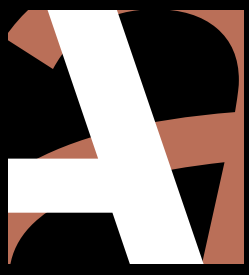

(cuaderno de)
estudios
contemporáneos
de la danza

# Cuerpo Danzante y Patrimonio: Revisión Histórica en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile

Carlos Delgado Lizama[1]

***Resumen***

*Las Escuelas de Temporada se constituyeron en una significativa iniciativa de la Universidad de Chile bajo la rectoría de Juvenal Hernández y la organización de la Prof. Amanda Labarca, incorporando cursos de folklore y cultura tradicional. Con una metodología cualitativa y exploratoria, el levantamiento de información se realizó con revisión bibliográfica y una entrevista. Entre los cursos que generaron gran interés fueron los de danza y música impartidos por Margot Loyola. Este texto presenta una reflexión en la revisión histórica de las Escuelas de Temporada, con el foco en la danza, especialmente en la concepción del cuerpo danzante que se cimentó desde el año 1949 a 1963, asociado a la designación de danza "representativa" o "auténtica" y sus huellas hasta el día de hoy.*

***Palabras clave:***

*Escuela de Temporada, Patrimonio Cultural, Danza tradicional, Cuerpo danzante*

***Abstract***

*The Seasonal Schools were established as an important initiative of the University of Chile under the rectorship of Juvenal Hernández and the organization of Prof. Amanda Labarca, incorporating courses in folklore and traditional culture. Data collection was conducted through a qualitative-exploratory methodology, including bibliographic review and an interview. Among the most interesting Seasonal Schools courses were dance and music taught by Margot Loyola. This article presents a reflection on the historical review of the Seasonal Schools, with a focus on dance, especially on the conception of the dancing body installed between1949 and 1963, which was associated with the naming of "representative" or "authentic" dance, and its traces to this day.*

***Keywords:***

*School of Season, Cultural Heritage, Traditional Dance, Dancing Body*

**1.** *Carlos Delgado Lizama. Doc(c) en Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Es académico del Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Director de la Escuela de Danza de la Universidad UNIACC. Contacto: cdelgado.lizama@u.uchile.cl*

## Introducción

Las escuelas de temporada de la Universidad de Chile nacen en el año 1935, como iniciativa del entonces rector Juvenal Hernández Jaque[2]. Como es sabido, este rector fue un connotado impulsor de proyectos en pro del desarrollo artístico y cultural en todo el país, y con repercusiones en toda Latinoamérica. Se asumió de forma contundente el rol protagónico de una universidad pública, al servicio de todo el país.

La extensión fue uno de los grupos en que se clasificaron los cursos de las Escuelas de Temporada desde el año de inicio, los otros grupos fueron de conocimientos complementarios, para graduados y para extranjeros.

Es importante recordar que 6 años después de asumir la extensión de las artes por medio de estas Escuelas de Temporada, en donde la danza estaba representada solo por la danza tradicional, se crean los elencos estables de la Universidad de Chile, Orquesta Sinfónica Nacional, Teatro Nacional Chileno y Ballet Nacional Chileno. Nacional y chileno, dos conceptos que se repiten en los nombres de las agrupaciones que van a difundir la música, el teatro y la danza, para toda la nación y con una pretendida noción de pertenencia, de Chile, chileno y nacional. A pesar del rótulo de sus nombres, que evidencian la voluntad de hacer explícito su domicilio y dependencia, los repertorios en un comienzo fueron principalmente europeos, modelos que permiten ubicarse dentro de las hegemonías artísticas imperantes. Sin embargo, el arte popular y tradicional seguían de manera paralela su desarrollo universitario, dentro y fuera de las Escuelas de Temporada.

Esta iniciativa de entregar a la comunidad el conocimiento desde la universidad no fue inocua, se generaron huellas que han trascendido en el tiempo. Estos aspectos referidos a la forma de comprender la danza tradicional como patrimonio, la interpretación de la danza y la chilenidad a través de la danza, han permitido el desarrollo artístico de este ámbito en muchas regiones del país. Este ha sido uno de los legados de las Escuelas de Temporada que, se constituyen en sí mismas también como un patrimonio de la Universidad de Chile para el país en sus 90 años de existencia.

En el libro *La Universidad de Chile y su Aporte a la Cultura Tradicional Chilena* (Jorge Cáceres, 1998) dice:

> *La Universidad de Chile fue quien posibilitó la participación de los interesados en las culturas tradicionales americanas y folklóricas, a partir de 1936, en las Escuelas de Temporada, de allí nacieron nuevos adeptos a nuestras costumbres, en especial a versiones musicales y coreográficas que fueron la base de algunos conjuntos especialmente integrados por profesores, que habrían tenido su origen en estas actividades de extensión cultural, que han enriquecido a la comunidad nacional con sus distintas interpretaciones y propuestas temáticas. (p. 45)*

**2.** *Juvenal Hernández Jaque (1899-1979). Rector de la Universidad de Chile entre 1933 y 1953. Académico, abogado y político. Impulsor de un significativo desarrollo de la Universidad de Chile.*

En la década de los años cuarenta, ya se hacían sentir las posturas y orientaciones académicas y de los estudiosos del folklore en Suramérica, tal es el caso de Augusto Raúl Cortázar[3]. Menciono a este folklorólogo argentino dado que sus conceptos y conocimientos en materia de la cultura representativa de los pueblos, se hacen presente en el espíritu de los cursos de danza tradicional en las Escuelas de Temporada. Me refiero a la forma de concebir la danza tradicional para ser transmitida a los estudiantes desde el pensamiento imperante, estudiar la fisonomía de la nacionalidad de nuestros países.

El folklore y su estudio integral (Cortázar, 1948), fue el título de la conferencia que dictó Cortázar en la decimoséptima sesión del Instituto Popular de Conferencias de Argentina. En ella dice:

> *El análisis científico de la realidad folklórica permite confirmar la impresión inmediata de su naturaleza fluente. En efecto no es posible describirla como un conjunto rígido y estático, sino como un perpetuo devenir; corriente sin cesar cambiante y no anquilosado tesoro que cada generación debe entregar intacto a la que le siga. Su mérito no finca en una especie de momificación milenaria, sino en el lozano vigor con que renueva sus elementos sin diluir sus valores ni alterar la esencia de su carácter (p. 2).*

Las palabras de Cortázar nos permiten constatar que coexiste una concepción de nacionalidad, al mismo tiempo asociado a un reconocimiento de la mutabilidad de las expresiones folklóricas. Estos conceptos estuvieron presentes en los cursos de folklore y danzas tradicionales de las Escuelas de Temporada, los que con el correr del tiempo fueron cambiando y afectaron principalmente en las representaciones escénicas de la danza y músicas de nuestros pueblos.

Este artículo presenta una reflexión en la revisión histórica de las Escuelas de Temporada, con el foco de la cultura tradicional y la danza, especialmente en la concepción del cuerpo danzante que se cimentó desde el año 1949 a 1963, con huellas hasta el día de hoy.

## El Problema

La enseñanza y aprendizaje de la danza tradicional ha tenido diversos orígenes, orientaciones y evoluciones en el tiempo. Diversas posturas respecto a la concepción de la danza "representativa", "auténtica", o "verdadera", han derivado en propuestas estéticas del cuerpo danzante producto de diversos enfoques y perspectivas que obedecen a diferentes concepciones de cuerpo y de identidad cultural, influyendo en el quehacer artístico escénico de la danza tradicional, así como en su estudio.

¿Cuál fue la concepción de cuerpo danzante en los cursos de las Escuelas de Temporada entre los años 1949 y 1963? ¿Qué características tuvo la didáctica empleada? ¿Cuáles fueron las repercusiones nacionales de esos cursos?

## El Inicio y Aparición de la Danza Tradicional

La presencia del conocimiento de la cultura tradicional e iberoamericana estuvo desde un comienzo en las Escuelas de Temporada, fue Yolando Pino[4] el pionero con su curso en 1937 "La formación de las razas iberoamericanas". En la temporada de 1938, Carlos Mondaca[5] impartió el curso "Folklore musical", al año siguiente "Folklore musical sudamericano". En 1941 Yolando Pino entrega su segundo curso "Introducción al estudio del folklore chileno". La danza aparece en 1942, curso impartido por Ema Arellano[6] con "Danzas y rondas infantiles", posteriormente en 1944 entrega el curso denominado "Rondas y juegos pedagógicos" y en 1945 "Juegos pedagógicos, rondas y gimnasia infantil".

La Universidad de Chile, ya iniciadas las Escuelas de Temporada, organiza un concierto el 26 de julio de 1943 en el Teatro Cervantes. Esta actividad marca el inicio de la extensión universitaria de la música popular chilena. Entre quienes fueron convocados a ser parte del programa figuran Las Hermanas Loyola, El Dúo Rey Silva, Los Provincianos y Elena Moreno. Hago alusión a este concierto como evidencia de la relación de los académicos del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile no solo con la música, sino que también con intérpretes de la danza, como fueron las Hermanas Loyola. Me refiero a los principales académicos gestores de este concierto: Eugenio Pereira Salas[7], Carlos Lavín[8] y Pablo Garrido[9]. Este concierto se repite el 6 de noviembre del mismo año en el Teatro Municipal de Santiago.

---

**3.** *Augusto Raúl Cortázar (Salta 1910 – Buenos Aires 1974) docente e investigador de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Católica Argentina, además de dictar cursos en otras universidades nacionales y extranjeras. Considerado como el más grande folklorólogo de Argentina, con una gran influencia en toda Suramérica.*

**4.** *Yolando Pino Saavedra (Parral 1901 - Santiago, 1992) fue doctor en filosofía de la Universidad de Hamburgo, académico, folclorista chileno principalmente dedicado al rescate y estudio de la oralidad campesina. Miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Entre sus obras están Los cuentos mapuche y cuentos folklóricos de Chile en varios tomos.*

**5.** *Carlos Mondaca fue integrante con voz y guitarra de "Los cuatro Huasos" desde 1937 a 1956.*

**6.** *Ema Arellano, autora de la publicación de 1935 "Rondas Escolares". Docente del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile en la cátedra de Juegos y Rondas.*

**7.** *Eugenio Pereira Salas (1904-1979) fue un historiador chileno, galardonado con el Premio Nacional de Historia en 1974. Profesor de Historia y Geografía. Se especializó en la Universidad de La Sorbonne y luego en la Universidad de California. Abordó el tema de la cultura y el arte en Chile, Sus investigaciones versaron sobre el teatro, la música, la danza, la arquitectura, los juegos populares, y otros aspectos de la vida cotidiana. Notable docente, fue decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Fundó y dirigió el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y el Centro de Investigaciones de Historia Americana.*

**8.** *Carlos Lavín (1883 -1962) fue un compositor y musicólogo chileno. Investigador del folklore mapuche. Desde 1922 pasó varios años en Europa. En este continente estudió Etnografía y Folklore con Marcel Mauss en la Sorbona y con Erich Moritz von Hornbostel en Berlín. En 1934 se instaló en Madrid. Volvió a Santiago el año 1942, para ingresar al Instituto de Investigaciones del Folklore Musical. En dicho instituto dio forma entre 1945 y 1948 al Archivo Folklórico. En 1947 fundó el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. A partir de 1943, fue miembro fundador de La Asociación Folklórica chilena (actual Sociedad de Folclor Chileno).*

**9.** *Pablo Garrido (1905- 1982) fue un compositor chileno, que desarrolló su labor creativa a comienzos del siglo XX. Se caracterizó por abordar diferentes áreas en el ámbito de la música. Su trabajo abarcó no solo la creación, sino también la gestión y la investigación. En una primera etapa realizó una labor única de difusión y práctica del jazz en Chile. En su segunda etapa, se dedicó a dar conferencias y a investigar el folklore chileno. En 1944 filmó un documental relativo a la fiesta de La Tirana y publicó, a fines de la década de los setenta, el libro Historial de la cueca.*

El foco de estudio más antiguo dentro del folklore ha sido la literatura oral, también el primero en aparecer en la de extensión en la Universidad, le sigue la música popular y tradicional, posteriormente la danza tradicional adjunta a la música. En este sentido, otro

***Imagen 1:*** *Cierre del curso de cueca 1949. Margot Loyola al centro de brazos cruzados. En la misma línea sentado Oreste Plath. (Colección privada de Osvaldo Cádiz).*

hito digno de mencionar fue el "Festival de Danzas y Cantos Folklóricos" del 24 de agosto de 1946 en el Teatro Municipal de Santiago, donde aparece la danza tradicional de forma significativa en el ámbito de la extensión universitaria. Evento organizado por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Las Hermanas Loyola junto a Los Hermanos Arias son los intérpretes de las danzas mostradas. Hago notar este dato para constatar que la danza tradicional está siendo atendida desde la academia y con Margot Loyola como una de las intérpretes consideradas.

Margot Loyola es invitada por el rector Juvenal Hernández a conversar con Amanda Labarca para que se incorpore como docente en las Escuelas de Temporada. Se interesa por la artista dada su ya reconocida trayectoria y popularidad en la radio y los escenarios. Después de los primeros cursos de la profesora Ema Arellano, llega Margot Loyola en el año 1949 a dictar su primer curso de Cueca.

***Imagen 2:*** *Grupo de docentes de una Escuela de Temporada. Al Centro Amanda Labarca. Margot Loyola segunda de derecha a izquierda con un lazo de la cintura. (Colección privada de Osvaldo Cádiz)*

Para este primer curso y sin experiencia en docencia universitaria, le solicita guía a Oreste Plath, quien la orienta reafirmando su modo de entender y entregar la danza.

A partir de ese año, Margot Loyola continúa formando parte, de manera ininterrumpida, del cuerpo docente de Escuelas de Temporada hasta el año 1963. Se acerca cada vez más a la academia, considerando como sus maestros a quienes la orientaron y enseñaron a lo largo de sus existencias, principalmente Carlos Isamitt y Pablo Garrido.

Los cursos de Margot Loyola causan gran impacto en las distintas regiones en dónde se implementaron estas Escuelas. La popularidad hizo que llegara a tener 400 estudiantes en algunas versiones. Fue necesario contar con el apoyo de una de sus estudiantes aventajadas como ayudante, Matilde Baeza, al mismo tiempo que dividir los estudiantes en diferentes grupos. Las/os profesoras/os del sistema escolar fueron asiduos participantes en todo el país, sin embargo, toda persona podía inscribirse, dueñas de casa, obreros, profesionales u otros. Las Escuelas de Temporada recibían un número importante de extranjeros, quienes también se interesaban por aprender nuestra danza nacional.

En la entrevista con Osvaldo Cádiz[10], me relata lo sucedido en una Escuela de Temporada en Iquique. Apareció el interés del Ejército por tomar clases con Margot Loyola. Ese verano le solicitaron un curso especialmente para ellos y sus esposas. Por su generosidad y vocación pedagógica accedió a realizarlo. El único horario que disponía era a partir de las 21:00 horas.

En la misma entrevista, me confirma que, si bien los primeros años los cursos fueron de Cueca, posteriormente se fueron incorporando otras danzas tradicionales como Refalosa, Pequén, Sombrerito, Sajuriana y Chapecaos.

## El Cuerpo en la Enseñanza y Aprendizaje de la Danza Tradicional

Margot Loyola aprende a bailar por tradición y por el aprendizaje de sus trabajos en terreno con cultores. Su forma de bailar la cueca nace desde su sensibilidad, del modo de sentir la danza frente al otro, alimentada por las vivencias en diferentes contextos y territorios enriqueciéndose en el contacto con personas diversas. En sus estudios logra distinguir las constantes y las variables, es decir, diferencia los constituyentes que pueden o no estar presentes en la ejecución de una danza y aquellos que necesariamente deben ser considerados, de manera que la danza guarde los rasgos identitarios que la distinguen. Las variables son aquellos elementos ejecutados desde la individualidad estilística expresiva de una persona en particular. Estas diferencias también están asociadas a localidades territoriales distintas. Carlos Isamitt, maestro de Margot Loyola, decía en orientación a los profesores primarios, la necesidad de situar sus temas con la documentación y estímulos indispensables en el área geográfica-cultural que corresponde (Isamitt, 1962).

Hay una consideración de la diversidad asociada a la localidad en donde el sujeto se desenvuelve, cada cuerpo, en tanto construido social y culturalmente, está impregnado de rasgos de identidad cultural, evidenciables al momento de expresarse en la danza. La diversidad de los cuerpos danzantes en los cursos de Margot Loyola es atendida y valorada, incentivando a cada participante a seleccionar y escoger para sus cuerpos aquellas formas que les hicieran sentido, o que sintieran cómodas. Me refiero a escoger formas de palmear al inicio de la danza, entre múltiples formas de mover el pañuelo, maneras de tomar la falda, elegir los zapateos y pasos, entre todas las posibilidades conocidas.

A medida que los cursos se fueron impartiendo de norte a sur del país, en lugares tan extremos como Arica y Chiloé, la consideración de sujetos culturalmente diferentes fue tomando importancia. Las variaciones de estilo fueron consideradas a partir de las características de los cuerpos de los participantes, sus cuerpos cotidianos.

En el libro *Cuerpo danzante, una indagación, una creación y un escrito de Chiloé (Delgado, 2019)* el autor define cuerpo cotidiano:

> *Los conceptos de técnicas corporales cotidianas y extracotidianas son distinciones acuñadas por Ugo Volli (2001) en su texto Técnicas del Cuerpo. A partir de ahí defino al cuerpo cotidiano en la danza como aquel cuerpo no entrenado en sistemas formales de formación, que se expresan en la vida como parte de su propia cultura, es aquel cuerpo que hace uso de técnicas corporales cotidianas. El cuerpo cotidiano en la danza se hace presente en la práctica social adquirida como parte del proceso de culturización. La práctica de esa danza, en el contexto de la práctica social en su medio, no tiene como fin constituirse en un acto artístico escénico o de espectáculo (p. 31).*

Los cuerpos danzantes cotidianos traen, por construcción social y cultural, información adquirida en la vida dentro de la matriz cultural a la que pertenecen. El enfoque pedagógico en estos cursos se distinguió por enriquecer el repertorio personal de esos cuerpos danzantes cotidianos, con más posibilidades de acciones, gestos, variaciones rítmicas destinadas al diálogo corporal con la pareja de baile. Se aquilata una característica sustancial en la didáctica de Margot Loyola, el respeto por los cuerpos danzantes, reconociendo subjetividad y valorando la particularidad de cada sujeto.

En la Imagen 3 podemos apreciar la guía de la docente en la posición del torso y el brazo que lleva el pañuelo. Dando oportunidad a la estudiante de conocer las formas y posibilidades dadas por la tradición. Cada cual se quedará con lo que considere apropiado para su propia danza. En la Imagen 4, se observa lo mismo con el uso de la falda y el pañuelo.

**10.** *Osvaldo Cádiz Valenzuela. Nacido en Colchagua en 1939. Es profesor de Estado en Castellano, de la Pontificia Universidad Católica (PUC). Desde 1958, fue alumno y colaborador de Margot Loyola Palacios; junto a ella, investigó distintos territorios y manifestaciones tradicionales en Chile y en el extranjero, labor que le sirvió de cuantiosa influencia en su trabajo artístico. Académico del Instituto de Educación Musical de la Universidad Católica de Valparaíso. Autor de numerosos libros junto a Margot Loyola y por separado.*

*Imagen 3: Margot Loyola en alguno de sus cursos de las Escuelas de Temporada guiando a una estudiante. (Colección privada de Osvaldo Cádiz)*

*Imagen 4: Margot Loyola mostrando opciones de tomar la falda y el pañuelo. (Colección privada de Osvaldo Cádiz).*

Después de haber intentado enseñar a bailar cueca a Ernst Uthoff[11], Margot Loyola comprende que los cuerpos pueden ser colonizados con técnicas extracotidianas, lo que hace casi imposible la ejecución de una danza con técnicas corporales cotidianas.

Cuerpo extracotidiano es un cuerpo entrenado que se expresa por medio de una técnica corporal de danza adquirida a través de una formación sistemática y formal. El cuerpo extracotidiano en la danza se manifiesta principalmente en práctica escénica por bailarines que han incorporado maneras de moverse, un lenguaje corporal extracotidiano, estilos y formas de comunicar con su cuerpo. La colonización de los cuerpos danzantes profesionales, muchas veces, restringe las posibilidades de volver al cuerpo danzante cotidiano. Las huellas foráneas son difíciles de borrar de la memoria corporal. Las particularidades en el uso del peso y las coordinaciones corporales de las danzas tradicionales, junto con la forma del uso del espacio interno y externo en interacción con la pareja de baile, pueden ser componentes de rasgos de identidad difíciles de ejecutar en cuerpos extracotidianos.

Con la claridad del necesario respeto por la particularidad y subjetividad de los sujetos, las actividades de aula empleada se caracterizaban por propiciar el dominio rítmico de los compases de 6/8 y 3/4, variedad de pasos y zapateos, uso del pañuelo y falda y, finalmente, el diseño de piso y sus posibilidades. La espontaneidad y personalidad de Margot Loyola, junto a su histrionismo, generaban un clima en el aula que facilitaba el aprendizaje, al mismo tiempo que su popularidad como artista docente. Ella se acompañaba con su guitarra, al mismo tiempo que cantaba, y, sí como fueron incorporándose otras danzas, también se incorporaron, a poco andar, las enseñanzas musicales de instrumentos y canto.

Después del dominio de la interpretación de música, canto y danza, se preparaba una muestra de lo aprendido en la finalización de cada curso. Aparece la preocupación por el cuerpo escénico ante la necesidad de una presentación frente a público.

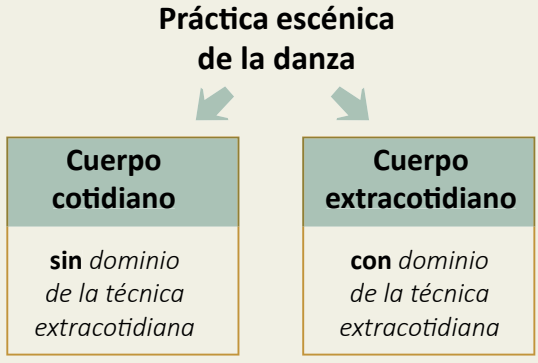


*Imagen 5: gráfica que muestra las distinciones de cuerpos escénicos cotidianos y extracotidianos.*

**11.** *Ernst Uthoff (1904- 1993) Bailarín Alemán, coreógrafo y maestro. Fundador de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile en 1941 y el Ballet Nacional Chileno en 1945. Ingresó en 1927 a la compañía de Kurt Jooss, donde asumió uno de los roles centrales en el célebre montaje La mesa verde.*

Los cuerpos escénicos que aparecen en el acto artístico de cierre son cotidianos, aprendieron las danzas en el aula desde una técnica corporal dada por la tradición, facilitada por la profesora a través de su didáctica. Aun cuando existe la conciencia de estar en un espacio escénico, la forma de abordar la práctica de la danza es a partir de la subjetividad de cada intérprete. Por tanto, no existe la presencia de técnicas corporales extracotidianas que alejen la corporalidad de las y los bailarines de los parámetros generados en la práctica de los grupos humanos que vivieron o viven dicho repertorio. Esta forma de asumir la escena, produce un acercamiento con lo que ocurre en las comunidades en donde ese repertorio vive o vivió.

## Influencia de Margot Loyola desde las Escuelas de Temporada

En las muestras de finalización de los cursos, Margot Loyola hace que se organice una forma de presentar a todos las integrantes de los cursos sin exclusión. Para esto, la profesora ubica sillas, una al lado de la otra, para las y los instrumentistas, generalmente mujeres, y de pie a las y los demás. Desde esas posiciones salían adelante a bailar el repertorio aprendido. Esta forma de utilizar el espacio escénico trasciende en el tiempo en los conjuntos folklóricos.

En esta imagen n°6 se puede apreciar la preocupación por la vestimenta propia del lugar de donde son los participantes. La particularidad diferenciadora hace notar la preocupación por no homogeneizar una visión única de chilenidad para todo el país.

Antes de esta preocupación recién descrita, podemos constatar que después de finalizadas las Escuelas de Temporada, quedaban participantes con entusiasmo por continuar formando parte de grupos artísticos, cultivando la práctica escénica con cantos y danzas folklóricas. Es así como en Antofagasta se formó en el año 1953 el "Club Folklórico Margot Loyola" (Imagen n°7). Estos motivados estudiantes se muestran con trajes huasos, que seguramente son coherentes con el repertorio de cantos y danzas campesinas de localidades del Chile central.

Tal como se mostraban al finalizar los cursos, todos los participantes aparecían en escena, tocando muchas guitarras y todos cantando en coro, una forma de interpretar alejada de lo que ocurre en las fuentes de origen, pero necesaria por la necesidad de presentar a todos los estudiantes. Esta manera de abordar la escena, sin guía presente, hacía que repitieran la forma de presentarse.

En contraposición con estas formas escénicas y de las secuelas dejadas después de terminadas las Escuelas de Temporada, Margot Loyola invitaba siempre al estudiantado a buscar el repertorio de sus propias localidades. Como consecuencia de este discurso, los propios alumnos invitaban a cultores a los cursos, para mostrar su sabiduría compartiéndola con el curso y muchas veces participando en las muestras finales de temporada.

Después de los cursos de las Escuelas de Temporada desde el año 1949 a 1962 se formaron varios grupos, clubes folklóricos y conjuntos folklóricos. El grupo de mayor trascendencia que se consolidó es el Conjunto Cuncumén, que nace en el año 1955 con vigencia hasta hoy, cultivando el repertorio entregado por Margot Loyola. Considerando la orientación de su maestra, sus integrantes salen a realizar trabajos de campo, de manera de estudiar su propio repertorio en un aprendizaje directo de cultores campesinos

Los recursos estéticos en sonoridad, canto grupal e instrumental; cuerpo escénico cotidiano; forma en el uso del espacio escénico y vestuario, provienen de los primeros aprendizajes en el curso que compartieron en la Escuela de Temporada, y se transforman en un modelo de grupo folklórico repetido hasta el día de hoy. Construyen su propia identidad artística con el

*Imagen 6: Finalización de un curso en Chillán.*

*Imagen 7: Grupo de exalumnas/os de la Escuela de Temporada de Antofagasta en 1953*

*Imagen 8: Conjunto Cuncumén creado en 1955. Formado después de un curso de la* Escuela de Temporada.

sello vocal armónico de Rolando Alarcón y las puestas en escena de Víctor Jara. Tras su creación, el grupo Cuncumén destacó por ser la primera agrupación que interpreta la música, el canto y la danza investigada en el campo chileno por los propios integrantes. La consigna fue aumentar el repertorio mostrando en la escena lo que previamente fue producto del estudio de campo.

Es necesario señalar que el primer grupo folklórico fue la Agrupación Folklórica Chilena creada por Raquel Barros en el año 1952, cuyo referente inicial fueron los Coros y Danzas de España[12] . Se diferencian de Cuncumén por incorporar la teatralidad en sus montajes, además del repertorio que partió siendo de cantos y danzas de 1840. También es un grupo vigente hasta el día de hoy y siguen siendo un referente para muchas agrupaciones.

Muchos han sido quienes nos hablan de cuerpos folklorizados y estereotipos étnicos para hacer notar la cosificación que puede ocurrir al transformar los cuerpos en objetos pintorescos, a este respecto Acha (2012) afirma:

> *El folklore, entendido como la sabiduría de un pueblo, termina desvirtuándose en la medida que "folkloricemos" los cuerpos y su naturaleza, convirtiendo a los seres humanos en objetos pintorescos y arcaicos, como cosas e imágenes y recuerdos para el turismo que se comercializan en los mercados de artesanías (p. 86).*

Se hace mención al asentamiento de una cierta identidad cultural, a partir de la reproducción de cuerpos danzantes que provienen de la escenificación de danzas folklóricas, arriesgando convertirse en objetos pintorescos, con cuerpos danzantes estandarizados, y que no colabora con la valoración de la diversidad de sujetos, de formas de danza y de danzar.

Resulta necesario distinguir cuando se está dentro de modelos "folklorizadores" y cuando se considera a los cuerpos no homogeneizados, no estandarizados y no pintorescos. A este respecto y entendido desde otra mirada, Margot Loyola insistía en el carácter de la danza. En su publicación 50 Danzas Tradicionales y Populares en Chile, dice lo siguiente:

**12.** *Agrupaciones creadas en el año 1939 dentro de la sección femenina de La Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS o FET-JONS), partido único del régimen franquista.*

*Carácter es lo que expresa anímicamente cada bailarín: el espíritu y la fuerza que anima la forma y el estilo. A través del carácter podemos descubrir algunos rasgos de la personalidad, la psicología de quienes ejecutan la danza. Cada individuo le imprime un determinado carácter. La forma y el estilo se dan en lo general. En lo particular, el carácter. (Loyola y Cádiz, 2014, p. 24)*

## Conclusiones y Reflexiones Finales

Indudablemente, la importancia y trascendencia de la existencia de los cursos de Margot Loyola en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile queda de manifiesto. Se constituyó en un aprendizaje de 14 años tanto para la docente como para el estudiantado, que se vio beneficiado de forma gratuita con el acceso al conocimiento en el área del folklore, la cultura tradicional y el patrimonio cultural inmaterial.

La Universidad de Chile contaba con académicos investigadores que pudieron encarnar parte de la misión de una universidad del Estado, influyendo en el desarrollo humano de los habitantes de forma descentralizada. Llegar a las personas que no tenían la posibilidad de formarse profesionalmente dentro de la universidad, o también a personas que, siendo profesionales, simplemente deseaban acercarse a otras áreas del conocimiento.

En los años en los que se dictaron estos cursos, lo nacional y lo chileno eran conceptos y cánones que orientaban el quehacer formativo en el campo del folklore. No todos actuaron desde las mismas nociones de identidad cultural y folklore. Desde los postulados de Cortázar (1948), nos queda claro qué se entiende por folklore: una parte de la cultura de los pueblos con características de diversidad, siempre cambiante y asociada a condicionantes personales y colectivas en entornos y contextos determinados. Esto hace considerar las diferencias de una localidad a otra, contraponiéndose a la idea de unidad en toda la nación, de "lo chileno" como uniforme y representativo para todos los habitantes del país.

Considero que las expresiones del arte no deben ser coartadas o censuradas, el arte escénico de la danza tradicional y popular no es una excepción a otras corrientes del arte. Sin embargo, no es inocuo el establecimiento de identidades culturales a través de los cuerpos danzantes de grupos artísticos. Con esto me refiero a que, ante el desconocimiento, se instalan modelos, estereotipos, nociones de lo folklórico y lo chileno provenientes de escenificaciones en las que los cuerpos escénicos intervinientes no están construidos desde la particularidad, heterogeneidad y subjetividad presente en los fenómenos culturales tradicionales. Distinta es la gravitante labor y responsabilidad de maestros, profesores y artistas educadores con responsabilidad por el respeto a la subjetividad de los cuerpos al danzar cualquier repertorio (Delgado, 2019, p. 40).

En este sentido, los cursos de las Escuelas de Temporada presentaban una contradicción. Por un lado, comenzaron impartiendo cueca y otras danzas por todo el país, en localidades en que tal vez no eran las danzas más representativas, sin embargo, se incentivaba a los y las estudiantes a rescatar su danza y cultura local.

De manera no premeditada por la maestra, quedaron grupos folklóricos en distintas localidades del país marcando un modelo estético repetido de las muestras finales de las respectivas Escuelas de Temporada, lo que derivó, algunas veces, en reproducciones tendientes a la homogeneización de identidades culturales. La libertad interpretativa del inicio presente en el aula se pudo haber perdido producto de la falta de estudio, transformándose en expresiones rígidas asumidas como ejemplos del bien hacer. Se instalaron perspectivas homogeneizadoras en la enseñanza y aprendizaje de la danza patrimonial.

> Una forma de entender la danza que subyace al enfoque pedagógico de los cursos a cargo de Margot Loyola es la concepción de cuerpo en la danza tradicional que enseñaba. Se ha señalado el respeto por la individualidad y subjetividad de las personas al momento de construir su baile. En otras palabras, lo que la docente consideraba dice relación con el cuerpo propio. Esta noción ya la anticipaba en 1942 Merlau Ponty[13] en su texto *La structure du Comportement*. El cuerpo como medio de comunicación con el mundo: es a partir del cuerpo que el sujeto tiene un punto de vista de los objetos. El cuerpo dotado de sensibilidad es lo que le permite realizar una experiencia interior de las cosas. Los sentidos actúan como un todo incluyendo la kinestesia, en la percepción del entorno en un diálogo permanente y dinámico. Cada cuerpo es único, de manera que la consideración de la particularidad en la experiencia sensible del danzar es fundamental en la construcción interpretativa y dinámica de la danza tradicional.

La preocupación por propiciar la valoración de la cultura local en cada una de las ciudades en donde se efectuaron los cursos de las Escuelas de Temporada, quedó de manifiesto con la llegada de cultores a las aulas, llevados por los propios estudiantes. Muchos de ellos se transformaron en maestros y amigos de la docente, pudiendo acrecentar sus conocimientos del acervo cultural de diversos territorios de la Nación.

En la voz de Osvaldo Cádiz y la voz de Margot Loyola: Hay que preocuparse del sujeto más que del objeto.

Las materialidades de la cultura inmaterial patrimonial están llenas de significados trascendentes cubiertos de cotidianidad y aparente simpleza. Descubrir al hombre y la mujer, creadores de sabiduría popular, es conocer Chile en su diversidad siempre cambiante.



***13.*** *Maurice Merlau Ponty (1908-1961) Filósofo francés. Su atención fenomenológica sobre el cuerpo entregó una base teórica para la comprensión del cuerpo propio.*

## Referencias


- *Acha, E. (2012). Cuerpos folklorizados y estereotipos étnicos.* En Díaz, D. (ed) (2012) Actas del III simposio internacional de corpus. Cuerpos y Folklore(s): herencias, construcciones y performancias. R&F Publicaciones y Servicios S.A.C.
- *Cáceres, J. (1998). La universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional 1933-1953.* Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación de Chile.
- *Dannemann, M. (1975). Teorías del folklore en América Latina*. Talleres de Italgráfica, S.R.L.
- *Cortázar, A. (1948). El folklore y su estudio integral.* Linari y Cía., S.R.L.
- *Delgado, C. (2019). Cuerpo Danzante. Una indagación, una creación y un escrito acerca de Chiloé*. Universidad de Chile.
- *Loyola, M. y Cádiz, O. (2010). La cueca: Danza de la vida y de la muerte.* Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- *Loyola, M. y Cádiz, O. (2014). 50 danzas tradicionales y populares en Chile.* Ediciones Universitarias de Valparaíso.