

# Cultura y sociedad en el neoliberalismo: Historias de vida en torno a la emergencia y construcción de la danza independiente en Valdivia (1976-2016)<sup>1</sup>.

**Carla Mella Barrientos<sup>2</sup>**

*Profesora y Licenciada en Historia y Ciencias Sociales  
(Universidad Austral de Chile)*

*Candidata Magíster en Historia del Tiempo Presente (Universidad Austral de Chile);  
docente Instituto de Historia y Ciencias Sociales (Universidad Austral de Chile);  
investigadora en áreas relacionadas con los procesos de construcción, trayectoria,  
memoria, producción y prácticas sociales artísticas-escénicas en la Región de Los Ríos.*

## **Resumen**

*Este artículo aporta al debate del fenómeno entre cultura y sociedad en el neoliberalismo a partir del rescate, el análisis y la exposición de historias de vida emblemáticas de bailarines en torno a la emergencia y construcción de la danza independiente en Valdivia entre los años 1976 y 2016. En base a ello se reconocen las transformaciones generadas al alero del proceso de institucionalización del arte y la cultura a través de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Austral de Chile, desvinculando al bailarín del espacio de la práctica del conocimiento hacia un campo independiente, autogestionado y autoformado por medio de prácticas en constante reconversión y tránsito hacia otros espacios de desarrollo disciplinar como la Región Metropolitana. Para ello se examinarán las relaciones entre los sujetos, escuelas, estéticas, puestas en escena e infraestructura tensionadas por posiciones dominantes y subordinadas en la producción escénica lo que generó un campo de relación*

**Palabras clave: Campo / danza / producción / territorio / historias de vida**

***Culture and society in neoliberalism: Stories of life around the emergence and construction of independent dancing in Valdivia (1976-2016).***

## **Abstract:**

*This article contributes to the debate about the phenomenon between culture and society within neoliberalism, by means of rescuing, analyzing and presenting dancers' emblematic stories of life around the emergence and construction of independent dancing in Valdivia between the years 1976 and 2016. Based on this, it is possible to acknowledge the transformations generated under the process of institutionalization of the arts and culture through the Faculty of Bellas Artes at Universidad Austral de Chile, which results in the decoupling of the dancer from the space of practice of knowledge, leading to an independent field, self-managed and self-created, which generates practices of reconversion and transit towards other spaces of disciplinary development, such as the Metropolitan Region. With that purpose, this article will examine the relationships amongst subjects, schools, aesthetics, stagings and infrastructures, all tensioned by dominant and subordinate positions in scenic production, which generates a field of relation.*

**Keywords: Field / dancing / production / territory / stories of life**

## Introducción

El movimiento corporal históricamente ha producido relaciones sociales, definiendo las prácticas de comunidades en particular. De esto se desprende el uso de la danza como un medio de adoración, un sinónimo de creencias paganas, representaciones que por ejemplo, conducen al análisis de la cultura de un territorio a través del mundo cotidiano de un conjunto humano (Cifuentes, 2008); en definitiva, la exposición de la realidad de hombres y mujeres.

La danza como disciplina, no obstante, nació en la modernidad y difiere de la forma colectiva construida en función de una práctica en comunidad asociada a la expresión material de la realidad; su desarrollo se dirigió a un público por medio de la transmisión y el cultivo de conjuntos estructurados bajo técnicas académicas que caracterizan y reproducen desde las formas tradicionales hasta las vanguardias. Este fenómeno construyó parámetros artísticos que posicionaron líneas de trabajo en la danza en el Sur de Chile a través de cánones dominantes y subordinados, constreñidos a dinámicas que, a su vez, determinaron la construcción de un campo, en el sentido bourdieriano, artístico-escénico en constante disputa. De esta forma las escuelas, infraestructuras, puestas en escena e instituciones dieron forma a un espacio de relación y de posiciones en donde los sujetos de la danza -en tanto coreógrafos e intérpretes- emergieron como figuras empapadas de todo este proceso, con historias de vida que encarnan en el presente las rupturas y continuidades de la historia.

Es así como se presenta una preocupación que logra desentrañar desde una lógica des-centrada<sup>3</sup> el desarrollo valdiviano de la danza, sobre todo por la institucionalización emplazada por la Universidad Austral de Chile a mitad del siglo XX, lo que se tradujo en el nacimiento en el sur del país de una de las primeras escuelas de danza. Ahora bien, este florecimiento estético y escénico se vio empañado por la irrupción del Golpe Militar en el año 1973, lo que obligó a cerrar gran parte de las escuelas e institutos de la Facultad de Bellas Artes, dando paso a un campo desamparado institucionalmente pero en constante reconversión y tránsito. Así es como se generó lo que algunos autores llamaron danza independiente.<sup>4</sup>

La hipótesis que se sostiene en este artículo plantea que el proceso que integró las historias de vida de bailarines está cruzada por las transformaciones iniciadas en un periodo de progreso económico para la región y de institucionalización del arte a través de la Universidad Austral de Chile. En este caso, Valdivia aparece como una ciudad con proyecciones artísticas que se fracturaron con el cierre de la Facultad de Bellas Artes, y cuyo desamparo institucional dio paso a la creación de una nueva Escuela de Danza vinculada a la municipalidad, engendrando nuevas oleadas de bailarines, ahora en un momento neoliberal volcado al individuo con proyecciones hacia la autogestión y autoformación, un campo escénico progresivamente independiente.

Es importante reconocer que en Chile las expresiones narrativas en torno al problema abordado en esta investigación se han volcado principalmente a la Región

Metropolitana, trabajos que por lo demás permitieron la construcción crítica de un campo en sus inicios reconocido por su *performance* “sin sentido humano”<sup>5</sup>, conectado con fuerte técnica académica clásica, que transita en otros espacios hacia la humanización de la danza moderna y el posterior existencialismo posmoderno de la danza contemporánea (Cifuentes, 2008). El desarrollo de estos trabajos se centró en espacios icónicos para el avance de la danza en Chile como la Región Metropolitana y su amplia historicidad escénica, debido a la existencia de casas de estudio universitarias centenarias que impartieron carreras ligadas a esta área, con infraestructura, escuelas, recursos para actividades culturales y la presencia directa de artistas de otras partes del mundo. Dada esta condición, aún existe un gran espacio territorial por conocer.

Para comprender estos cambios es necesario ahondar en dos dimensiones que asumimos como objetivos. En primer lugar, el rol del concepto de memoria y campo para el desarrollo de la investigación. En segundo lugar, la revisión de historias de vida de bailarines permeadas por las transformaciones históricas del pasado reciente, para posteriormente analizar sus límites y proyecciones. La metodología empleada corresponde al método histórico de análisis y tratamiento de fuentes las que responden a fuentes primarias (archivos regionales institucionales y personales, además de prensa), fuentes orales a partir de entrevistas preliminares y en profundidad, y fuentes secundarias especializadas en áreas de la sociología y la historia.

1. Esta investigación es fruto del proyecto “Recuperación, análisis y exposición de la trayectoria de la danza en Valdivia (1954-2016)” folio: 415165 (Fondart Nacional, Línea Artes Escénicas/Investigación 2017).
2. Estudiante de Magíster en Historia del Tiempo Presente, Universidad Austral de Chile. Profesora e investigadora.
3. La presente investigación se sitúa desde una lógica descentrada dotada de un sentido regional, pero con elementos que comprenden este espacio como “la encarnación [sociocultural] de los aparatos, leyes, y personajes centrales en aquellos otros aparatos, leyes y personajes que operan en la práctica histórica, que construyen y ejercitan poder en relación y sobre los cuerpos en resistencia.” (Illanes, 2003, p.8) Así es como el espacio, en tanto elemento de conocimiento histórico, muestra las posibilidades críticas que desde el análisis de la Historia Institucional pueden llevar a comprender las dinámicas de los sujetos además de su respuesta frente a estos cambios. Para profundizar sobre el enfoque “des-centrado” ver más en Illanes, María Angélica, Chile des-centrado. Formación socio-cultural republicana y transición capitalista (1810-1910). Santiago de Chile: LOM, 2003.
4. Para mayor información sobre este tema vea Cifuentes, María José, Historia Social de la danza en Chile, Santiago de Chile: LOM, 2007; Hurtado, Lorena, Alcaíno, Gladys (2010) Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000. Ocho Libros. Santiago de Chile; Cordovez, Pérez, Cifuentes, et. al. (2009) Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena (1990-2000). Cuarto propio. Santiago de Chile.
5. Cifuentes, María José, Historia Social de la Danza, (Santiago de Chile: LOM, 2008), 24.

## 1. El uso de la memoria, cambios y continuidades encarnadas en los sujetos

El uso de la memoria, en procesos de investigación, nace de una preocupación: la elaboración del pasado. Su objetivo consiste en dar cuenta de testimonios y remembranzas que incorporan a sujetos partícipes de los procesos que aún son parte constitutiva del presente. En este sentido, al reflexionar sobre la experiencia vivida, la memoria se considera eminentemente subjetiva debido a que “ella queda anclada a los hechos a los que hemos asistido, de los que hemos sido testigos, incluso actores, y a las impresiones que ellos han grabado en nosotros”<sup>6</sup>. Por esa razón, es necesario señalar el carácter dinámico que poseen las historias de vida en el campo de la danza valdiviana, como en el caso de esta investigación. En función de ello, se buscará comprender la importancia de la recuperación de la memoria y, con esto, la fuente oral que ancla recuerdos y olvidos, subjetividad y pluralidad. A partir de este análisis nos encontramos con el estrecho lazo que enarbola la relación entre historia y memoria, el que se nutre por la subjetividad y decisión de lo que se quiere contar, como la operación intelectual desmitificadora que apela al discurso crítico.

Para esta investigación se utilizarán relatos biográficos múltiples que entregarán un punto de vista respecto al proceso de profesionalización de la danza en Valdivia, cuyo punto de agudización se encuentra en el año 1972 y de fractura en el año 1976, momento de transformación neoliberal que consideró al artista como un individuo potencialmente productivo, a pesar de la falta de apoyo financiero en la práctica, lo que los obligó a la autogestión y autoformación. Sin embargo, será necesario situar la emergencia de la Facultad de Bellas Artes como un punto de inicio pues da cuenta de las transformaciones

hacia la institucionalización del arte escénico en el sur de Chile. De esta forma se reconocerán: “en primer lugar, la aceptación y/o parcial creación de actitudes y valores. Segundo, una participación activa o pasiva en los sucesos que les suceden, ocasionan o intentar regular, y por último, un fondo común de aspiraciones y tareas que desempeñar y cumplir”<sup>7</sup>.

El uso de sus testimonios nos entregará parte de sus biografías, en las que se encarnan los cambios y continuidades sociales, económicas y políticas del país y la región. A partir de sus relatos se revelará “un tipo de sociabilidad informal, y es en esta interacción dinámica en la que se traza una memoria colectiva”<sup>8</sup>, es decir, desde la presentación de sus memorias de oficio reconoceremos, en función de su relato individual, un panorama que esclarezca la organización institucional del movimiento, y su progresiva profesionalización, explorando “las relaciones generacionales, la memoria de clase y la memoria nacional”<sup>9</sup> y memoria territorial, todos niveles que configuran el juicio sobre el pasado desde la mirada de sus participantes.

## 2. El campo de la danza como espacio de relación.

Las interacciones entre posiciones en un espacio determinado conforman la noción de campo desarrollada por Pierre Bourdieu (2008), sistema cuya autonomía depende de las normas de legitimidad que imperan en ella (Hurtado. H; Alcaíno. G, 2010). Estas posiciones fluctúan respecto al reconocimiento y la validación social del público, lo que caracteriza los ánimos de creación y desarrollo por parte del arte, y particularmente, la danza. Si bien, dentro de ello, las historias de vida son parte de una condición que está determinada por condiciones externas, también su participación ejerce influencia porque estructura y es parte de las transformaciones. Dado esto, se instalan códigos y lenguajes que

manifiestan intereses, preocupaciones y elecciones que se evidencian en su materialización específica, situada y territorial. Sabemos, no obstante, que en todo campo “encontraremos una lucha, cuyas formas específicas hay que investigar en cada caso”<sup>10</sup>. Los sujetos productores de mensajes corporales y público se sitúan como parte de este espacio determinado por sus condiciones objetivas de producción en una estructura social determinada, lo que nos permite reconocerlo apropiado para una investigación científica. De esta manera, el campo de la danza en Valdivia se constituye como un sistema de relaciones entre distintas posiciones que interactúan como elementos mediadores organizados en función de una estructura social en transformación.

Se reconoce que los bailarines como sujetos en el campo de la danza son por esencia seres sociales, en el que fluyen un conjunto de relaciones sociales y espaciales, en el que circulan formas de organización, instituciones y discursos que condicionaron su motivación artística y laboral. En base a este argumento podemos comprender que en la producción social y escénica de la danza hay factores económicos que determinaron el resultado de esta expresión convertida en realidad. El lugar del intérprete en el campo de la danza se encontrará inevitablemente con la figura del coreógrafo, quien impondrá -o en su defecto mediará con el bailarín- su voluntad de creación en función de una puesta en escena artística y estética. En esta lucha permanente se interpondrán, según Bourdieu (2002), posiciones sociales, disposiciones (habitus) y tomas de posición hegemónicas y subordinadas englobada en un campo de poder, con alguna autonomía relativa, pero con exigencias externas. Cada sujeto, bailarín y coreógrafo, entonces solo existe bajo las coerciones estructuradas en este campo, dinámica que genera posiciones artísticas y políticas que pueden estar entrelazadas en función de ese campo. El análisis desde la perspectiva de historias de vida nos puede conducir a

6. Traverso, Enzo, “Historia y memoria. Notas sobre un debate”, en *Historia reciente*, eds. Marina Franco y Florencia Levin (Buenos Aires: Paidós. 2006), p.73.

7. Sanz, Alexia. “El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales”. *Asclepio*-Vol. 57:1 (2005), p. 9.

8. Alexia Sanz, *El método biográfico*, p.9.

9. *Ibid*, p.10.

10. Bourdieu, Pierre, *Cuestiones de sociología*. (Madrid: Akal/Istmo Básica de bolsillo, 2008), p.113.

la forma de construcción del campo en un periodo de tiempo, objetivo respecto al análisis de la evolución de una escena que no permaneció estática, sino en lucha constante. Su reconocimiento definirá los parámetros de consagración, vanguardia, éxitos, fracasos, estigmatización, etc. En definitiva, “la verdad objetiva de la posición que ocupa y de su devenir probable, son sin duda una de las mediaciones a través de las cuales se impone la redefinición incesante del “proyecto creador”, ya que el fracaso propicia la reconversión o la retirada fuera del campo mientras que la consagración refuerza y libera las ambiciones iniciales”<sup>11</sup>. Este sentido sujetará el orden de validación y legitimación dentro de un campo, lo que fundamenta el reconocimiento de las posiciones individuales y/o colectivas frente a otros espacios sociales e instituciones de autoridad.

Todas las formas así determinadas asegurarán la posibilidad de analizar las transformaciones a partir del trabajo en escuelas, lo que finalmente también será definido en función del espacio territorial valdiviano en el que se concentran las diversas manifestaciones del campo.

### 3. Vidas de bailarines en el pasado reciente: autogestionados y autoformados

El interés por el desarrollo del arte escénico es un fenómeno que se gestó en Valdivia principalmente con la llegada, a mediados del siglo XIX, de los primeros colonos alemanes a la zona y la instalación de clubes sociales que abrieron espacios para el cultivo de nuevas actividades vinculadas al ocio. Esta situación permitió la llegada de artistas a la ciudad como los bailarines Elma Kemplau y Herbert Belkner durante el siglo XX, quienes abrieron las primeras academias de danza apoyados por privados. La formalización material de desarrollo de esta disciplina, no obstante, se concretó debido a la

creación de la Universidad Austral de Chile, la que emergió debido al interés de la agrupación Sociedad Amigos del Arte, liderada desde sus inicios por el primer rector de esta casa de estudios: Don Eduardo Morales, e integrada principalmente por la élite industrial de la región y profesionales en búsqueda un espacio para la producción artística.

Morales, sintonizó con este panorama en su libro “Remembranzas de una Universidad Humanista” manifestando que desde su llegada el año 1939 “el panorama cultural nos pareció muy pobre”<sup>12</sup>. Con esta observación, este grupo privado pronto realizó múltiples espectáculos los que permitieron financiar, por ejemplo, instrumentos y “actividades en torno a la poesía, la pintura y la música”<sup>13</sup>, además de fomentar y posteriormente institucionalizar oficios como el teatro y la danza. Era evidente la preocupación por la implantación de una noción de cultura del conocimiento en donde las artes tuvieran un rol importante, momento en que el oficio escénico participó activamente en los espectáculos que convocaron a la élite valdiviana y migrante alemana, realizados en clubes sociales y establecimientos educativos como el Instituto Alemán.

Con el golpe militar este proceso se fracturó, ya que la institucionalidad universitaria que había albergado a la danza desde su creación la marginó hacia otros espacios de desarrollo, desamparándola y obligando a sus estudiantes a buscar nuevos horizontes de trabajo. De esta manera, se abrió paso hacia la nueva institucionalización a cargo del municipio de Valdivia y la creación de la Escuela de Danzas del Ballet Municipal con el objetivo de canalizar y proyectar el trabajo realizado hasta el momento por algunas estudiantes de la ex Facultad de Bellas Artes. A continuación se analizará el proceso que constituye la formación de este nuevo campo, las interacciones y las relaciones sociales dadas entre hombres y mujeres, bajo momentos de tensión que en Valdivia definieron la entrada

de un nuevo momento para la danza: la autogestión y la autoformación.

#### 3.1 El ejercicio de la danza en Valdivia durante la dictadura cívico-militar

Las vidas de hombres y mujeres cambiaron con la irrupción del golpe militar en Santiago, la vigilancia se convirtió en una herramienta de control contra las manifestaciones artísticas caracterizadas con la Unidad Popular, promoviendo con ello una concepción de cultura en particular. Dentro de los fenómenos colaterales de esta coyuntura se encuentra el cierre de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Chile, lugar donde se impartieron clases de artes plásticas, musicales y del espectáculo, quedando solo resabios del ambiente artístico que floreció en la ciudad durante la década de los Cincuenta hasta principios de los Setenta.

El año 1976 fue un periodo de cambios drásticos para la danza en Valdivia, no solo por el desamparo con que quedaron decenas de bailarines en la ciudad, sino porque los espacios para su desarrollo se volvieron más restringidos y menos abiertos a forjar instancias de recreación dada la crisis que condicionó el receso de la gran mayoría de sus institutos. Este proceso se enmarcó en un periodo de reconversión en torno al oficio artístico e intelectual contrapuesto a lo presentado por la Unidad Popular que consideraba el acceso a la cultura como un derecho

*...porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización*<sup>14</sup>.

Propuesta que se transformó en la dictadura ya que la Junta de Gobierno, junto con el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, creó en el año 1975 un documento que marcó

11 Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Barcelona: Anagrama, 2011), p. 386.

12 Petersen, Norberto, *Guarda, Ernesto, Mancini, Leonardo, Crónica de la Sociedad Amigos del Arte*, (Valdivia. 2013), 9.

13. *Ibid*, p. 9.

14. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular (1969)*.

las líneas generales de acción para el desarrollo auténticamente nacionalista de esta área, “empeñados en una intensa labor de promoción, estímulo y coordinación de las actividades intelectuales del país”. A partir de ello, se reestructuró la comprensión de cultura, y con ello el desarrollo de las artes en general, asumiendo la individualidad como un elemento necesario en una “sociedad libre de totalitarismo” en palabras de la Junta Militar, que

*...respetar al individuo y amparar sus manifestaciones espirituales, el Gobierno de Chile no puede transformarse en el inductor exclusivo de la actividad cultural. Sin embargo, le es lícito, y constituye su obligación ineludible, velar porque los valores morales que inspiran a individuos, así como las metas que mueven a la comunidad nacional, estén encaminados a la consecución de los grandes ideales que dicho gobierno se ha trazado en beneficio de la nación<sup>15</sup>.*

El oficio del artista frente a esto se transformó, ya no en sentido de colectividad sino de autonomía y autoformación, a fin de cuentas, un artista empresario.

El sur de Chile en este momento se caracterizó por su precariedad económica, con alta mortalidad infantil y alto desempleo<sup>17</sup>, con un megaterremoto a cuestas que durante la década del Sesenta derrumbó las fábricas que habían consolidado a la región como un territorio modelo durante el nacional-desarrollismo, el que finalmente sucumbió con el desastre natural más grande de la historia. Esto no solo trajo consecuencias visibles para los habitantes sino también para el propio desarrollo de las artes, vistas como un ejercicio que congregaba un cierto espacio de la ciudad, mayoritariamente de élite.

En este sentido, el proyecto que comprendió a la cultura como una manifestación abierta a conformar una

visión crítica de la realidad orientada a considerar el trabajo humano como el más alto valor (Programa Unidad Popular, 1969), se quiebra en función de otorgar especial énfasis al “desarrollo de la vocación por lo científico y tecnológico, en especial dentro de la juventud. La necesidad de incrementar los procesos productivos nacionales en ritmos tales que absorban los déficit existentes, requiere la capacitación de miles de personas intelectual y manualmente aptas”.<sup>18</sup>

A partir de este proceso las estructuras de la Universidad de Austral de Chile, que hasta el momento aglutinaban una importante cantidad de bailarines, comenzaron a reformularse y con ello se diagnosticaron los nuevos objetivos que consistían entre otros:

1. Estimular el cultivo de las bellas artes entre los alumnos de la universidad, mediante la divulgación práctica de ellas a través de charlas, conferencias, exposiciones, formación de grupos de trabajo y cultivo de la respectiva disciplina artística, etc.
2. Desarrollar las vocaciones artísticas mediante la enseñanza superior de música, teatro, danza y plástica a alumnos especialmente seleccionados que poseen los conocimientos básicos y demuestran verdadero amor por tales actividades.
3. Promover actividades de difusión artística en la comunidad regional y nacional a través de los organismos que se puedan desarrollar como consecuencia de lo indicado en los objetivos señalados anteriormente. Esta actividad no deberá grabar el presupuesto universitario.<sup>19</sup>

Esta nueva legislación se debatió progresivamente dentro de la institución, particularmente dentro de la Facultad de Bellas Artes y el Taller de Danza, debido a las designaciones arbitrarias de funcionarios, las que denostaron el trabajo realizado por esta

facultad, lo que quedó en evidencia a partir del reclamo hecho por la bailarina y, en ese momento, pro-decana Matilde Romo hacia el Sr. Saavedra, Vicerrector de Extensión de Comunicaciones, en el documento que posteriormente fue enviado al rector delegado don Pedro Palacios Cameron, por intermedio del Secretario General Hernán Poblete, que señala:

*Aparte de estas consideraciones y en terreno más personal, estimo que dicha carta ofende gratuitamente y gravemente a cuantos colaboramos con la facultad o han cooperado con ella, al calificar nuestras actuaciones como algo “meramente distractivo o de entretenimiento” y tan faltos de calidad como para que no puedan sino quedar enclaustradas en el recinto de la facultad.<sup>20</sup>*

Con estos conflictos internos y la respectiva polarización del ambiente, el Taller de Danza<sup>21</sup> fue enviado a un receso, periodo en que además sus profesores emigraron de la ciudad. Considerando ello, los bailarines asumieron una nueva realidad, que los llevó a encarnar nuevos procesos, transformaciones por las que muchos de ellos transitaban hacia otras ciudades y países, un campo ahora desamparado por la institución universitaria.

Ximena vivió los cambios en plena adolescencia, producto de la integración temprana de muchos alumnos a la facultad, la mayoría de ellos provenientes de escuelas. Con la irrupción del golpe militar y el cierre, fue imperioso buscar nuevos rumbos para la danza valdiviana, adquiriendo la Ilustre Municipalidad de Valdivia especial protagonismo. La necesidad de dar continuidad a lo aprendido en la universidad fue uno de los principales motores para implementar un nuevo espacio llamado Escuela de Danza del Ballet Municipal de Valdivia (1977), ubicado en la Casa de la Cultura, institución que realizó la difusión de la actividad artística y cultural “en el

15. Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno. Política Cultural del gobierno de Chile, 26 de junio de 1975, Santiago de Chile, p. 3.

16. *Idem*, p. 4.

17. Diario Correo de Valdivia, 22/05/1961.

18. Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, Política cultural, p. 9.

19. Archivo Secretaría Universidad Austral de Chile, R.E.F: Fija estructuras y objetivos de la Facultad de Bellas Artes, N° 33, 19 de marzo de 1976.

20. Archivo Secretaría Universidad Austral de Chile, 5 de mayo de 1976.

21. Nombre otorgado a la Escuela de Danza tras el golpe de 1973 como reemplazo al de monitoria estipulado como política de masificación del arte a las comunidades sociales de la ciudad durante la Unidad Popular



Foto archivo Gabriela Muñoz, 1975

que se encuentra empeñada la Ilustre Municipalidad de Valdivia”<sup>22</sup>.

Con tesón se levantó una nueva etapa para la danza, lugar de encuentro para las bailarinas que, como Gloria, Ximena, Anita y Carmen Gloria, intentaron mantener la dinámica del campo construida desde mediados del siglo XX. Bajo los estudios que impartieron Matilde Romo y Osvaldo Lizana en la Escuela de Danza y el Ballet estas empeñosas bailarinas emprendieron un proyecto que daría continuidad a lo aprendido. A pesar de la experiencia que adquirieron anteriormente como monitoras e intérpretes en danza, pronto surgió la necesidad de sumar conocimiento respecto a la metodología de enseñanza. La autoformación se instala como necesidad.

Waltraud Püschel, quien también fue miembro de la extinta Escuela de Danza, transitó en este periodo entre Santiago y Valdivia debido a su postulación y selección en séptimo año de la Escuela de Ballet del Teatro

Municipal, luego de su paso de dos años (1975-1976) por la Facultad de Filosofía y Letras. Desde la misma escuela, por medio de la maestra Alicia Targarona, fue seleccionada para postular al Ballet del Teatro Municipal de Santiago, posterior a ello fue seleccionada a integrar BAFONA, la Compañía de Ballet del Teatro Municipal de Santiago. En 1978 viajó a Venezuela invitada por el Centro Ateneo de Bellas Artes de Maracaibo, lugar donde paralelamente fue seleccionada por la Compañía “Ballet Clásico de Maracaibo”; su estadía en este país, no obstante, fue interrumpida debido a problemas médicos familiares, por lo que pronto volvió a Valdivia integrándose a la Escuela de Danza emergente.

A partir de los viajes y el regreso de Waltraud a Valdivia, nacieron las primeras señales de traer a la ciudad concretamente una profesora externa de metodología. De esta forma Alicia Targarona el año 1983 llegó a la ciudad

a impartir un seminario “todo un verano a puertas cerradas a enseñar metodología de la danza clásica”<sup>23</sup>, lo que permitió establecer el primer programa de contenidos de primero hasta séptimo año, tomando como formato lo que realizaba la Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago. Este trabajo fortaleció las redes externas, ya que formó a las primeras profesoras de técnicas académica clásica en la ciudad. El ir y venir se vuelve inminente; a través de la maestra Targarona las profesoras viajaron a Santiago a trabajar en el teatro en seminarios y clases, heredando con ello los objetivos y contenidos para cada nivel con el apoyo de la Municipalidad de Valdivia.

Al margen de este proyecto también se instaló una nueva academia dirigida por Gabriela Muñoz, una aventajada alumna de Matilde Romo quien desde Maracaibo la invitó a participar por unas semanas, lo que se transformó en dos años y medio. Este viaje le permitió

22. Presentación salón de actos Instituto Alemán, 1977. Archivo personal Ana María Cabello.

23. Entrevista a Ximena Schaaf, Valdivia, 27 de junio de 2017.

a Gabriela, quién posteriormente regresó a Valdivia, alternar con el director Alexander Godunov y primeras figuras del American Ballet Theatre y del Ballet Francés Lyon<sup>24</sup>.

### 3.2 Alumnas y alumnos, la generación del tránsito y la reconversión

Los buenos resultados y el egreso de la primera generación de alumnas el año 1984<sup>25</sup> cautivaron nuevos alumnos de diversas edades y procedencias. Ricardo fue uno de ellos, a los 15 años, en 1986 y estando aún en el Liceo Comercial de Valdivia, se enteró de la existencia de la Escuela del Ballet Municipal, que se encontraba en ese entonces en la calle Pérez Rosales. A través de un examen físico postuló “un lolito chiquitito, con miedo”<sup>26</sup>, al aprobar su vida cambió completamente, la danza lo tomó “de las patas y no lo soltó nunca más (...) estaba en la sangre no lo podía dejar”<sup>27</sup>.

Su entrada al campo de la danza fue un proceso de tensiones con la sociedad, con la familia, el liceo, como con las expectativas laborales formales; si “ser artista es complicado, ser bailarín peor todavía”<sup>28</sup> debido a las barreras impuestas que “lamentable o afortunadamente”<sup>29</sup> deben ser sorteadas para construir el oficio escénico.

En sus primeros años, Ricardo intentó salir de este espacio que para muchos no constituía un mejor futuro en términos económicos, ya que la aspiración de muchos descansaba según él en las “profesiones exitosas como el Derecho, Medicina, Arquitectura, etc.”<sup>30</sup>; marginando la incansable labor del artista dada la naturaleza de su trabajo abstracto, ante la necesidad del mercado por un trabajo productivo material (Antunes,

2005 p. 109). De esta manera, podemos ver que el proceso que intersectó el desarrollo del campo de la danza valdiviano estuvo mediado por la concepción de trabajo que interpela el oficio del artista, que incluía un constante y disciplinado estudio de más de siete años, pero que en definitiva para la sociedad no constituía una labor productiva.

Las dificultades que alcanzaban los medios de financiamiento para entrar a la universidad impidieron al principio a Ricardo reconocer este espacio como un lugar de proyección:

*...si tenías plata entrabas o sino no entrabas, yo era del segmento que no tenía plata, entonces por eso estude en el Comercial para tener una profesión técnica y poder trabajar porque yo sabía que no podía entrar a la universidad, por muy inteligente que hubiese sido no iba a poder, porque mis papás no podían pagar eso, era imposible (...) yo trataba de dejar la danza porque no me iba a dar para comer, era bonito, estar arriba del escenario, las luces, que te aplaudan súper bello, pero, ¿va a ser esto realmente mi profesión para poder alimentarme y ayudar a mi familia? Gran interrogante, pero mi cabeza estaba completamente en las tablas.*<sup>31</sup>

La decisión era trabajar en lo que había estudiado o la danza. Una decisión compleja; contra todos los estigmas Ricardo dejó su trabajo, ahora para dedicarse completamente al oficio escénico.

Anabella, entró a la escuela durante la década de los Ochenta, periodo de pleno desarrollo artístico gracias a la herencia de su madre, una de las fundadoras, Ana María. Su infancia la recuerda yendo a espectáculos en el Teatro Cervantes empapada de las posibilidades que se abrían

artísticamente con la Facultad de Bellas Artes. Para Anabella fue una elección compleja estudiar danza, no obstante, dedicó gran parte de su tiempo a asistir en los veranos al Ballet Municipal de Santiago, desplegando su talento y al mismo tiempo conociendo las nuevas corrientes que llegaban al país.

A pesar de la persistencia, el camino de la danza siguió siendo igual de difícil que en los inicios debido a la falta de financiamiento, momento fraguado por inquietudes que terminaron por alejar a algunos de sus participantes.

El constante tránsito de los bailarines valdivianos hacia otras ciudades generó nuevos espacios de intercambio que permitieron el paso también de corrientes no habituales como lo moderno y lo contemporáneo<sup>32</sup>. Un ejemplo de esto fue Evelyn Ríos, quien trajo a Valdivia las nuevas experiencias desarrolladas en la zona central y el especial estilo del Centro de Danza Espiral, dirigido en ese momento por Joan Turner y Patricio Bunster, fundado en 1984 en el Café del Cerro en Bellavista, lugar emblema de la danza independiente en Chile. “La experiencia los convenció de la necesidad de abrir una academia que sistematizara la formación de la nueva generación de bailarines y recuperara la experiencia que había quedado trunca el 11 de septiembre de 1973”<sup>33</sup>.

La figura de este centro cambió la concepción a nivel nacional sobre la danza, y la hegemonía, hasta el momento, de lo clásico. El intercambio fue cada vez más fluido, con “esos maestros que eran fascinantes, con una energía que te envolvía todas las células, entonces era como nacer de nuevo cada vez, ellos te sacaban lo mejor, y llegaba acá con ganas de continuar lo mismo”<sup>34</sup>. Andrea fue parte de este proceso,

24. Nota “Bailarina de ballet: ¿Quién es quién?”, *Diario Austral de Valdivia*, 4 de enero de 1983

25. Primera generación entregará la Escuela de Ballet, *Diario Austral de Valdivia*, 30 de marzo de 1984.

26. Entrevista a Ricardo Uribe, *Valdivia*, 29 de junio de 2017.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. Esta situación se visualiza por ejemplo con el curso de danza moderna impartido después de 10 años de labor abre cupos para “dar mayores posibilidades a nuestros interesados” ya que “es más accesible y menos limitado que el ballet, regidos por los requisitos de un estilo académico aunque invariablemente esconde una técnica altamente desarrollada. Se aplicaran técnicas de jazz dance leader (moderno) y técnica académica. *Diario Austral*, 17 marzo de 1986.

33. Memoria chilena “Centro de Danza Espiral” <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96638.html> visitado el 20 de julio de 2017.

34. Entrevista a Anabella Vidal, *Valdivia*, 09 de junio de 2017.

llegó a la danza desde muy pequeña a través de los intereses artísticos que manifestaba su madre. Al entrar a la audición en la Escuela de la Cultura y Difusión Artística, creada a mediados de la década de los Setenta, le negaron dar la prueba por su corta edad; no obstante, sus ganas de participar doblegaron las normas hasta el momento establecidas. Su paso por la escuela fue breve, como también el desarrollo de esta; a pesar de ello se unió a la escuela de Danza del Ballet Municipal a partir de un aviso en la Escuela España por parte de su profesora Georgina Araneda, lugar donde esta última también fue estudiante.

Al graduarse como intérprete después de siete años, Andrea viajó a Santiago a perfeccionarse para entrar a la Escuela de Ballet del Teatro Municipal, cuestión que no logró debido a que dejó de asistir. Así comenzó sus estudios de Educación Física en la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso, pero pronto una afección al riñón la llevó a reconvertir sus ganas de seguir en la danza, sumiéndola en una profunda pena, lo que no fue motivo para dejar sus ganas de seguir practicando.

Sara, por otro lado, compañera de Andrea, se acercó a la danza también a través del colegio; su profesora en la Escuela Rafael Lira, Anyulina Arismendi, quien la vinculó a la Escuela de Danza del Ballet Municipal, lugar donde impartían clases sus profesoras Ximena Schaaf, Rosita Sandoval y Eliana Cifuentes. Al graduarse de intérprete tomó seminarios con profesores como José Luis Vidal, Jaime Jory, Mario Bugueño, importantes exponentes a nivel nacional.

Tras siete años de estudio, la Escuela de Danza graduaba a sus alumnos, siete extenuantes cursos determinaban el desarrollo de sus integrantes, muchos de ellos salieron a buscar nuevos horizontes al lugar de conexión más próximo, Santiago. Este fenómeno permitió la reconversión de algunos bailarines que volvieron a la ciudad con nuevas ideas, y otros que derechamente se quedaron en la zona metropolitana desarrollando

la danza. A partir de esto comenzó la transformación en torno al oficio de la danza en Valdivia debido al éxodo de las primeras generaciones.

### 3.3 La instalación de lo contemporáneo de mano de las transformaciones económicas y políticas

Las transformaciones de la Escuela de Danza del Ballet Municipal de Valdivia se encuentran en paralelo con el trabajo realizado por Gabriela Muñoz, Rosa Lara y Patricio Cancino, quienes instalaron sus propias academias por un tiempo reducido en la ciudad, lo que lleva a reconocer en este trabajo a la primera como el único lugar de formación académica duradera en los Ochenta y las décadas posteriores. Este periodo se caracterizó por el tránsito e influencias externas que permitieron una formación en constante fluctuación, caracterizado por el apoyo de la Municipalidad de Valdivia hacia el proyecto. Esto llevó a que profesores y alumnos salieran de la ciudad para formarse, lo que implicó su propia gestión en torno al pago de los cursos, seminarios y talleres dictados por importantes maestros.

El constante éxodo de estudiantes permitió el rediseño del trabajo por parte de las profesoras. Pensando en los trabajos posteriores con sus graduados, se creó el año 1994 el Ballet de Cámara Valdivia con el objetivo de realizar la extensión del trabajo de danza en la ciudad. Con ello ya no solo sus montajes quedarían en los límites de la Región de Los Lagos, sino que podrían trabajar fuera, con apropiada difusión. Asistieron así a encuentros internacionales y regionales.

El respaldo de la Municipalidad de Valdivia, no obstante, comenzó a tambalear administrativamente debido a los problemas de justificación de los sueldos, además del costo del vestuario y escenografía, lo que llevó a crear la Unidad de Extensión, espacio que tampoco permitió una mayor fluidez económica para el desarrollo de la danza. La escuela se trasladó definitivamente y su espacio fue el subterráneo de la Municipalidad de Valdivia.

Para evitar depender de las fluctuaciones de dinero que afectaban al municipio, se levantó finalmente el Centro Cultural Municipal<sup>35</sup>, institución creada el 7 de noviembre de 1994, por el decreto supremo n°1472, que reconoció el trabajo realizado por la escuela a nivel municipal, lo que se tradujo en la dependencia de financiamiento por parte de esta última. Esta extensión, el año 1999 cambió el nombre a la escuela, llamándola Escuela de Danza Valdivia, lo que marcó un hito para su historicidad ya que este hecho representó el primer reconocimiento a la danza por parte de una entidad institucional posterior al cierre de la Facultad de Bellas Artes. Estas transformaciones también fueron parte del giro paradigmático respecto a la comprensión de la danza como oficio, ello porque los propios artistas escénicos instalaron nuevas estéticas a partir de las transformaciones y crisis de la economía.

Así, crisis como la del año 1998 obligaron a consolidar líneas modernas expuestas durante la década del Cincuenta, adelantadamente por maestras y maestros como Ana Blum y Alfonso Muñoz, además de Matilde Romo ya en la década de los Setenta, y posterior a ello con el trabajo de lo contemporáneo expuesto por bailarinas como Evelyn Díaz gracias a su participación en el Centro de Danza Espiral. Todo ello a partir de una coyuntura: “no hay dinero para zapatillas de punta, y no hay plata para tul, vestuario, escenografía (...) trabajemos a pies descalzos, ropa de calle, nace la danza contemporánea por una necesidad económica”<sup>36</sup>. No más Cascanueces, Sífides, Giselle, ahora se tornaba hegemónica la puesta en escena con una mezcla entre la técnica clásica, moderna y contemporánea que comenzó a caracterizar a la Escuela de Danza y el Ballet de Cámara de Valdivia.

### 3.4 La danza independiente en Valdivia producto del tesón y la porfía

Con la llegada del nuevo milenio se abrieron nuevos espacios para la danza en Valdivia. Volvieron las primeras

35. Las vías de financiamiento de la CCM son tres: la subvención municipal que representa el 69% de los ingresos; los aportes por vía Ley de Donaciones Culturales, que corresponde al 14% de los ingresos y las entradas generadas por la venta de servicios y publicidad, que alcanzan al 17% de los ingresos: Porcentajes que representan el promedio de los últimos estados financieros de la entidad. <http://www.ccm-valdivia.cl/ccm/index.php/institucion> visitado el 15 de julio de 2017.

36. Entrevista a Ximena Schaaf, Valdivia, 27 de junio de 2017.



generaciones de la Escuela de Danza a la ciudad, pero ahora con sus propias academias, talleres y compañías. Esta independencia dio lugar al desarrollo autónomo de bailarines autoformados y autogestionados en un espacio cuya motivación creativa los llevó a crear sus propias líneas de trabajo, muy diversas entre sí. Las posibilidades de creación surgieron a partir de sus diversos intereses, donde predominó lo experimental. Estas agrupaciones nacieron de manera autónoma, pero bajo un marco creador, la Escuela de Danza del Ballet Municipal.

El fenómeno de independencia y autonomía de las instituciones no es nuevo para la danza nacional, sin embargo, cada proceso respondió a las características territoriales, como el conocido caso de la zona central y la exploración de compañías contestarias a la dictadura. María José Cifuentes (2007) señala que la proliferación comenzó durante la mitad de la década de los Setenta con compañías que “surgen de manera autónoma sin vincularse a ningún tipo de institución, organizadas generalmente en torno a las motivaciones de investigación de algún coreógrafo y su necesidad creativa, a los cuales se unen los bailarines principalmente por sus ganas de bailar y de trabajar huyendo de alguna medida de las escuelas tradicionales”<sup>37</sup>.

La coexistencia de la escuela y las diversas academias y talleres instalados a principio del siglo XXI permitió una cierta independencia por parte de estas últimas, no obstante, también hay dinámicas entre las mismas agrupaciones. Un ejemplo de ello es el espacio de unión que creó en 1990 la Escuela de Danza de Valdivia con el llamado “Encuentro de Danza Escolar de Valdivia”, actividad que posteriormente adquirió el carácter de provincial y regional, cuya finalidad fue congregar a los diversos profesores que impartían danza en Valdivia, muchos de ellos ex alumnos. Esto siguió vigente con la llegada de los bailarines que estudiaron fuera de Valdivia y aquellos que se

perfeccionaron en temporada de verano en la zona central. Antes de instalar sus academias, talleres y compañías muchos de ellos comenzaron su independencia a través de colegios de la ciudad, espacios que les permitieron congregarse a los primeros alumnos interesados, los que posteriormente invitaron a sus propios espacios.

Anabella abrió su taller el año 2005; Punto8 nació como un espacio integrado por distintas profesoras. Desde la Educación Física volvió a entrar al campo de la danza al momento en que el colegio en donde impartía clases le pidió realizar un taller. La idea del espacio, sin embargo, surgió posterior a su salida del colegio Inmaculada Concepción de Osorno. “Entonces surgió este espacio, de una sociedad, ocupé este espacio chiquito acá y empezamos y había que empezar, mis primeras alumnas fueron las del colegio, que ya llevaba de primero básico”<sup>38</sup>.

Sara comenzó en una parroquia del sector Corvi de la ciudad de Valdivia, en una pequeña sala donde impartían catequesis; poco a poco comenzaron a llegar alumnos, de un año a otro el espacio no fue suficiente por lo que arrendó el salón del establecimiento. En el año 1999 comenzó su taller y posterior academia, la que llamaría Fantasía.

*Fantasía nace por una necesidad propia de crear algo descentralizado, que existía la Escuela de Danza acá en el centro, entonces yo me fui a una población y creé “Fantasía” como una forma de devolver la mano a lo que había recibido cuando era pequeña. O sea, yo estuve en un colegio subvencionado, y ahí me dieron la oportunidad de conocer esto, entonces mi idea era darle la oportunidad tal vez a gente que no tenga un gran nivel socioeconómico, pero que pudieran conocer la danza porque la danza es para todos*<sup>39</sup>.

Danza Artes inició su trabajo el año 2005 en el colegio Martin Luther King.

Andrea partió con un pequeño grupo de alumnas que progresivamente fue creciendo. La necesidad de buscar un lugar para albergarlos a todos permitió el nacimiento de su academia en el gimnasio de Sebastián Keitel en Valdivia. De esta manera el campo de la danza en Valdivia fue creciendo con diversas estructuras y génesis, ahora como parte de la autonomía.

La independencia de la institucionalidad municipal estableció un nuevo canon dominante dentro del campo de la danza, momento en donde el tránsito de bailarines hacia otras ciudades fue una constante. El nuevo estatuto de la cultura impulsó una nueva ofensiva vinculada al oficio del artista para con el trabajo “creativo, de intérprete e investigador”<sup>40</sup>. Aquel proceso se agudizó con la entrada de la democracia en Chile y la creación el año 1992 del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), con el objetivo de modernizar la institucionalidad cultural o sea “los mecanismos de promoción y financiamiento de la creación y difusión de la cultura y las artes, permitiendo incrementar progresivamente el aporte del sector público en favor del desarrollo cultural”<sup>41</sup>. El artista escénico ahora no solo tenía la posibilidad de interpretar sino que además de gestionar y administrar fondos que le permitieran a su academia, taller, compañía, etc., seguir en pie.

Ximena señala que anterior a esta oportunidad la danza se sostuvo por medio de alianzas binacionales como, por ejemplo, el “Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura”, de esta forma nacieron festivales nacionales y encuentros interregionales de danza. El primer FONDART que ganó la Escuela de Danza fue el año 1994

*...con el primero que nosotros hicimos pudimos llegar a Concepción a hacer funciones en el gran teatro, por ejemplo. Y los FONDART nos permitieron avanzar y crecer como compañía, como Ballet Municipal*

37. María José Cifuentes (2007), 181.

38. Entrevista a Anabella Vidal, Valdivia, 09 de junio de 2017.

39. Entrevista a Sara Vera, Valdivia, 12 de junio de 2017.

40. Entrevista a Ignacio Díaz, Valdivia, 15 de junio de 2017.

41. Ley Crea Dirección Nacional de Cultura y las Artes el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural, Historia de la Ley N° 19.891.

*de Cámara (...) Pero, por qué no cambió, porque la corporación no se quiso hacer cargo de la compañía, solamente tomó la escuela, entonces la escuela se llama Escuela de Danza Valdivia y la compañía queda fuera y nosotros empezamos a reflotar a seguir creciendo con la compañía a puro proyecto<sup>42</sup>.*

La danza como oficio ahora necesitaba de profesionales destacados, con formación universitaria, que le permitiera obtener recursos económicos para subsistir.

Con una comisión el año 1997, de “diecisiete personas de reconocida trayectoria y prestigio en el ámbito de la cultura, las artes y el patrimonio, incluyendo a empresarios y parlamentarios de diversas tendencias políticas”, se analizó la institucionalidad que hasta el momento dominaba la legislación sobre cultura y artes, se indicó

*...problemas de dispersión administrativa y de recursos humanos y financieros, lo que se traduce en insuficiente coordinación, duplicidad de funciones y esfuerzos, y el consiguiente desaprovechamiento de las posibilidades de mayor eficiencia y eficacia en el uso de los recursos públicos destinados al desarrollo de la cultura, las artes y la preservación y difusión del patrimonio. Al mismo tiempo, nuestra institucionalidad cultural aparece caracterizada por un excesivo grado de centralismo, en donde el grueso de los esfuerzos, recursos, instancias de definición de políticas y de decisión con respecto a la asignación de recursos, por cierto insuficientes, están mayoritariamente radicados en la Región Metropolitana<sup>43</sup>.*

En efecto, se materializó una iniciativa que le otorgó un rango legal permanente al desarrollo de las “industrias culturales y a proyectos de conservación y difusión del patrimonio cultural, para “poner a la cultura al alcance de todos, fortaleciendo y mejorando la labor que le corresponde

al Estado en favor del desarrollo cultural”<sup>44</sup>. Así nace el 23 de agosto del año 2003 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a partir de la Ley 19.891.

Esta coyuntura permitió que artistas de todo Chile se involucraran en el ámbito de la gestión cultural dado el carácter técnico de las postulaciones; no obstante, aún persistía un problema a nivel regional, la concentración de recursos en la capital: Puerto Montt. La competencia fue muy reñida debido a la gran variedad de artistas que postulaban año a año en la Región de Los Lagos, situación que cambió con la instauración el año 2007 de la nueva Región de Los Ríos, y la concentración de recursos en un lugar más constreñido de habitantes, abriendo nuevas posibilidades respecto a la postulación y la efectiva adjudicación.

Ignacio, proveniente de Santiago y de profesión Ingeniero Forestal, se unió al campo de la danza en Valdivia, en un periodo de pleno desarrollo escénico debido a la apertura económica para el arte, basado principalmente en fondos concursables, debido a la creación de la nueva Región de Los Ríos. Posterior a su desempeño como percusionista, entró a estudiar en Santiago con Peggy Kuruz, lo que lo llevó a desarrollar estudios en danza a principios del milenio. Llegó el año 2008 a Valdivia a realizar el Magíster en Desarrollo Rural, y durante ese periodo creó “Inmóvil Colectivo”, un grupo de jóvenes intérpretes que se reunió “en torno a la creación junto a coreógrafos y artistas visuales para dar vida a un trabajo de construcción colectiva de obras en pequeño y mediano formato”<sup>45</sup>. Esta agrupación incursionó en diversas áreas de formación que posicionó una escena variada por medio de distintos montajes para teatro y calle.

Durante este mismo periodo se creó el Centro Cultural Bailarines de los Ríos, agrupación cuyas pretensiones de expansión unificó a los bailarines independientes con un énfasis artístico cuyo objetivo fue extender

el trabajo que estaba desarrollando la gente que transitaba en Valdivia<sup>46</sup>. La convergencia del centro estimuló el impulso de emprendimientos que nutrieron una nueva propuesta artística. Ya el año 2016 fue posible evidenciar los espacios de “creación, profesionalización, producción y formación de audiencias”<sup>47</sup> que se concentraron en las escuelas, academias y colegios particulares-subvencionados. Lógica que respondió a la reconversión del campo de la danza y sus sujetos en un momento escénico condicionado por el tránsito de los bailarines como las nuevas improntas estéticas que se desarrollan de manera dinámica en el presente y que caracterizan el fértil campo de la danza en Valdivia.

## 4. Conclusiones

Desde el año 1976 el campo de la danza en Valdivia vivió un proceso de reestructuración, reconversión y tránsito de los sujetos debido a la ruptura de un proceso de institucionalización y profesionalización de la cultura y las artes en la Universidad Austral de Chile. Esto trae consigo una nueva concepción sobre las políticas culturales a nivel nacional que instalaron las bases de la individualidad y la competencia como armas de desarrollo. La conexión entre cultura y sociedad vive un nuevo momento, ahora desde el intento de modernización neoliberal por parte del régimen cívico-militar.

Frente a este escenario surgió la Escuela de Danza del Ballet Municipal de Valdivia, emergiendo como una agrupación constituida por profesoras de la Facultad de Bellas Artes, que dio un giro hacia la protección municipal en términos financieros. De esta forma, el oficio del artista escénico se envolvió durante los años posteriores en una dinámica de subsistencia a partir de la autogestión y la autoformación, ya sea viajando a lugares fuera de Valdivia, o recibiendo a profesores que llegaban desde el extranjero.

42. Entrevista a Ximena Schaaf, Valdivia, 27 de junio de 2017.

43. Idem.

44. Ley Crea Dirección Nacional de Cultura y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural, Historia de la Ley Nº 19.891. p. 5.

45. Entrevista a Ignacio Díaz, Valdivia, 15 de junio de 2017.

46. Entrevista a Sara Vera, Valdivia, 12 de junio de 2017.

47. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. La danza mueve Los Ríos. Publicado el 09.04.2016 <http://www.cultura.gob.cl/actualidad/la-danza-mueve-a-los-rios/visitado> el 20 de julio de 2017.

La creación el año 1992 del FONDART permitió la entrada de nuevos fondos concursables para la Región de Los Lagos; ahí nacieron las primeras puestas en escena financiadas por espacios no municipalizados. La escena artística-escénica y cultural se abrió hacia el neoliberalismo y se profundizó a partir de las relaciones de fuerza entre intérpretes que postularon año tras año al anhelado financiamiento, lo que se consolidó con la creación del Consejo de la Culturas y las Artes el año 2003. La proyección de la cultura y las artes en Valdivia, a través de la danza y sus sujetos, fue influenciada por los cambios a nivel nacional y regional, lo que además congregó la emergencia de un campo independiente de bailarines sujetos a los vaivenes institucionales y legislativos, ahora bajo la figura de la gestión cultural. De esta forma la apertura escénica encarnó los nuevos parámetros con que la danza y las artes se sustentaron y validaron. A partir de los testimonios de los

bailarines y la revisión de fuentes que incluyó diarios y archivos personales, se reconocieron las transformaciones del campo de la danza en Valdivia desde un punto de vista crítico respecto de la veta neoliberal que incluye la función de la cultura en la sociedad y su desarrollo artístico. De esta forma, la situación del arte escénico en Chile se torna un problema de la historia reciente debido a los amplios fenómenos acumulados a partir de la noción de modernización de la cultura que llevó a cabo la dictadura militar. Este proyecto transformador tiene sus especificidades en el territorio sur-austral ya que movilizó al campo de la danza hacia la independencia y autonomía de sus participantes, ahora de la mano de nuevos financiamientos y apoyo gubernamental.

La relación entre cultura y sociedad en el neoliberalismo, a partir de las historias de vida de bailarines y sus vivencias en el campo de la danza, expone un conjunto de elementos

como, por ejemplo, reformulaciones legislativas y ejecutivas, que dan forma a la situación que en el presente congrega la cultura y las artes. Ahora bien, la experiencia analizada surge como un elemento estructurado, que a la vez dio forma a una historia impregnada de intereses estéticos, pero que sin duda tiene mucho más que decir y aportar al estudio de las transformaciones sociales desde la cultura en la Historia del Tiempo Presente.



## 5. Fuentes y Bibliografía:

### 5.1 Fuentes primarias:

#### Entrevistas:

- Ximena Schaaf, 27 de junio de 2017.
- Sara Vera, 12 de junio de 2017.
- Andrea Valenzuela, 10 de junio de 2017.
- Ignacio Díaz, 15 de junio de 2017.
- Ricardo Uribe, 29 de junio de 2017.
- Anabella Vidal, 09 de junio de 2017.
- Ana María Cabello, 03 de julio de 2017.
- Waltraud Püschel, 25 de julio de 2017.

#### Fuentes inéditas:

- Diario 24 horas (19 marzo 1982- 31 octubre de 1983)
- Diario Austral de Los Ríos (1980-1990)
- Archivo Secretaría Universidad Austral de Chile (1969-1970; 1971; 1972-1973)
- Archivo personal de Ana María Cabello.

### 5.2 Fuentes secundarias:

- *Antunes, Ricardo, Los sentidos del trabajo.* Ensayo sobre la afirmación y negación del trabajo. Buenos Aires: Editorial Herramienta, 2005.
- *Almonacid, Fabián, La industria valdiviana en apogeo (1870-1914).* Valdivia: Ediciones Universidad Austral de Chile, 2013.
- *Bourdieu, Pierre, Cuestiones de sociología.* Madrid: Akal/Istmo Básica de bolsillo, 2008.
- *Bourdieu, Pierre, Razones prácticas.* Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama, 2002.

- *Bourdieu, Pierre, Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama, 2011.
- *Cifuentes, María José, Historia Social de la danza en Chile, Santiago de Chile:* LOM, 2007.
- *Cordovez, Pérez, Cifuentes, et. al. (2009) Danza independiente en Chile.* Reconstrucción de una escena (1990-2000). Cuarto propio. Santiago de Chile
- *Cifuentes, María José, "Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza",* Revista Aisthesis, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Vol 1:43 (2008)
- *Ponce, Camila, Danza contemporánea independiente y política: movimientos y rupturas en Chile durante las décadas de 1970-1980,* Cátedra de Artes Vol 1:15 (2014): pp. 102-118.
- *Hidalgo, Rodrigo, Danza y Política, un debate no resuelto,* Revista Impulsos N°10, año 2003.
- *Cifuentes, María José: Historia de la danza en Chile, 1940- 1990, en Documentos Culturales /* Ministerio de Educación, División de Cultura. Santiago de Chile: La División, N° 2, 2005, pp. 1-30.
- *Connolly, Karen, "16 años de danza en Chile", en La Cultura durante la transición de la democracia, 1990-2005,* Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile, 2005.
- *Hurtado, Lorena y Alcaíno, Gladys (2010) Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000.* Ocho Libros. Santiago de Chile;
- *Illanes, María Angélica, Chile des-centrado.* Formación socio-cultural republicana y transición capitalista (1810-1910). Santiago de Chile: LOM, 2003.
- *Traverso, Enzo, "Historia y memoria. Notas sobre un debate",* en Marina Franco y Florencia Levin: Historia reciente, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- *Traverso, Enzo, El pasado, instrucciones de su uso,* Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2011.
- *Montecinos, Yolanda, "El Ballet Nacional Chileno".* Perspectiva histórica y humana", en Revista Musical Chilena N° 80, 1962, pp. 9-30.
- *Sanz, Alexia. "El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales".* Asclepio-Vol. 57:1 (2005).
- *Montecinos, Yolanda, "Historia del ballet en Chile",* en Revista Musical Chilena N° 75, (1961) 9-31.
- *Petersen, Norberto; Guarda, Ernesto; Mancini, Leonardo (2013) Crónica de la Sociedad Amigos del Arte,* Valdivia.
- *Ponce. Camila, Danza contemporánea independiente y política: movimientos y rupturas en Chile durante las décadas de 1970-1980,* Cátedra de Artes n° 15 (2014): pp. 102-118