. *Tiempo de Danza*, 4(20).
- Febvre, M. & Ginot, I. (2001). Présence de l'autre. *Protée*, 29(2), 4-6

- Fernández, E (2010). La danza líquida en la contemporaneidad. *Katharsis*, (10), 71-82.
- Fierro, E. (2020). La técnica académica en el cuerpo Latinoamericano. *ACTOS*, 2(4), 18-36.
- Fischer-Lichte, E. (2010). “Dissolução de fronteiras do corpo. Sobre a relação entre estética do efeito e teoria corporal”. *Cadernos do GIPE-CIT*, ano 13, n.24, (111-130). Traducción: Marianne Kolb
- Fort i Marrugat, O. (2015). Cuando danza y género comparten escenario. *AusArt*, 3(1). <https://doi.org/10.1387/ausart.14406>
- Foucault, M. (1992) [1977]. “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”. En: *Microfísica del poder*. Madrid, De La Piqueta.
- Foucault, M. (2002) [1976]. *Historia de la sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber*. México, Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2005). *Los cuerpos dóciles en Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI editores.
- Fuentes Basaul, R. (2006). *Pioneros en la creación dancística en Chile — compilación biográfica de coreógrafos nacionales, con estudios de danza en la Universidad de Chile, periodo 1941 – 1973*. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101628>
- García, P. y Durán, S. (2016). La formación dancística en la UdeG: Experiencias corporales.
- Graham, M. (1995) [1991] *La memoria ancestral*. Barcelona, Circe Ediciones.
- Groesman, C., & Rubin, M. J. (2019). La práctica de improvisación en la danza contemporánea de Buenos Aires: un estudio de las condiciones que hicieron posible su devenir escénico. In *XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca.
- Guzmán, J. A. (2014). Mujeres, etiquetas y danza. *Pensar con la danza*, 357.
- Hertz, R. (1990). *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza.
- Higuera, S. G. (2011). *La resistencia social: una resistencia para la paz*. Hallazgos.
- Humphrey, D. (1965) [1959] *El Arte de Crear Danzas*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Hurtado, L. (2016). *Prácticas y representación entre Danza, Historia, y Memoria en Chile 1978–2013*.

- Kaeppler, A. L. (1991). American approaches to the study of dance. *Yearbook for traditional music*, 23, 11-21.
- Kasser, S. (2009). El cuerpo femenino en la danza: escritura de mujer. *DUODA: estudis de la diferència sexual*, 19-39.
- Koeltzsch, G. K. (2021). Prácticas corporales y articulaciones de resistencia en la danza como performance social. *Dance and Arts Review*-ISSN 2763-6569, 1(1), 0-0.
- Le Breton, A. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión: Buenos Aires.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Le Breton, D *Antropología del cuerpo y modernidad* (1995),caps.1,2,4; ed. Nueva Visión, Bs. As, Argentina
- Lecca Silva, N. (2017). Cuerpos en disputa. Reflexiones sobre cuerpo y género desde los discursos de tres mujeres profesionales en danza contemporánea. In *FIAR: Forum for Inter-American Research* (Vol. 10, No. 2).
- Leenhardt, M. (1961). *Do Kamo*. Buenos Aires: Eudeba.
- Macías, Z. (2009) *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Artezblai: Bilbao.
- Mancilla Quintana, F. A. (2015). *La autogestión en la danza independiente en Chile: una mirada desde directores y bailarines* (Doctoral dissertation, Universidad Academia de Humanismo Cristiano).
- Mauss, M. (1979a). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- Maxwell, A., Rossel Gallardo, C., Brzovic, V., Crisóstomo, F., Carvallo Carrasco, I., Molina, P., & Tello, C. (2015). *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea: nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*. LOM.
- Maxwell, A. (2021). En un mar de palabras-reciclaje de textos identidad/lenguajes propios/resistencia: danza contemporánea (ejercicio danzasur sin publicar). *A. Dnz*, (4), 40-47.
- Mora, A. S. (2007). El aprendizaje de la danza en un campo de creencia y de luchas. La perspectiva analítica de Pierre Bourdieu y su contribución a la antropología de la danza. *Maguaré*, (21).
- Mora, A. S. (2009). *Danza, género y agencia. Prácticas de oficio*.

Mora, A. S. (2011). El cuerpo en la danza desde la antropología (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de La Plata).

Mora, A. S. (2013). Corporalidades reflexivas, resistencias encarnadas.

Muñoz-Retamal, J. (2022). Transitando por el arte, el ocio y la maternidad: una etnografía móvil con mujeres artistas en Santiago de Chile. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (48), 55-79.

Navarrete, J. M. (2000). El muestreo en la investigación cualitativa. *Investigaciones sociales*, 4(5), 165-180.

Observatorio Cultural. Publicado: agosto 2012. Disponible en: <http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatoriocatastrodeladanzaperfilesenelcamponacionaldela danza.htm>

Ormazábal, C. (2017). Corporalidad a través del imaginario en intérpretes de danza. Santiago, Chile

Palma López, L., & Becar Ayala, G. (2021). Proceso interpretativo de intérpretes profesionales en danza en el espacio público en Chile (Doctoral dissertation, Universidad Academia de Humanismo Cristiano).

Peeters, J. (2014). Through the Back. Situating Vision between Moving Bodies. *Kinesis* 5. Helsinki: University of the arts Helsinki, Theatre Academy.

Quiroz, A. M. T. (2023). Bailarines. Identidades disruptivas en construcción. *Revista de Arte Ibero Nierika*, (23), 90-117.

Reyes-Martínez, J., & Andrade-Guzmán, C. A. (2023). Derechos sociales y culturales en el trabajo artístico: un análisis exploratorio de artistas chilenos y mexicanos durante tiempos pandémicos. *Revista Finanzas y Política Económica*, 15(2), 441-464.

Rojas Cortes, R., & Becar Ayala, G. (2020). Aproximación a la categoría de intérprete en la danza contemporánea chilena: ¿ qué significa interpretar? (Doctoral dissertation, Universidad Academia de Humanismo Cristiano).

Sáez, M. L. (2017). Presencias, riesgos e intensidades: Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata (Doctoral dissertation, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras).

Sáez, L. M., & Verdenelli, J. (2024). Trabajar como bailarín o bailarina: Herramientas teórico-conceptuales para pensar las trayectorias laborales en la danza contemporánea.

Sancho Martínez, L. (2024). Cuerpo, danza y feminismos: espacios de suversión y movimiento que crean conocimiento. Reflexiones desde la docencia en el Tecnológico de Costa Rica. Trama, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. 12. 12-34. <https://doi.org/10.18845/tramarcsch.v12i2.7205>

Serrano, J., Mateu, M., & Soler, S. (2021). La danza desde una perspectiva de género.

Tambutti, S. (2006) Teóricos de Teoría General de la Danza, Maestría en Educación Corporal, Universidad Nacional de La Plata. Mimeo.

Tineo Carrillo, C. N. (2022). El uso de la herramienta del tacto en la relación docente-alumno dentro de la enseñanza de la danza contemporánea.

Toro Colanje, A.; López-Aparicio Pérez, I. (2018). Narrativas corporales: la danza como creación de sentido [Bodily narratives: creating sense through dance] Vivat Academia. Revista de Comunicación, 143, 61-84. doi: <http://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84> Recuperado de <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/104>

Urzúa Martínez, Sergio. (2015). ¿Cómo marchan los jóvenes en el Chile de postdictadura? Algunas notas acerca de la apropiación del espacio público y el uso político del cuerpo. Última década, 23(42), 39-64. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362015000100003>

Urzúa Martínez, Sergio. (2019). Aportes a una etnografía de los movimientos feministas: recursos expresivos en las marchas #Ni una menos y #8M en Santiago de Chile. Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología, (35), 115-124. <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda35.2019.06>.

Urzúa, M. F. (2009). Un enfoque pedagógico de la danza. Educación Física Chile, (268), 9-21

Utreras, C. (2022). Danza y saber corporal: La interpretación y el vínculo con la biografía personal y la historia social, cultural y política del país.

Valdovinos, M., Navia, C., & Negrón, B. (2023). ¿Cómo se sustenta la danza en Chile? Análisis de las lógicas de producción y financiamiento. Observatorio de Políticas Culturales. Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas.

Vásquez, B. M. (2017). La influencia rusa y soviética en la danza chilena durante el siglo XX. Observatorio Danza.

Velázquez, S. G. (2021). Coreografía como aparato estético. Arte da Cena (Art on Stage), 7(1), 201-226.

Verdenelli, J. (2021). Darlo todo: sacrificio, profesión y maternidad de bailarinas de tango y contemporáneo en Buenos Aires. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*. 17. 98-112. 10.14483/21450706.18701

Verdenelli, J. (2022). “Darlo todo”: sacrificio, profesión y maternidad de bailarinas de tango y contemporáneo en Buenos Aires. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 17(31), 98-112.

Verdenelli, J. (2024). Usos de la creatividad en la vida cotidiana de bailarinas madres en Buenos Aires. *Revista Colombiana de Antropología*. 60. 150-173. 10.22380/2539472X.2586

Zapata Contreras. (2004). Danza contemporánea en Chile: con los pies en la tierra, avances, dificultades y tareas pendientes. Universidad de Chile.