



UNIVERSIDAD DE CHILE

Instituto de la Comunicación e Imagen

Escuela de Periodismo

Memoria para optar al Título de Periodista

Danza clásica y moderna:

Perspectiva histórica para un análisis en Chile

Alumna: Alicia Morales Chávez

Profesor Guía: Gustavo González Rodríguez

Santiago, enero 2007

Danza es un término muy amplio, ya que incluye actividades que van desde ciertos movimientos y danzas de cortejo que realizan animales, pájaros y peces hasta creaciones artísticas planeadas y elaboradas cuidadosamente por hombres y mujeres especialmente dotados. Todos esto es danza, aunque tenga una apariencia exterior muy variada y motivaciones interiores diferentes.

John Martin

INDICE

	<u>Pág.</u>
Introducción	04
Historia de la danza	
La danza básica	08
Danzas primitivas	11
Edad Media: Época de contrastes	17
Renacimiento: La danza como espectáculo y el origen del ballet	21
Los inicios del ballet profesional	27
El siglo XIX y el Romanticismo	31
El imperio ruso del ballet	37
Los inicios del Ballet Russe	42
Anna Pavlova: la muerte de un cisne	44
Vaslav Nijinsky: la leyenda	46
El Ballet Ruso en Europa	50
De vuelta a las raíces: Isadora Duncan	53
La danza moderna en Europa y Estados Unidos	58
La danza en Chile	
Historia de la danza en Chile: fusión de dos mundos	65
Visitas extranjeras en Chile	74
Siglo XX: el retorno del ballet	78

El Banch y el Ballet de Santiago: dos caras de la misma moneda	82
Décadas del '70 y '80: antecedentes de la Danza Independiente	97
El <i>boom</i> y la crisis	113
Fuentes de consulta	
Entrevistas	130
Bibliografía	132
Documentos	136
Fuentes periódicas	137
Sitios en Internet	138
Otras fuentes	139
Anexos	140
Revista “La Sílfide N° 1.	
Página diario La Nación “Andrée Haas”	

INTRODUCCION

De entre todas las artes escénicas que con mayor o menor éxito se han desarrollado en Chile, la danza (y el ballet, considerando éste como su expresión más técnica y sistematizada) es sin duda la manifestación artística más postergada en cuanto a contar con registros históricos y estudios completos respecto a su historia y desarrollo en nuestro país.

Si bien existen algunos textos, como los escritos por la periodista Yolanda Montecinos, no es menos cierto que toda o casi toda la bibliografía actual se refiere a la formación del Ballet Nacional Chileno (Banch) □ particularmente a su “época de oro” bajo la dirección de Ernst Uthoff □, y a la historia del Ballet de Santiago. La mayoría de estos registros abarcan la historia nacional hasta 1962, pero no hay estudios importantes respecto al fenómeno de la “Danza Independiente” y a la generación de jóvenes coreógrafos nacionales que comienzan sus actividades a mediados de la década de los '80. Muchos de ellos han desarrollado exitosas carreras dentro y fuera del país en los últimos años, y han dado vida a una verdadero *boom* dancístico que comprende la formación de compañías, colectivos y asociaciones gremiales. El Estado, por su parte, se ha hecho eco de este fenómeno inaugurando un ciclo para la creación de instancias que permiten la difusión y desarrollo de la danza, así como de las artes en general.

A la carencia de registros históricos completos se suma la dispersión del material existente. En lo que se refiere a danza se pueden encontrar artículos, opiniones, entrevistas y una serie de documentos de la más variada índole

diseminados en fuentes también muy diversas. La recopilación y reconstrucción histórica es entonces una primera tarea a desarrollar en el presente trabajo de investigación periodística.

Dada la especificidad del área, fue necesario contextualizar el tema para informar apropiadamente al lector. Ya desde el título se ofrecen atisbos de estas particularidades, siendo la coyuntura entre danza clásica y danza moderna el elemento que define en el mundo occidental el devenir de este arte. La investigación principia con una breve historia de la danza, recogiendo los principales acontecimientos históricos a nivel mundial, para proseguir con un recorrido equivalente en el ámbito nacional.

Fuera de lo que es la reconstrucción propiamente tal, es de suma importancia el análisis posterior de lo que cada acontecimiento significó en su momento. La historia de un país o de una cultura la construye la concatenación de hechos, situaciones, personajes e instancias que sólo una vez reunidas pueden ofrecer la panorámica del todo. El examen posterior de éste ofrece la oportunidad de entender el proceso completo, y obtener así respuestas y soluciones para los problemas presentes.

En Chile se habla actualmente de un *boom* de la danza, pero no existe mucha conciencia acerca de la historia reciente y los problemas de fondo que afectan a la danza independiente y, en menor grado, a los cuerpos establecidos en compañías profesionales. En general, ha existido y continúa existiendo una desinformación permanente a nivel de público estándar, y en ello colaboran activamente los medios de comunicación. No hay en Chile una difusión mediática apropiada. Más aún, no existen en realidad secciones plenamente especializadas

en revistas y diarios que muestren y mantengan una política informativa respecto a la danza. La afirmación se hace a partir de la observación personal como periodista del área de las artes y ex bailarina, desde donde he podido comprobar la escasa atención e interés de los medios para con las grandes artes escénicas.

En los aspectos formales la investigación se realizó a partir de entrevistas con personalidades destacadas del círculo de la danza y el ballet, tales como Karen Conolly, presidenta del Colegio de Profesionales de la Danza (Prodanza) y activa gestora de instancias organizativas, y Nancy Vásquez, coordinadora del Área de Danza del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). También se incluye el material proveniente de entrevistas realizadas a bailarines destacados (Alfredo Bravo y Agustín Cañulef), protagonistas del nacimiento de la danza independiente (Esteban Peña, Nelson Avilés, Luis Eduardo Araneda) y connotados coreógrafos nacionales (Jaime Pinto, Hilda Riveros), entre otras personalidades.

En cuanto al material bibliográfico, se realizó una búsqueda exhaustiva en libros y revistas, siendo de vital importancia en este aspecto la Revista Musical Chilena, dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde se encuentra la mayor parte del escaso material referente a la historia y desarrollo de la danza en nuestro país. Estas fuentes documentales abordan el tema desde diferentes perspectivas analíticas, razón por la cual fue necesario ordenarlas y llenar los vacíos históricos con los testimonios personales de los entrevistados. El resultado final ha sido la reconstrucción histórica y el análisis posterior de ésta para levantar la investigación periodística en forma ordenada y homogénea.

Existe también cuantioso material en Internet, pero con excepción de aquellos sitios que cuentan con un respaldo institucional serio, este material fue escrupulosamente analizado y contrastado más tarde con las fuentes testimoniales antes citadas.

Por último, la experiencia personal en el área de la danza y del periodismo de Artes y Espectáculos ha sido crucial para desarrollar la presente investigación. Cuento con estudios de danza completos, realizados en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y la práctica profesional de la carrera en el Ballet Nacional Chileno (Banch) y más tarde en el Ballet de Santiago, entre otras agrupaciones. Trabajé como periodista en las secciones de Artes y Espectáculos del diario El Mercurio, donde también realicé la práctica profesional, y en la actualidad me desempeño como periodista especializada en difusión para la Facultad de Arte de la Universidad Mayor, posición desde la cual experimento en carne propia el escaso interés de los medios por cubrir noticias vinculadas con la danza. En un área tan poco explorada y sistematizada, estas herramientas fueron de excepcional utilidad para comenzar el proceso desde una perspectiva informada.

Danza clásica y danza moderna:
Perspectiva histórica para un análisis en Chile

Historia de la danza

La danza básica

“Los movimientos en sí contienen la esencia de la emoción, a pesar de que no los dirigimos racionalmente”¹

Cuando se habla de danza la primera pregunta lógica parece ser: ¿De qué tipo de danza hablamos?, ya que dependiendo de si se trata de folklore, ballet, danza moderna, etcétera, asumimos entonces que la manifestación tendrá ciertas características asociadas a la forma externa y particular que adoptará el movimiento y con ello ciertos criterios de apreciación al respecto. No obstante, en este cuestionamiento existe ya un primer prejuicio: considerar la danza como una serie de movimientos creados con cierta finalidad específica sin evaluar cuál es el principio esencial de la danza como manifestación humana. ¿Por qué el hombre baila? ¿Por qué está presente en pinturas rupestres de miles de años como parte integral del quehacer humano primitivo? La respuesta es sencilla: porque la danza es movimiento, y el movimiento es primario, instintivo y constituyente básico de la naturaleza del ser humano. Un bebé molesto llorará mientras mueve las manos y

¹ MARTIN, John, “Historia de la Danza”, Times Editorial Tudor Publishing Company, Nueva York, 1965. La cita corresponde a la Pág. 1 de la traducción de Bárbara Uribe Echeverría (referencias en bibliografía).

su rostro gesticula; un niño frustrado con un juguete lo pateará en el suelo tratando de manifestar a través del movimiento su disconformidad con el juego; un adulto que lee concentradamente saltará de su lugar si a sus espaldas un ruido fuerte lo sorprende. Más aún, cuando una persona llora desesperadamente no son sólo las lágrimas la manifestación de su estado interno; una serie de movimientos como llevarse las manos a la cara, retorcerse, agitar los brazos y taparse los ojos complementan el llanto en una verdadera “coreografía”² emocional.

Es innegable entonces que el ser humano manifiesta instintivamente, y sin raciocinio alguno, su estado interno a través del movimiento y que este movimiento está siempre directamente relacionado con la emoción que lo inspira; en otras palabras, el lector sobresaltado no se dará vuelta tranquilamente a mirar qué pasa a sus espaldas ni el niño enojado tomará amorosamente el juguete para guardarlo en vista de que no cumple con sus aspiraciones. Así, resulta evidente que los estados emocionales del ser humano tienden a exteriorizarse mediante el movimiento y que éste no tiene que ver con su potencial utilidad, sino que es la expresión pura, no racional, en la mayoría de los casos, de lo que se vive internamente en una determinada situación o momento.

Desde otro punto de vista, el movimiento es también una herramienta que utilizamos racionalmente cuando queremos dar énfasis a lo que hablamos o cuando queremos comunicar o exteriorizar sin palabras algo que estamos pensando o sintiendo, y en este caso obviamente el movimiento está dirigido hacia

² Coreografía: 1) Arte de componer bailes. 2) Arte de representar en el papel un baile por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas. 3) Arte de la danza. 4) Conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile. Información extraída de la enciclopedia Microsoft Encarta 2006, cuyo diccionario es el de la Real Academia Española (RAE).

una finalidad específica. No obstante, el propósito del movimiento es siempre el mismo; comunicarnos y exteriorizar más allá de las palabras, de lo que podemos decir, y entonces es cuando ponemos en marcha nuestras propias “coreografías internas”. John Martin, crítico especializado en danza del New York Times, denomina a esta función del movimiento “danza básica” y lo define de la siguiente forma: “...es el impulso de ocupar el movimiento para exteriorizar estados emocionales que no se pueden exteriorizar por medios racionales”³ y propone a continuación que, aunque el movimiento tome diferentes formas y expresiones dependiendo de una serie de circunstancias del entorno (como geografía, clima, alimentación, etcétera), su finalidad seguirá siendo siempre la misma: expresar y exteriorizar nuestro ser interior más allá de cualquier otra forma de comunicación asumida racionalmente.

Lo que John Martin denomina danza básica se puede ejemplificar también muy acertadamente al observar, por ejemplo, los movimientos de cortejo y apareamiento en la mayoría de los animales e insectos. En todas las actitudes naturales que adoptan los seres vivos cuando hacen un acercamiento amoroso el movimiento desempeña un papel primordial, ya que es a través de éste que se dan a entender las intenciones y virtudes ante la potencial pareja.

El movimiento es entonces constituyente básico de toda actividad de los seres vivos y, desde esta perspectiva, se puede entender entonces por qué el hombre comenzó a bailar.

³ MARTIN, John, Op. Cit. Pág. 2.

Danzas primitivas

Tomando como punto de partida el hecho de que el movimiento es ya una danza básica de todo ser humano, es posible entender y explicar las primeras manifestaciones más o menos organizadas del baile en el quehacer humano.

No deja de ser cierto que no se puede establecer con un criterio histórico riguroso cuándo o cómo es que el hombre comenzó a bailar, pero sí se pueden hacer algunas precisiones respecto al tipo de danza y su motivo inspirador a partir de las observaciones realizadas por antropólogos en comunidades indígenas de diversos países, comunidades que han permanecido aisladas en una etapa primitiva de organización comunitaria y que, por tanto, se asemejan en cierta medida a lo que pudo ser la organización humana en sus primeras fases evolutivas. Asimismo, las pinturas rupestres hablan también de una actividad dancístico-ritual asociada a la caza y a la explicación animista⁴ de las fuerzas de la naturaleza, fenómeno que también se observa en las comunidades primitivas actuales.

Según estos criterios, se establece entonces la siguiente clasificación que explica el orden evolutivo en el desarrollo de la danza:

Danzas Orgiásticas: Este tipo de danza es la manifestación más primitiva que se puede dar al interior de un grupo humano que no se ha organizado aún como comunidad establecida. Generalmente son danzas sin una finalidad

⁴ Animismo: Creencia que atribuye vida anímica y poderes a los objetos de la naturaleza // Creencia en la existencia de espíritus que animan todas las cosas (Enciclopedia Microsoft Encarta 2006).

determinada, de carácter comunitario (ya que intervienen por igual hombres, mujeres y, más adelante, niños que se integran por imitación), donde predomina el elemento emocional e impulsivo de cada danzante y que se realizan alrededor del fuego u otra figura central, acompañadas de sonidos rítmicos como palmas, golpes en el suelo o tambores que tocan los mismos participantes de la danza o quienes la observan. Esta es la “danza pura”, donde la motivación y los movimientos son únicos y personales de cada bailarín, y donde no existe ningún tipo de organización en torno a la actividad del baile.

Danzas mágicas: Este tipo de danza, si bien es aún una manifestación muy primitiva, corresponde a comunidades organizadas donde aparecen por primera vez elementos de carácter religioso y son ejecutadas por los miembros de la tribu o, en otras ocasiones, por el mago con un grupo de acompañantes.

El hombre en esta etapa está a merced de las fuerzas de la naturaleza sin comprender exactamente cómo funcionan estas fuerzas. Por tanto, las carga de un sentido mágico-religioso en un intento de explicarse el mundo que lo rodea. La idea central de la danza aquí es comunicarse con estas fuerzas mágicas (de las que el hombre depende para sobrevivir) en un intento de hacer que la naturaleza funcione propiciamente ante sus necesidades. Así, en época de sequía la comunidad danzará pidiendo por lluvia, mientras que en la época de siembra se pedirá por un clima propicio y antes de una cacería se bailará pidiendo que ésta sea fructífera.

Las formas que adoptan las danzas son aquí de suma importancia ya que son bailes de carácter representativo-realista, cuya finalidad es que las fuerzas de

la naturaleza imiten lo que el hombre desea obtener. Es lo que se llama “magia simpática”: por ejemplo, se realizarán movimientos de elevación ante las plantas de maíz para que éstas crezcan, mientras que la imitación de un ataque corresponderá a lo que se espera de una cacería. Esta imitación se convierte entonces en mímica que, en otras palabras, es “el arte de hablar por gestos”: *“En las sociedades primitivas los espectadores se sienten impulsados a acompañar con un tambor cuando ven danzar al bailarín, luego a formar un círculo y bailar con él ejecutando los mismos pasos que él ejecuta. Si esta es la reacción que se produce en nosotros, por qué no habría de esperarse lo mismo de un ciervo que se va a cazar, de un enemigo que se desea destruir o de una planta de maíz que se espera que crezca. A la gente sencilla este poder de persuadir a través de la imitación que posee la danza parece sobrenatural y es empleado en ese sentido; para nosotros es un proceso psicológico científicamente establecido y constituye la forma a través de la cual comprendemos la experiencia emocional que el bailarín está tratando de comunicarnos”*.⁵

Danzas rituales: Este tipo de danza se encuentra en comunidades con un grado de cultura más evolucionado porque para su existencia es necesario un nivel de civilización con su correspondiente comprensión de los fenómenos naturales: ya se ha superado la creencia de que por pura imitación la naturaleza va a responder, y se conoce cierta explicación científica o un concepto muy superior de divinidad. Es por ello que surge una clase sacerdotal más organizada que se encargará de generar un ritual por medio del cual se comunicará con sus

⁵ MARTIN, John, Op. Cit., Pág. 7.

dioses, y los gestos representativos que caracterizaban a las danzas mágicas se transforman en simbólicos. Estos rituales son de carácter secreto, y sus procedimientos conocidos sólo por los sacerdotes e iniciados ejecutándose generalmente ante los templos o lugares de oración ritual. El tema de la elección de las formas, ya manifestado en las danzas mágicas, cobra aquí su máxima expresión por el hecho de convertirse en ritual, aunque ya el hombre sepa que la naturaleza tiene sus propias leyes y épocas. Hasta nuestros días existen ejemplos de danzas rituales en Oriente, en países como India y Japón, entre otros. Un ejemplo de ellas es la danza Mudra en la India, en la cual los bailarines ejecutan su danza mediante gestos. Mudra, que significa “gesto” en sánscrito, es una forma de danza en la que cada uno de estos gestos tiene hasta 20 diferentes significados, incomprensibles para nosotros, pero de gran belleza visual.

Danzas folklóricas: En un grado mayor de evolución las danzas rituales se transforman lentamente en folklóricas, bailes característicos de cada pueblo hasta el día de hoy. Estas danzas conservan una estructura invariable a lo largo de muchas generaciones y por lo general nacen en comunidades rurales distantes unas de otras a las que unen la celebración de festividades tradicionales. La danza y la celebración se convierten entonces en el medio social para mantener la relación y el nexo entre los miembros de una comunidad.

El paso de las danzas rituales a las danzas folklóricas se entiende desde dos aspectos importantes. Primero, que ante un cada vez mayor entendimiento de cómo funcionan los ciclos de la naturaleza y cómo el hombre puede intervenir efectivamente actuando al unísono con ellos, deja de tener sentido la danza ritual

como invocadora de “fuerzas mágicas” o auguradora de éxitos para la comunidad y el baile pasa a tener entonces un sentido “recreacional”. Así, el hombre da rienda suelta a su emocionalidad y sentimiento en el deleite del puro baile, en algunos casos, o como forma de contar sus historias a otros.

En segundo lugar, la danza cobra importancia como elemento unificador de la comunidad, donde se descubren las raíces comunes entre todos los integrantes del pueblo que se reúnen con ocasión de las festividades para bailar las antiguas danzas rituales, que ya no tienen sentido como tales sino que han pasado a ser parte de la tradición que une a los miembros de una comunidad dándoles identidad como grupo diferenciado de otros: *“La danza en comunidad no se preocupa por diferencias personales, discusiones o actitudes competitivas; está a un nivel mucho más universal y elemental. Afirma el sentimiento de ser uno con todos los demás y permite regresar al hogar fortalecido por la herencia común de la raza. Esta es la verdadera base social de la danza”*.⁶

En cuanto a la organización de estas danzas, se repiten dibujos de rueda, de parejas sueltas o enlazadas por una sola mano, las contradanzas, los molinetes, etcétera, predominando el ritmo que es característico de cada una de ellas y da su carácter al paso central. La utilización del espacio es importante también, ya que los bailarines están obligados a una repetición respetando orden y distribución de las diferentes figuras.

Los cuatro tipos de danza señalados anteriormente son en esencia danzas realizadas por y para la satisfacción personal del bailarín. Vale decir, el

⁶ Ibid.

movimiento es utilizado para liberar cargas emocionales trascendentales y para recrearse sin prestar mayor atención al interés que la danza pueda despertar en el espectador. Asimismo, es importante hacer notar que desde sus comienzos la danza desempeña un rol social, actuando como elemento comunicacional unificador en torno al cual un grupo humano comparte ciertos elementos en común.

Sin embargo, a partir del desarrollo sostenido de las comunidades que luego fueron pueblos y más tarde ciudades, comenzaron también a perfilarse los contrastes entre grupos sociales y, con ello, la diferenciación en las prácticas de la danza entre estos diferentes grupos. A partir de esta premisa, cabe establecer aquí una primera gran clasificación: la danza para el placer del bailarín y la danza como espectáculo, donde se busca la aprobación del espectador a través del relato de una historia, la destreza física o la emoción llevada al movimiento, entre otras cosas. La danza como espectáculo nace, en todo caso, directamente relacionada a las manifestaciones originarias antes citadas, y es bastante patente que éstas son, a su vez, el resultado evolucionado de su predecesora.

Es fácil entender el paso de un estado a otro: la excelencia de algún bailarín, ya sea desde el punto de vista de la mímica o de la destreza física, provoca inevitablemente la admiración de quienes lo observan y, con ello, la motivación para que la danza pase a tener una finalidad en sí dejando los aspectos mágicos, comunitarios, religiosos o recreacionales, que fueron sus inspiradores en principio, como elementos secundarios del arte de danzar. Asimismo, las exigencias propias de las cortes de principios del Renacimiento, tanto en lo que se refiere a la adaptación de las danzas folklóricas al vestuario de

la época como a la necesidad de buscar expresiones más refinadas en el baile (acordes con la clase social y el ideal inspirador greco-romano de la época), dieron paso a la danza como espectáculo donde, necesariamente, se requiere de un público espectador.

Antes de pasar a explicar la evolución de la danza durante el Renacimiento, donde se constituye la danza como espectáculo y el comienzo del ballet clásico, es importante rescatar algunas características del período medieval no exentas de interés, pese a que en términos generales en esta fase de la historia del hombre no hubo mayor perfeccionamiento o adelantos al respecto.

Edad Media: época de contrastes

Como se ha señalado, las danzas folklóricas son en esencia de carácter recreacional y se practicaron en comunidades y pueblos como elemento unificador que daba identidad y cohesión a un grupo determinado de personas. En este contexto, los bailes grupales se convirtieron también en el marco natural para que hombres y mujeres se conocieran y realizaran las primeras aproximaciones y galanteos. Por ello, muchas danzas folklóricas que en principio fueron practicadas por grupos, terminaron siendo danzas de pareja.

Por su condición de tales, los bailes de pareja está llena de movimientos simbólicos y sugestivos que representan el grado de interés que tienen los participantes así como la intención de conquista: sin ir más lejos, un buen ejemplo de ello lo encontramos en nuestro baile nacional, la cueca, donde se simboliza el acercamiento entre un gallo (por ello el varón usa representativamente las

espuelas) y una gallina hasta culminar con el apareamiento, que no es otra cosa que el zapateo final cuando el varón ha logrado, después de una serie de figuras realizadas a distancia, acercarse a la mujer y rodearla con sus brazos mientras golpea vigorosamente los tacos de sus botas contra el suelo.

Durante la Edad Media las danzas folklóricas se practicaban esencialmente en ambientes rurales o por miembros de las clases más populares en diversas festividades, pero no se consideraban “apropiadas” o de buen gusto para llevarlas a las celebraciones de las clases gobernantes y sus cortesanos. Lo propiamente folklórico era considerado burdo y grosero, por lo cual durante toda la época medieval fue sometido a una serie de refinamientos que hicieron desaparecer de estas danzas los elementos más permisivos y desenfadados del galanteo amoroso, moldeando de alguna forma los actuales bailes folklóricos en diferentes países.

Fuera de lo que son las consideraciones de tipo estético, que produjeron ciertos cambios en las formas del baile folklórico puro, el elemento que limitó las prácticas de baile, así como toda actividad durante el medioevo, fue la estricta regulación sobre las conductas y el quehacer humano que impuso la iglesia católica. Así, a partir del siglo IV y durante toda la Edad Media, encontramos el rechazo hacia la danza como elemento catalizador de la permisividad sexual, la lascivia y el éxtasis, opinión sustentada por líderes de la iglesia como San Agustín (354-430), cuya influencia continuó durante todo el medioevo y que afectó principalmente a la alta sociedad que era la única que tenía visibilidad e importancia social, mientras que el bajo pueblo tuvo, de cierta forma, un mayor grado de permisividad, dado que en realidad no se les consideraba a nivel social,

para realizar sus actividades grupales. No obstante, los cortesanos adaptaron estas danzas para poder realizarlas en el contexto social donde vivían, aunque siempre regidos por severas normas de conducta que desproveían al baile de su inspiración motivacional primaria.

Algunos ejemplos de danzas cortesanas en el periodo medieval son la farándola, la carola, la morisca, la brande, las ductias, los saltarellos, el stantipes y las alemandas, por citar algunas de las más conocidas. Todas estas danzas eran, esencialmente, bailes grupales donde se combinaban movimientos básicos de figuras, como rondas, filas y espirales, con reverencias y cruces entre los danzantes, acompañados por música ejecutada con instrumentos como flauta, lira, viola y gamba.

Junto con la evolución y creciente práctica de las danzas cortesanas surgieron también a fines del medioevo y principios del Renacimiento los “maestros de baile”, indispensables en la enseñanza de los miembros de la corte ya que eran ellos quienes adaptaban y enseñaban la forma correcta para ejecutar los pasos y figuras de las danzas.

El periodo medieval resulta especialmente contrastante, ya que si bien la iglesia controlaba y prohibía en muchas ocasiones la celebración y el baile, de igual forma se abrieron espacios para realizar carnavales con motivo de las festividades religiosas, con procesiones de disfraces en las calles y fiestas que podían durar varios días. Asimismo, nacieron también los juglares, artistas multifacéticos quienes entretenían a los miembros de la corte en sus propias celebraciones, pero que participaban activamente en las fiestas populares. La

actividad de los juglares llegó a ser tan importante durante este período que incluso se conformaron en sindicatos organizados como artistas especializados.

Desde otro punto de vista, y como manifestación particular y más significativa del período, surgió a fines del medioevo una forma terrible y trágica de danza masiva ante la desesperación que provocaban las pestes y enfermedades que podían matar a un poblado entero en un par de meses: el “*totentanz*” o danza de la muerte.⁷ En este ceremonial, un bailarín disfrazado como esqueleto (la muerte) encabezaba una procesión hacia el cementerio llevando tras de sí una fila de danzantes caracterizados, representando cada uno a un personaje de los diferentes estratos sociales: un rey, un soldado, una madre, un niño, etcétera. Una vez que se llegaba ante un sepulcro abierto, el esqueleto hacía su llamado y cada uno de los danzantes se lanzaba al interior del mismo señalando cómo la muerte unificaba a todos por igual, y cómo, frente a ella, no existían diferenciaciones de ningún tipo. Un ejemplo actualizado de este tipo de danza llevado a la coreografía lo encontramos en la obra “*Carmina Burana*”, creada por Ernst Uthoff para el Ballet Nacional Chileno, que comienza con una alegoría al *totentanz* señalando cómo la diosa Fortuna marca el destino de los hombres, sin importar si éstos son ricos o pobres, reyes o campesinos: la muerte llega a todos por igual y frente a ella no hay privilegios ni diferencias.

Es interesante notar cómo el hombre manifestó en este ceremonial su creciente desilusión frente al régimen medieval: si la muerte unificaba a todos, y contra ella no valían los méritos en vida ni la pertenencia a una clase social,

⁷ También llamada “Danza Macabra” o “Danza de los Muertos”. Se puede encontrar mayor información en un extenso e interesante artículo en Internet de la Universidad del Salvador (<http://www.salvador.edu.ar/gramma/1/ua1-7-gramma-01-01-18.htm>).

mucho menos el fervor místico o religioso, por qué entonces continuar bajo un política que diferenciaba ostentosamente entre el pueblo y la clase gobernante y que además exigía una conducta apegada a una serie de principios morales que, en la práctica, no podían asegurar inmunidad frente a las catástrofes naturales. El sistema medieval estaba en crisis y su desmoronamiento como forma de organización social y de pensamiento era inminente.

Otras manifestaciones masivas y terribles de la época afectaron a poblados enteros: guerras, enfermedades y calamidades, así como sequía o inundaciones. En una especie de bacanal desesperada, hombres y mujeres se volcaban a las calles comiendo, bebiendo y bailando hasta caer exhaustos o muertos, pues comprendían que el final de la vida estaba a su puerta: *“No es difícil comprender por qué en el siglo XIV, después de una sucesión de catástrofes mundiales, guerras, plagas e incendios, el estado general de la mente humana era tan enajenado que tenía que buscar una salida y la encontraba en manifestaciones irracionales de danzas masivas. Comunidades enteras eran atacadas por una especie de locura que los hacía bailar y girar a través de las calles y de pueblo en pueblo durante varios días hasta que morían exhaustos”*.⁸

Renacimiento: La danza como espectáculo y el origen del ballet

El Renacimiento, como su nombre indica, significó el resurgir de la filosofía, la ciencia y las artes, postergadas y controladas por la iglesia durante la Edad

⁸ MARTIN, John, Op. Cit., Pág. 9. Resulta interesante la representación de este fenómeno en la película del Werner Herzog “Nosferatu el vampiro”, donde junto con el protagonista llegan las ratas, portadoras de la peste, y el pueblo entero vive sus últimos días bailando y comiendo en las calles hasta morir.

Media. El hombre había comenzado a rebelarse contra un sistema que ya no cubría sus necesidades, y a cambiar su visión para surgir como un hombre nuevo; un sujeto emancipado, con ideas propias, capaz de actuar y decidir por sí mismo, desapegado de la tutela del misticismo religioso.

Un acontecimiento histórico marcaría en forma definitiva lo que sería el nuevo pensamiento: la caída de Constantinopla bajo los turcos otomanos en el siglo XV. Esta era la capital del Imperio Romano de Oriente donde se había preservado la cultura clásica de Grecia y Roma, ya que al caer en el siglo V la misma Roma, capital del Imperio de Occidente, los sabios y eruditos habían huido a Oriente estableciéndose en Constantinopla. Tras el ataque turco que tomó definitivamente la ciudad, nuevamente hubo un éxodo masivo del mundo ilustrado hacia Occidente, especialmente hacia Italia, donde se instalaron numerosos artistas, científicos y filósofos, llevando con ellos el modelo que el nuevo hombre renacentista había estado buscando para instituir las bases de su nueva forma de vida. No obstante, este renacimiento clásico llegó principalmente a los cortesanos ricos, porque el hombre común, todavía pobre, tenía escaso contacto con los refinamientos de la cultura y lo poco que le llegaba estaba ya filtrado desde arriba.

Lo realmente importante de este período es que el hombre emergió ante sus propios ojos como un ser de dignidad inherente, con la capacidad de hacer de su vida lo que quería que ésta fuera. Sin embargo, el contraste entre su ideal y lo que en realidad era resultaba todavía bastante notorio; aún era burdo y mal educado, muy distante del modelo clásico que quería imitar. Por ello fue precisamente en Italia, hasta donde había llegado toda la cultura greco latina, el lugar en que príncipes y duques comenzaron a contratar especialistas y tutores

para sus cortes, entre ellos maestros de baile que enseñaban la forma de caminar y de comportarse con elegancia y distinción. Esta tarea no estaba exenta de dificultades si consideramos que debían instruir a las damas, con trajes pesados, voluminosos y de largas colas, además de golas y tocados, y a caballeros que, a la usanza de la época, utilizaban habitualmente zapatos excesivamente largos en las puntas (tanto así que había que amarrarlas a las rodillas para poder caminar) y espadas que los hacían tropezar continuamente. En este contexto, los bailes folklóricos, así como sus adaptaciones medievales, eran ahora impracticables y fue la tarea de estos maestros crear nuevas danzas: nace así la danza de salón, cuyo énfasis residía en el aspecto exterior, elegante y refinado, para satisfacer a los asistentes que concurrían a fiestas y bailes.

Otro aspecto importante en el desarrollo de la danza, fue el hecho de que durante los siglos XIV y XV Italia estaba aún compuesta por pequeños estados, y cada gobernante deseaba hacer ostentación de su poder y prestigio ante los otros. Duques y príncipes rivalizaban como mecenas de las artes, y querían que sus cortes fuesen brillantes y ricas. Destacadas familias, como los Médicis de Florencia y los Sforza de Milán, se complacían en celebrar fastuosos festivales en todas las ocasiones propicias para ello. Algunos tomaron forma de desfiles de carros alegóricos, otros de fiestas de disfraces, otros de procesiones religiosas y otros fueron los llamados “ballet⁹ de cena”: éstos fueron el origen del ballet como forma organizada para el espectáculo.

⁹ La palabra “ballet” es de origen italiano, derivada del verbo “ballare” que significa bailar.

Estas danzas eran creadas especialmente por los maestros de baile para festejar grandes ocasiones que incluían un banquete: bodas, alianzas políticas y victorias militares¹⁰, y en su idea inspiradora estaba el revivir la unidad del teatro griego como espectáculo múltiple donde se aunaban danza, poesía, pantomima, declamación y música. Un ejemplo del ballet de cena es el creado y realizado con ocasión de las bodas de Galeazzo¹¹, duque de Milán, e Isabel de Aragón, que organizó en 1489 el maestro de baile Bergonzio di Botto. Muchos autores señalan que este espectáculo no difería mucho de lo que puede ser hoy en día un espectáculo de cabaret o de variedades, donde se presentan varios números por separado que no relatan una historia bajo un mismo hilo conductor. Así pues, la entrada de cada plato del banquete de bodas era presidida por bailarines que representaban personajes mitológicos asociados con la comida: hombres que representaban a Jasón y los argonautas en busca del Vello de Oro hacían su entrada cuando se servía el cordero asado, Neptuno y los duendes marinos anunciaban la llegada del plato de pescado, mientras Pomona, diosa de la abundancia, presidía la presentación de la fruta. Al final del banquete un ballet más alegórico, que combinaba discurso, canciones y danzas, celebraba los deleites del matrimonio.

Estas exhibiciones fueron imitadas prontamente por otras cortes europeas, en particular la francesa, en las que los ballets de cena evolucionaron aún más.

¹⁰ Los maestros de baile no sólo crearon danzas, también escribieron tratados acerca de cómo ejecutar los pasos y las combinaciones de éstos para danzas específicas como los ballet de cena. El tratado más antiguo conocido es “El arte de danzar y dirigir conjuntos”, del maestro Domenico de Piacenza (al servicio de la familia d’Este de Ferrara), que data de principios del siglo XV.

¹¹ Llamado “Cena de Tortona”.

Las presentaciones ante la corte fueron cada vez más complejas y surgieron así los “ballets cortesanos” (*ballets de cour*) que servían de excusa para comunicar a la corte, a los invitados distinguidos o a otros gobernantes un mensaje político sobre el poder del monarca o la conveniencia de una alianza¹². Fue Catalina de Médicis quien llevó a Francia toda la tradición cultural italiana, más adelantada en este tipo de espectáculos, al casarse con Enrique II. Con ella viajaron una compañía de músicos y bailarines para supervisar las representaciones artísticas que eran muy impresionantes por los despliegues escénicos y los efectos especiales. La reina Catalina no estaba interesada particularmente en el arte como tal, sino que vio en este tipo de recursos la oportunidad política y estratégica para impresionar a sus invitados de otras casas reales.

En 1581 tuvo lugar en París la más famosa de las producciones de Catalina de Médicis, “*Le Ballet Comique de la Reine*”, para celebrar las bodas de su nuera. Fue una costosísima producción encargada a su valet de chambre, violinista y maestro de baile, el italiano Balthasar de Beaujoyeaux¹³. Con una combinación de discursos, canciones, danzas y efectos visuales complicados (se utilizaron mecanismos que hacían descender de las nubes a los actores o los transformaba por “arte de magia”) el *Ballet Comique* fue un ejemplo grandioso de espectáculo de la corte. Beaujoyeaux, tomando siempre como ejemplo el concepto artístico de los griegos, hizo escribir la poesía a uno de los poetas de la corte, la música instrumental a un autor y la música vocal a otro, mientras él mismo creó las

¹² Es importante señalar que en los ballet de Corte, al igual que en el teatro, no se admitían mujeres, razón por la cual los roles femeninos eran interpretados por hombres.

¹³ Dado que era italiano, su nombre real era Baldassarino di Belgiojoso, pero lo “afrancesó” al llegar a Paris y convertirse en parte de la corte.

danzas y supervisó la producción completa. Cabe destacar que para este espectáculo los danzantes eran miembros de la nobleza y no artistas profesionales, razón por la cual se le dio mayor importancia a la ostentación de las elaboradas figuras que a la complicación de los pasos de baile en sí.

En cuanto al argumento, éste trataba acerca de un héroe griego que había sido encantado por Circe¹⁴ y al final lograba su libertad ayudado por los dioses: sin duda, no es un gran argumento, pero la importancia real del *Ballet Comique* fue que por primera vez un espectáculo de corte desarrollaba un sólo tema de acción dramática (a diferencia del ballet de corte donde se presentaban bailes sin contar una historia) y todos los versos, música y danza habían sido creados para dar continuidad a un relato concreto. El éxito de la experiencia fue absoluto: miles de personas intentaron conseguir admisión al palacio sólo para poder presenciar este prodigioso espectáculo, mientras que de otras cortes se realizaron viajes especiales para asistir a las representaciones.

A partir de este evento, la corte francesa se transformó en el centro del desarrollo para el ballet, mientras que la corte italiana hizo lo propio centrándose en la ópera. De ahí que hasta la actualidad la nomenclatura del *bel canto* es en italiano mientras que la del ballet es en francés.

De todos los reyes, el máximo patrono de la danza fue Luis XIV (1638-1715), y durante su reinado el ballet alcanzó su mayor desarrollo. El rey era un entusiasta y eximio bailarín: hizo su debut en el ballet de la corte a los 12 años y es significativo que recibiera el apodo de “el rey Sol” por su papel de Sol en “*Le Ballet Royal de la Nuit*”, espectáculo realizado en 1653 con la intención expresa de

¹⁴ Hechicera que en “La Odisea” convierte a los compañeros de Ulises en cerdos.

glorificar el poder del monarca y advertir de su invencible poderío a cualquier potencial enemigo.

Además de contratar a los mejores músicos, maestros de baile, pintores y poetas para que colaboraran en sus ballets, fundó la Academia Real de Danza (*Academie Royale de Dance*) en 1661 y ocho años después instituyó la Academia Real de Música (*Academie Royale de Musique*), en la actualidad Ópera de París. En 1670 el rey decidió retirarse de la danza: había engordado, era más viejo y su vanidad no le permitía exhibirse en público. Al dejar de participar el rey, los cortesanos fueron perdiendo interés en actuar, lo que abrió el camino propicio para que bailarines profesionales se hicieran cargo del ballet y éste fuera trasladado de la corte a los teatros.

Los inicios del ballet profesional

Entre los artistas que ayudaban al rey en la creación de los ballets de la corte se hallaban Pierre Beauchamps y Jean Baptiste Lully, éste último bailarín y músico que aunó sus capacidades artísticas y políticas para transformar el ballet y la música en artes profesionales. A través de sus contactos, logró obtener el dominio de la Real Academia de Música uniéndola a la de Danza, y más tarde consiguió que el rey le facilitara el teatro del Palacio Real (*Palais Royal*)¹⁵ para realizar ahí sus funciones.

¹⁵ Construido originalmente por el cardenal Richelieu a la usanza del teatro italiano más moderno, con reformas arquitectónicas como el alto proscenio o escenario con público sólo desde el frente. El teatro del Palais Royal había sido utilizado por Moliere y su compañía de teatro, pero para entonces el gran autor ya había muerto y el teatro estaba libre.

Lully estaba más interesado en la parte musical, y dejó la Academia de Danza en manos de su colega Beauchamps quien fue, en gran medida, el creador y primer codificador del ballet clásico como se conoce hoy en día, instituyendo las normas básicas del mismo así como su notación. Uno de los primeros cambios afectó a la posición de las caderas y piernas, que ahora se comenzaron a usar abiertas (“*en dehors*”) y en 5 posturas básicas (I, II, III, IV y V posición de pies), aunque en rigor no se puede decir que esta fuera la primera vez que se utilizaba la abertura ya que instintivamente, y por una consecuencia lógica de la rotación de cadera, los danzantes ya lo hacían en los bailes de corte. No obstante, Beauchamps estandarizó esta posición para dar mayor libertad de movimiento a las piernas, por una parte, mientras que por otra fue también el resultado del cambio del entorno entre el salón de la corte y el actual teatro real: en palacio, los bailarines tenían público en tres costados, mientras que en el teatro había un proscenio alto con público sólo desde el frente. En esta nueva realidad, los bailarines se veían principalmente por delante por lo que no resultaban complejos los movimientos realizados de frente, pero cuando debían cruzarse de un lado a otro, retroceder o levantar las piernas, los movimientos no parecían estéticos sino que torpes y extraños. Con la rotación de caderas y piernas, el bailarín podía permanecer de frente mientras que el movimiento era apreciado de perfil: *“En esa época la rotación externa no era muy extensa; con los talones juntos los pies formaban aproximadamente un ángulo recto. En la medida que la técnica del ballet se desarrolló a través de los años, fue aumentando hasta llegar a formar un ángulo de 180° a comienzos del siglo XIX; esto quiere decir que al juntar los talones los pies formaban una línea recta con los dedos de los pies en dirección*

opuesta. Este es uno de los principios técnicos del ballet y es totalmente lógico. Permite a la pierna moverse más libremente en cualquier dirección y con una máxima visibilidad del punto de vista del espectador".¹⁶

Fuera de las reformas propias del espacio escénico así como de la postura y posición de piernas de los bailarines, otras reformas estaban por venir: a partir de 1681 se admitió por primera vez a mujeres en el ballet¹⁷ y comenzó a desarrollarse el tipo de espectáculo conocido como ópera-ballet, que consistía en escenas separadas, unidas por una temática común, que utilizaba el canto, el baile y muchos de los efectos visuales que permitía el teatro de proscenio¹⁸. También surgió la figura del "bailarín estrella", originada en la Opera de París por bailarines que destacaban por su virtuosismo técnico así como por su majestuosidad y prestancia en escena. En principio esta categoría estaba reservada sólo para los varones, ya que difícilmente las bailarinas podían realizar prodigios técnicos con sus enormes vestidos hasta el suelo. Entre los grandes bailarines-estrella cabe destacar a Jean Balon y Luis Dupré (quien fue llamado "el dios de la danza"), y más tarde a Gaetan Vestris (alumno de Dupré y también bautizado con el sobrenombre de su maestro) y su hijo Auguste Vestris, famoso por sus saltos y giros: *"(Luis) Dupré bailó hasta los 60 años, y en 1750, un poco antes de su retiro, fue visto por Casanova, el notorio amante y escritor italiano, en*

¹⁶ MARTIN, John, Op. Cit., Pág. 18.

¹⁷ Fueron cuatro bailarinas para la puesta en escena de la ópera-ballet "El triunfo del amor", de Jean Baptiste Lully.

¹⁸ La más importante de estas representaciones fue "Las Indias galantes", estrenada en París en 1735 y reestrenada en 1952. La trama constaba de varios cuadros que contaban una historia de amor, cada uno ambientado en algún lugar exótico del mundo.

*uno de sus viajes a París. Después de haber criticado la escenografía y la calidad de la música de la ópera Les Fêtes Vénitiennes, Casanova se dedica a criticar al dios de la danza: ‘De repente el público empezó a aplaudir entusiasmadamente al ver entrar a escena a un bailarín alto y muy bien proporcionado, vestido con una capa abierta adelante, que llegaba a sus talones, y portando una enorme peluca negra y una máscara. (...) Vi a esta figura fina avanzar, con paso medido, y cuando llegó adelante lentamente levantó sus brazos con mucha elegancia, los abrió, los extendió y los cerró. Movía sus pies con precisión, tomó un par de pasos más, hizo algunos battements y pirouettes y desapareció como una brisa de verano. La danza entera no duró más que 30 segundos. A continuación hubo un aplauso apoteósico y gritos de parte del público entero’ “.*¹⁹

Con el tiempo y la lenta incorporación de las mujeres al ballet, también surgió la bailarina estrella, la más destacada Françoise Prévost, quien además era coreógrafa. Sin embargo, fueron dos alumnas de Prévost las que vendrían a marcar los dos aspectos más importantes del ballet. Estas bailarinas fueron Marie-Anne Cupis de Camargo y Marie Sallé. La primera se destacó por su virtuosismo, comparable al de los varones, a los que por primera vez una mujer se atrevía a imitar técnicamente al realizar los saltos conocidos como “batidos” o “batería” (el más famoso el *entrechat*; rápido cruzamiento de pies en el aire antes de topar el suelo en la posición de inicio) para lo cual, además, introdujo la primera reforma en el vestuario femenino al acortar varios centímetros la falda para dejar ver los pies y tobillos. La segunda, en cambio, se destacó por el poder expresivo y

¹⁹ CD Rom “Historia de la Danza”, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago 2004.

dramático que imprimía a sus actuaciones, así como por las reformas que introdujo en el vestuario y la puesta en escena en su actividad como coreógrafa. Sin embargo, a diferencia de Camargo, Sallé introdujo estas reformas no con una finalidad estética, sino que para dar énfasis al aspecto dramático y al realismo acorde con los contenidos de la obra: *“Así, con la obra de estas dos bailarinas, tenemos claramente dos enfoques completamente diferentes del arte de la danza: la Camargo, personificando a la danza como la belleza de la forma exterior, y la Sallé simbolizando la danza como la expresión de los sentimientos interiores”*.²⁰

El siglo XIX y el Romanticismo

En la contraposición de estilos de estas dos grandes bailarinas, se ve ya claramente reflejado el nacimiento de una nueva forma de enfrentar el arte y es interesante notar cómo a lo largo del resto de la historia del ballet ha continuado de cierta forma el enfrentamiento entre estas dos tendencias: la técnica y la expresión. Mientras Camargo realizó ciertas reformas, tendientes a mejorar el desenvolvimiento técnico del bailarín, Sallé marcó una revolución al cambiar vestuarios completos para dar realismo a sus obras.

Estos fueron los primeros pasos hacia el representacionalismo, y en ellos se buscaba una narrativa así como una expresividad y una significación propia del movimiento en sí. La semilla que, consciente o inconscientemente, dejó caer Marie Sallé no se depositó en suelo estéril; el joven Jean Georges Noverre recogió esta tendencia en los llamados “ballets de acción”, forma de espectáculo de danza que

²⁰ CD Rom “Historia de la Danza”, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago 2004.

estuvo en boga durante todo el siglo XVIII y que ayudó a la autonomía artística de la danza.

En estos ballets de acción, así como en todas las formas que adoptaron las diversas artes, se comenzaba a manifestar el nacimiento de una nueva forma de pensamiento que mostraba el descontento con las formas aristocráticas impuestas por la tradición. El pensamiento racional del hombre contemporáneo comenzaba a generar el cambio que daría pie al Romanticismo y, con ello, se estaba gestando una actitud revolucionaria hacia los problemas humanos que en la danza se manifestó con el predominio del aspecto emocional en la interpretación. El ballet debía, según Noverre, llevar la acción dramática en sí mismo, representar e imitar la vida tal cual es, con sus virtudes y desgracias, y no ser un complemento frívolo o puramente estético de la ópera o una mezcla indeterminada con otras artes.²¹

Uno de los discípulos de Noverre, Jean Dauverbal, fue el primer coreógrafo en crear una obra que se alejaba de las grandes hazañas épicas griegas, y tomaba como protagonista a una pareja de campesinos. Toda la acción dramática de la obra giraba en torno a la vida y tradiciones rurales, así como a las dificultades de esta pareja para concretar su amor en su medio social: este ballet fue *“La Fille Mal Gardée”* (“La hija mal guardada”), y es hasta hoy en día parte del repertorio clásico a nivel mundial.

Todos estos cambios fueron pasos de transición hacia una verdadera transformación revolucionaria con el nacimiento del “ballet romántico”. Fue simplemente la culminación en el campo de la danza de la reorientación total del

²¹ En su libro “Cartas sobre la danza y el ballet”, Noverre explica ampliamente su teoría y sus principios respecto a lo que debía ser el espectáculo dancístico. El texto fue publicado por primera vez en 1760 (mayores referencias en bibliografía).

pensamiento que se conoce como la “Revolución Romántica”. El crecimiento paralelo de la revolución social a través de todo el siglo XVIII, que culminó con la guerra de independencia en Estados Unidos y la Revolución Francesa, se preocupó por los derechos y potencialidades del “hombre natural”, que era celebrado por los grandes pensadores de la Reforma y que se oponía a las jerarquías sociales, políticas y religiosas de cualquier clase.

Este cambio fue en su tiempo tan radical e importante como lo fue en su época el Renacimiento, que influenció principalmente a los cortesanos y a la clase dirigente, mientras que la revolución romántica fue un movimiento de la gente común. De hecho, en muchos aspectos fue como un contra-Renacimiento, ya que repudió el modelo clásico greco-romano y determinó retomar el camino de progreso de donde se había desviado a fines del medioevo. Renunció al paganismo para regresar a los valores cristianos; quiso poner fin a la esclavitud del artista a las unidades abstractas e impersonales de la cultura clásica y lograr la libertad de preocuparse por los conflictos morales de la vida, la que finalmente siempre es un contraste entre elementos en conflicto: lo bueno y lo malo, lo hermoso y lo feo, Dios y el demonio.

El tiempo de los griegos clásicos había pasado y era nuevamente la pintoresca Edad Media la que intrigaba como modelo del pasado o, más bien, el revivir el dualismo místico de esa época que representaba al hombre dividido y atraído siempre por el espíritu y la carne.

Así pues, el ballet adoptó también esta idea del hombre fraccionado entre su naturaleza carnal y el misticismo de lo mágico y sobrenatural y con ello nació la

época de los denominados “ballets blancs”²². El tema de estas coreografías también hacía eco de la dualidad del ser humano; por lo general se ambientaban en un contexto rural o popular, donde abundaban las alegorías a las danzas folklóricas, mientras que por otra parte, el componente mágico lo proporcionaba la aparición de alguna ninfa, fantasma o ser del mundo sobrenatural en un ambiente mágico de sombras y niebla. Es el caso de ballets como “Giselle” y “*Le Sylphide*” (La Sílfige)²³, ambos sobrevivientes del período y parte del repertorio clásico de hoy en día.

A nivel de la puesta en escena, se implementaron sistemas de cables y poleas para, literalmente, colgar a las bailarinas que volaban sobre el escenario, así como rampas para hacer desaparecer a los personajes mágicamente, mientras los efectos de claro de luna o ambientes sombríos los proporcionó la luz de gas.

En el ámbito de la danza, y a diferencia del Renacimiento, la gran protagonista ahora era la mujer, considerada más espiritual que el hombre, razón por la cual los bailarines quedaron relegados a un rol como acompañantes y soportes físicos para los virtuosismos de las bailarinas. Así como en su tiempo rivalizaron Camargo y Sallé, ahora las protagonistas de la dualidad del Romanticismo fueron Marie Taglioni y Fanny Elssler: la primera fue el símbolo de la pureza técnica y el estereotipo de la espiritualidad y lo etéreo, mientras la segunda se especializó en estilizaciones, llevadas al ballet, de danzas folklóricas,

²² Se denominan “ballets blancs” por el color de los vestidos de las bailarinas, ya que por lo general las mujeres representaban fantasmas o seres mitológicos y etéreos. El vestido es lo que hoy se conoce como “tutú romántico”; básicamente un corpiño unido a una falda hasta mediados de pantorrilla, compuesta por muchas capas de tul u otro género liviano, que se suspende en el aire y tarda en caer con cada movimiento dando la sensación de liviandad.

²³ “*Le Sylphide*” se confunde habitualmente con el ballet “*Las Sílfiges*” (llamado también “*Chopiniana*” en algunos países como Francia), creado por Michael Fokine 70 años más tarde con música de Frederick Chopin.

confiriendo voluptuosidad y dramatismo a sus representaciones. Ambas bailarinas fueron igualmente famosas, pero en el caso de Taglioni hubo un aspecto más que la destacó por sobre su colega: fue la primera en subirse a las puntas de los pies para conferir mayor efecto de elevación a su danza. Las zapatillas que usó para tal efecto fueron confeccionadas por su padre, el maestro de baile Filippo Taglioni, y era un modelo básico de satén con suela delgada al que se agregaba algodón en rama para proteger los dedos. Este modelo fue perfeccionado años más tarde en Italia, donde se crearon las zapatillas de punta con refuerzos especiales como se las conoce hoy en día.

La combinación de la revitalización artística y la organización técnica hizo de las décadas de 1830 y 1840 la “edad de oro del ballet”. Su conquista sobre todas las tradiciones y logros anteriores fue tan completa que hasta hoy se lo considera como fuente y criterio de lo que es la práctica del ballet. Así, cuando se habla de “ballet clásico” se está hablando en realidad de este período, tanto en lo que se refiere al estilo como a los métodos establecidos durante esta época.

Hasta fines del siglo XIX el ballet clásico continuó su desarrollo implementando cada vez mayores desafíos técnicos, principalmente con las zapatillas de punta, que habían sido endurecidas y perfeccionadas en Italia ofreciendo un mejor soporte para la bailarina. Pese a que la actividad coreográfica continuó en plena ebullición, poco a poco se fueron perdiendo los principios inspiradores del Romanticismo como movimiento revolucionario. Así, los mejores impulsos de la época se gastaron, las innovaciones hechas se perpetuaron como superficies vacías y las motivaciones emocionales originales fueron olvidadas: *“La falda larga y vaporosa que fue concebida para dar una apariencia poética a una*

criatura del aire era ahora un uniforme. Fue acortándose con el tiempo para facilitar el despliegue técnico y finalmente se redujo a un vuelo de tul alrededor de las caderas. Ya no indicaba a una criatura sobrenatural. No caracterizaba nada. Si la bailarina debía personificar a una muchacha campesina se ponía un delantalcito por delante; si era una reina añadía joyas y una corona; si era un personaje griego antiguo usaba una greca en el borde de la faldita. De todos modos usaba joyas si las tenía, y se peinaba a la última moda tanto si debía personificar a una sacerdotisa egipcia como si era una india norteamericana. Usaba también malla rosada y zapatillas sin tener en cuenta la raza o la época y danzaba en punta usando el mismo vocabulario básico y sus combinaciones en todos los roles”..²⁴

De la misma forma que la técnica y el vestuario comenzaron a estandarizarse perdiendo su motivación original, sucedió algo parecido con la pantomima propia del ballet clásico. Una serie de gestos creados para obras específicas habían cobrado sentido general y fueron aplicadas regularmente en otros ballets, convirtiéndose con el paso del tiempo en un vocabulario común. No obstante, este vocabulario era de dominio casi exclusivo de los coreógrafos, ya que hasta los propios bailarines habían olvidado su significado primero. El público, sencillamente, no tenía la menor idea de lo que los gestos podían simbolizar, por lo que tales aportes no colaboraban finalmente con la acción dramática sino que más bien eran meros adornos utilizados por hábito. Algunos de estos gestos son fáciles de entender: un dedo que señala, un puño agitándose o una mano alzada y la otra en el corazón en señal de promesa. Otros gestos están en clave, como las

²⁴ CRISP, Clement, THORPE, Edward, “El fascinante mundo del ballet”, Pág. 40, Editorial Parragón, 1º Edición, Barcelona 1981.

manos por sobre la cabeza describiendo círculos, que significa “bailemos”, o los brazos extendidos al frente y luego cruzados uno sobre otro, que significa “muere”.

Por otra parte, las representaciones de ballet se convirtieron en verdaderas fiestas sociales, con obras que tenían entre tres y cuatro actos e intermedios de 45 minutos durante los cuales la alta sociedad tenía tiempo suficiente para comer, mostrarse en público y conversar animadamente. El tema de las obras era generalmente una historia de amor antigua o un cuento de hadas, herencia de la época romántica. El espectáculo tenía sus puntos altos exclusivamente en los momentos en que los bailarines realizaban virtuosismos técnicos, pero la acción dramática era interrumpida frecuentemente por danzas de conjunto cuya misión era alargar la función y dar un descanso a la bailarina, estrella indiscutible de la reunión.

Para 1890 la decadencia del ballet en Francia era absoluta, y pronto fue reemplazado por la ópera como espectáculo de moda.

El imperio ruso del ballet

El ballet llegó a Rusia por primera vez a principios del siglo XVIII con una importación masiva de cultura que inició Pedro el Grande (1672□1725). Años más tarde, en 1735, la emperatriz Anna estableció la “Academia Imperial de Ballet” y luego el “Ballet Imperial”, con sedes en Moscú y San Petersburgo, con lo cual el ballet ruso inició así su propio desarrollo en paralelo a Francia e Italia.

Gracias a la tutela y al patrocinio permanente de la casa real se pudieron montar en Rusia los más fastuosos espectáculos de ballet, pero en lo que se

refiere a la evolución de la enseñanza y la técnica, el ballet ruso debe sus avances a maestros y coreógrafos franceses que llegaron a comienzos del siglo XIX. El primero de ellos fue Charles Louis Didelot²⁵, quien arribó en 1801, dedicándose principalmente a la enseñanza en la Academia Imperial. Más tarde vendrían Jules Perrot²⁶, quien repuso sus principales obras entre 1849 y 1859, Arthur St-Leon²⁷, nombrado director del ballet entre 1859 y 1869, y finalmente Marius Petipa, llegado al país en 1847 y nombrado director del Ballet Imperial en 1869. Con Petipa, quien estuvo en el cargo hasta 1903, Rusia alcanzó su cúspide tanto en los aspectos técnicos de la danza clásica como en la espectacularidad de sus montajes escénicos.

El objetivo de los ballets de Petipa era lograr una exhibición vistosa. En un país rico en danzas nacionales de tipo folklórico, era natural que cada ballet ofreciera alguna de éstas con cualquier pretexto. Así, se pueden encontrar en sus coreografías la inclusión de danzas eslavas y, en ocasiones, italianas o francesas. Con el mismo criterio que en Francia realizó sus coreografías pensando en el lucimiento femenino en desmedro de la participación masculina, que continuaba

²⁵ Charles Louis Didelot: (Francia 1767-1837) Bailarín y maestro de baile. Formado con Auguste Vestris y Jean Dauverbal. En Rusia trabajó a la cabeza de la escuela de danza hasta su muerte. Innovó los movimientos del cuerpo de baile y dio importancia a la pantomima en el ballet.

²⁶ Jules Perrot: (Francia 1810-1892) Bailarín y coreógrafo francés. Cursó sus estudios con Auguste Vestris. Desde 1830 a 1835 fue bailarín de la Opera de París junto a Marie Taglioni. Más tarde trabajó en Londres y en San Petersburgo. Hizo las coreografías de las variaciones solista de “Giselle” (1841), para su esposa la bailarina Carlota Grissi, “Ondina” (1843), “Esmeralda” (1844) y “Pas de Quatre” (1845) para Taglioni, Grisi, Lucile Grahn y Fanny Cerrito. Su figura fue inmortalizada por el pintor Edgar Degas, quien lo retrató en 1873 en el cuadro “Examen de danza”.

²⁷ Arthur St-Leon: (Francia, 1821-1870) Músico y bailarín, realiza su primera presentación a los 14 años en Munich. En 1845 contrae matrimonio con la famosa bailarina Fanny Cerrito, de quien se separa seis años después. En 1852 publica el primer sistema de notación coreográfica y en 1859 sucede a Perrot en la dirección del Ballet Imperial ruso, para el que creará el ballet “Copelia”, clásico de repertorio actualmente. En septiembre de 1870 muere sorpresivamente de un ataque al corazón.

siendo sólo un complemento de su pareja. Petipa mostró también su genio en la creación de escenas, disponiendo las filas de bailarinas de tal forma que todas fueran visibles. Un claro ejemplo es la entrada de las sombras en “La bayadera”, cuadro escénico que dispone de una rampa al fondo del escenario a través de la cual descienden, lentamente y repitiendo la misma secuencia de movimiento, 24 bailarinas. Este sigue siendo uno de los cuadros más difíciles para cualquier cuerpo de baile, ya que exige una impecable sincronía entre las bailarinas en la realización de cada movimiento.

La apoteosis de la carrera de Petipa sobrevino en 1890 con la creación de “La bella durmiente”, recreación del cuento homónimo de Charles Perrault y ejemplo supremo del ballet clásico. Con música de Tchaikovsky, este ballet es todavía el más difícil de representar de todas las coreografías del siglo XIX, ya que requiere de un ejército de bailarines clásicos de excelencia técnica y estilística, además de todos los recursos de un gran teatro de ópera para alojarlos en el escenario.

A lo largo de su carrera como director Petipa continuó importando estrellas, principalmente de Italia, reconocida por la calidad de sus escuelas pese a que el ballet como espectáculo no tenía la misma importancia que la ópera. Ello provocó el descontento de algunos bailarines, quienes no tenían la oportunidad de mostrarse en público en roles estelares pese al virtuosismo de su técnica. En realidad, había importantes corrientes subterráneas de insatisfacción entre los artistas, pero costaba mucho que llegaran a la superficie y si lo hacían se las anulaba de inmediato. En este sentido, Petipa dirigió con “mano de hierro” el Ballet

Imperial y no fue hasta su partida cuando estas corrientes disconformes lograron salir a la superficie.

En 1904 se produjo la primera expresión artística revolucionaria. Tomó la forma de una carta dirigida a la nueva directiva del Ballet Imperial y escrita por un joven bailarín, maestro y coreógrafo ruso de 24 años llamado Michael Fokine. La carta, que comenzaba disfrazada como una petición formal para crear un ballet, denunciaba en realidad la esterilidad del quehacer dancístico y diseñaba un programa específico de reforma que planteaba los siguientes principios:

- El uso de movimientos preconcebidos que salían de la sala de clase académica debía ser abandonado en el escenario. Cada ballet debía poseer un estilo de movimiento acorde al país y al periodo en que transcurría el argumento.
- La acción dramática debía desarrollarse en forma continua en términos de movimiento en vez de introducir escenas de pantomima. Era necesario que el argumento fluyera sin ser interrumpido por danzas de relleno sin relación alguna con la historia.
- El lenguaje convencional de signos que se conocía como pantomima, y que era ininteligible hasta para los bailarines que estaban en escena, debía ser descartado. El cuerpo entero debía ser expresivo en todo momento.
- Toda la compañía, y no sólo el solista, debía ser utilizada para desarrollar la acción dramática. El cuerpo de baile estaba en condiciones de ser ocupado para algo más que simples interludios decorativos mientras los solistas descansaban entre cambios de traje.

- La música tenía que llevar la acción dramática en sí, tal como lo hacía la danza.
- La escenografía debería ser creativa en su estilo y la misión de los vestuarios era reflejar el país y periodo histórico en que se situaba la acción. Para tal efecto, era necesario expandir los horizontes más allá del traje de ballet tradicional: medias rosadas, zapatillas de punta y tutú.
- Toda la obra debía ser el resultado de la activa cooperación entre corógrafo, músico y diseñador.

La carta del corógrafo no tuvo mayor éxito. En realidad, ni siquiera fue tomada en cuenta, pero con ella se sentaron las bases dentro de la misma compañía para un movimiento que fue tomando fuerza hasta derivar en la salida de varias estrellas con rumbo a Europa.

Las ideas de Fokine eran esencialmente un replanteo de los mismos principios que Noverre había predicado 150 años antes en Francia, ahora enriquecidos por la evolución de la cultura y las urgencias de un artista en un medio estancado. Tal como Noverre con el ballet de acción, Fokine deseaba hacer de la danza un arte expresivo y dramático; el espejo de la vida misma.

Muchos colegas de Fokine, especialmente los más jóvenes, se entusiasmaron con sus ideas, pero las únicas ocasiones que tuvo el coreógrafo en Rusia para ponerlas en práctica fueron funciones privadas a beneficio o representaciones de alumnos. La anécdota cuenta que cuando trató de hacer bailar a personajes griegos en una de sus obras insistió en que éstos fueran a pie

descalzo, pero fue forzado a hacerlo poniéndoles mallas rosadas a los bailarines con los dedos de los pies pintados encima.

En 1905 Fokine crea para Anna Pavlova, en ese entonces joven bailarina del ballet de San Petersburgo, el solo “La muerte del cisne”. Ese mismo año estrena “El pabellón de Armida” sin mayores resonancias, pero a través de este trabajo se contactó con el empresario Serge Diaghilev con quien estableció una alianza para llevar el ballet ruso en giras de verano por Francia. Con ello, el arte de Terpsícore²⁸ volvía revitalizado a su tierra natal.

Los inicios del *Ballet Russe*

Al comenzar el siglo XX no sólo el ballet estaba sacudido por una ola de rebelión contra las formas tradicionales; todo el mundo del arte vivía en una búsqueda de ideas y principios innovadores. En Rusia se había conformado un grupo de jóvenes artistas, entre los que se encontraban pintores, literatos y músicos, que hasta entonces había ignorado el ballet por los mismos motivos que Fokine había expresado en su carta: era un arte en decadencia donde se priorizaba la forma por sobre la expresión o el contenido. Dos eran los grandes objetivos del conglomerado: difundir el arte ruso por el mundo y hacer penetrar en Rusia el arte occidental. Para tales efectos contaban con una pequeña publicación llamada “El mundo del arte”, dirigida por Serge Diaghilev, quien además trabajaba para el Ballet Imperial en funciones administrativas.

²⁸ Terpsícore: (“La que deleita en la danza”) Una de las nueve musas de la mitología griega, presidía la música y el baile. Se la representa como una joven de rostro sonriente, coronada de guirnaldas o de una diadema y con un arpa o lira en la mano. Era hija de Zeus y Mnemosina (Enciclopedia Microsoft Encarta 2006).

Diaghilev había nacido en Rusia en 1872 y se estableció en San Petersburgo cuando contaba 17 años de edad para completar sus estudios de derecho. Allí fue introducido en el mundo del arte por el pintor Alexandre Benois (1870–1960), a través del cual conoció a Fokine. Pese a no ser actor, pintor, músico o escritor, Diaghilev tenía el don para descubrir el talento de otros y la intuición para dirigir empresas arriesgadas e innovadoras en el campo artístico. Empezó organizando una exposición de pintores impresionistas (1899), después otra de retratos históricos (1905) y por último intentó la conquista de París con una exposición de pintores rusos (1906) en la que reunió lienzos de todo género, desde los antiguos iconos hasta cuadros de jóvenes desconocidos de San Petersburgo. Al año siguiente organizó en la Opera de Paris una serie de conciertos y para entonces ya era un empresario artístico con cierto renombre fuera de Rusia.

Junto a Fokine comenzó a trabajar en un proyecto alternativo de danza, agrupando a bailarines jóvenes de la compañía mientras los directores de ésta veían con alivio la oportunidad que permitía a los “rebeldes” trabajar y gastar su entusiasmo fuera de ella. En 1908 Diaghilev pidió permiso a la directiva del Ballet Imperial para llevar a este grupo de gira durante las vacaciones a Paris, grupo que más tarde será conocido como “*Ballet Russe*” (Ballet Ruso).

La primera representación tuvo lugar el 19 de mayo de 1909 en el *Théâtre du Chatelet* en Paris y constituyó un verdadero acontecimiento. Con arreglo a la fórmula establecida por Diaghilev el espectáculo no estaba integrado por un único ballet de acción que ocupase toda la velada, sino por una serie de obras breves y brillantes: “El pabellón de Armida”, con música de Tcherepnin más los decorados y

trajes de Benois, “Danzas polovetsianas del príncipe Igor”, con música de Borodin, decorados y trajes de Roerich y “El festín”, sobre música de danzas rusas populares y con decorados de Korovin. Las coreografías estaban confiadas enteramente a Fokine y entre el grupo de bailarines, todos rusos y habituados a los más difíciles ejercicios de escuela, brillaba un trinomio prodigioso: Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky y Tamara Karsavina.

Anna Pavlova: la muerte de un cisne

Absolutamente necesario es detenerse un momento en la figura de Anna Pavlova. Nacida en San Petersburgo en 1882, ingresa a los 10 años a la Escuela Imperial de San Petersburgo, en donde muy pronto, con ocasión de las actuaciones de la escuela en el Teatro Marinsky, demuestra su extraordinaria facilidad de comunicación con el público. De su rigurosa preparación cuidaron los maestros Nicolas Legat, Petipa y, sobre todo, Pavel Gerdt, quien ejerce poderosa influencia sobre ella convenciéndola de que su mayor fuerza residía en la interpretación antes que en la técnica.

En 1903 debuta como solista en los papeles de “Mirtha”, la reina de las Willis en “Giselle” (rol extremadamente complejo que exige un dominio absoluto de la técnica clásica), el hada "Candide" en “La bella durmiente” y "Flor de Lis" en “Esmeralda”. Más tarde se convierte en la primera bailarina indiscutida de la

compañía, la que abandona en 1908 para formar su propio ballet realizando giras por todo el mundo²⁹ hasta su muerte en 1931.

Excepcionalmente, participó en la primera y segunda temporada del Ballet Ruso como bailarina invitada, pero prefirió continuar con su propio grupo debido a los constantes desacuerdos con Diaghilev. Existe también la especulación de que Pavlova habría dejado el Ballet Ruso debido a la inseguridad y al temor frente a la competencia con su *partenaire* Vaslav Nijinsky, pero esto es poco probable ya que la bailarina contaba desde hacía años con una sólida reputación nacida de su talento y desempeño artístico.

Anna Pavlova es, probablemente, la bailarina más famosa del siglo XX. En ella se conjugaban el dominio técnico, la expresión dramática y la presencia escénica como en ninguna otra figura. De entre los numerosos papeles que interpretó a lo largo de su carrera, “La muerte del cisne”, de Fokine, fue la obra más representativa de su talento como intérprete y hasta hoy continúa estrechamente ligada a su figura.

Pavlova también es reconocida por difundir el arte del ballet como pocos lo hicieron, realizando giras a los más lejanos escenarios con una humildad absoluta ante la falta de comodidades o la condición de los teatros. A Pavlova le eran indiferentes los convencionalismos, no tenía nada de diva y estaba dispuesta a bailar en cualquier parte donde la gente quisiera verla: “*Quiero bailar para el mundo entero*”, decía constantemente. Como coreógrafa hizo sólo una obra, “Hojas de otoño”, sin mayores resonancias, pero la perfección de su arte personal

²⁹ El ballet de Anna Pavlova visitó Chile en dos ocasiones: 1917 y 1918.

fue tan extraordinaria que en sus giras por el mundo “convirtió”, quizás más que ningún otro artista, a muchas personas al arte del ballet.

El talento de Pavlova no era acorde con la experimentación moderna que animaba al grupo de Diaghilev; era más afín al espíritu de Taglioni, ampliado y enriquecido, pero sustancialmente igual. Fue una actriz dramática con una elocuencia prodigiosa que continuó la tradición romántica del ballet.

Al regreso de una de sus tantas giras Pavlova se contagió con un fuerte resfriado. Restándole importancia, continuó con sus ensayos en París, en un estudio sin calefacción. Más tarde viajó a Suiza donde su condición empeoró, y los médicos diagnosticaron pleuresía en el pulmón izquierdo. Pavlova no se resignó a detener sus actividades y continuó con los ensayos para la temporada que iba a empezar, pero la infección había invadido el pulmón derecho y el corazón empezó a debilitarse. La noche del 23 de enero de 1931, a los 49 años, Pavlova se sumió en la inconsciencia. Según cuentan sus biógrafos, cerca de la medianoche abrió los ojos, llamó a la camarera y le dijo: *“Prepara mi vestido de cisne”*. Fueron sus últimas palabras. Media hora después Anna Pavlova había muerto.

Vaslav Nijinsky: la leyenda

Con una expresión feroz y movimientos angulosos, Vaslav Nijinsky no sólo revolucionó al mundo como precursor de la danza moderna, también conquistó al público en una corta carrera artística de 10 años desde su debut, en 1909, hasta su retiro en 1919.

Nacido en 1889, Nijinsky ingresó en la Escuela Imperial de Danza de San Petersburgo a los 9 años, evolucionando de manera por demás sorprendente. Sin recurrir a las cinco posiciones ni al vocabulario tradicional del ballet clásico, realizaba una perfecta ejecución del salto gracias a sus cualidades atléticas y a su habilidad innata para suspenderse en el aire. De hecho, Nijinsky ha pasado a la historia por sus legendarios saltos (algunos biógrafos sostienen que llegó a desarrollar sacos aéreos bajo la piel, característica única de las aves, lo cual no puede ser constatado) y por su técnica extraordinaria, llegando a considerársele como “el mejor bailarín de todos los tiempos”.

En 1908 debutó como primer bailarín de la compañía, pero, siempre polémico, ya empezaba a dar muestras de su rebeldía creando pequeñas piezas innovadoras en cuanto al lenguaje técnico y al vestuario. En 1909 se une a la compañía de Diaghilev paralelamente a su actividad dancística en Rusia, pero en 1911 es despedido del Ballet Imperial por utilizar una “vestimenta inapropiada” (se presentó en escena sin medias, sólo con pantalones cortos) en una función de “Giselle” frente a la emperatriz.

Como parte de la compañía de Diaghilev compartió escenario con Pavlova, y juntos ejecutaron lo que muchos consideran las mejores actuaciones en la historia de la danza.

En 1912, y alentado por Diaghilev de quien era protegido personal, Nijinsky realiza su primera obra como coreógrafo del Ballet Russe llamada “La siesta de un fauno”, con música de Claude Debussy. Esta pieza marca de muchas formas el nacimiento de la danza moderna como expresión revolucionaria, rechazando toda norma sobre el vestuario, la técnica o la presentación clásica del

cuerpo. Nijinsky mostraba a un fauno (personificado por él) y seis ninfas en una coreografía que consistía básicamente en dar pasos caminando sobre un solo plano para dar el efecto de un friso griego. La intensidad dramática y erótica de los gestos del protagonista son los que en realidad completan y justifican la obra.³⁰ El público francés no estaba preparado para este nuevo estilo ni para el gesto final de la coreografía que interpretaron como grosero³¹, lo que dividió a la comunidad bohemia de París en dos fracciones: una, encabezada por el publicista Gaston Calmette, lanzaba ataques desde el punto de vista artístico y moral, mientras la otra, encabezada por el escultor Auguste Rodin, salió a la defensa de Nijinsky señalando que la ruptura con los cánones del ballet suponía un potencial gigantesco para el desarrollo de la danza.

La situación controversial originada por “La siesta de un fauno” continuó al año siguiente (1913) con “La consagración de la primavera”, obra con la mayor y más arriesgada propuesta musical de Igor Stravinsky. La aparente discordancia de la música con los movimientos primitivos y salvajes de los bailarines provocó, durante su estreno en París, un escándalo mayor que se ha hecho famoso. Los espectadores abuchearon a los bailarines y se insultaron entre ellos estableciéndose dos bandos, lo que pronto derivó en una gresca monumental con golpes y lanzamiento de objetos al escenario y entre los asistentes, mientras la

³⁰ “La siesta de un fauno” es una pieza excepcional que continúa siendo representada en la actualidad, pero, por su carácter casi legendario, son pocos los bailarines de fama que han asumido tal desafío. Probablemente, la interpretación más brillante de esta pieza la ofreció el bailarín ruso Rudolph Nureyev.

³¹ El fauno acaricia lentamente un velo que ha dejado la ninfa principal mientras vuelve caminando hacia su guarida. Al llegar deposita la prenda en el suelo, se acuesta sobre ella y con los acordes finales de la música realiza un gesto que podría interpretarse perfectamente como una eyaculación.

compañía se esforzaba para seguir con la representación y la complicada coreografía. La obra estuvo en cartelera sólo seis funciones.

A fines de 1913, el Ballet Ruso viajó a Estados Unidos y Sudamérica mientras Diaghilev permanecía en Europa. Al llegar a Buenos Aires, Nijinsky contrajo un sorpresivo matrimonio con la húngara Romola de Pulszky, bailarina del grupo, lo que indignó a Diaghilev. Ambos fueron despedidos a su regreso a Europa. El artista organizó entonces una pequeña compañía y se presentó en Londres para viajar con posterioridad a Austria, pero allí los sorprendió la Primera Guerra Mundial y Nijinsky quedó detenido como aliado enemigo hasta 1916, año en que nuevamente se une a Diaghilev. Con la compañía realizó una última gira a Estados Unidos y a su regreso comenzó a sufrir una serie de trastornos mentales que, finalmente, lo condujeron a un sanatorio psiquiátrico en 1918. Nunca se supo con exactitud la causa de su locura. Unos decían que su enfermedad se debía a la herencia familiar, tal vez esquizofrenia (que padecía su único hermano), mientras otros afirmaban que todo era culpa de una caída durante la niñez que le produjo conmoción cerebral.

Vaslav Nijinski falleció en Londres en 1950, a los 61 años de edad. Hasta el día de hoy se le califica como el mejor bailarín de la historia por su técnica perfecta, la elevación legendaria de sus saltos y capacidad histriónica sin límites. Sus últimos días los pasó aferrado a un diario, en el que se expresaba a través de enigmáticas figuras circulares, y saltando extraviado por los pasillos, prodigiosamente, como lo había hecho toda su vida.

El Ballet Ruso en Europa

La temporada que el Ballet Ruso había ofrecido París en el verano de 1909 fue un éxito apoteósico en un medio que todavía estaba estancado en las fórmulas tradicionales de la danza. En 1910, para la segunda temporada, Fokine creó algunas de sus obras maestras que continúan en el repertorio mundial: “El pájaro de fuego”, que anunciaba la nueva era musical con Stravinsky y “Scherezade”, con música de Rimsky Korsakov, sobre una espectacular escenografía de Leon Bakst, riquísima en coloridos y fastuosidad oriental.

En 1911 la compañía abandonó definitivamente San Petersburgo para establecerse en Montecarlo, desde donde inició su carrera internacional. A este año pertenecen otras dos obras maestras de Fokine. “El espectro de la rosa”, con música de Carl María Von Weber, inspirada en un poema de Théophile Gautier titulado “Después del Baile”, que comienza diciendo: “Yo soy el espectro de la rosa, que tu llevaste ayer al baile”, y fue interpretada por Nijinsky en el rol protagónico³² para la primera función de la compañía en Montecarlo. La segunda fue “Petrushka”, con música de Stravinsky y decorados de Benois. Este ballet proporcionó a Nijinsky uno de los mejores papeles que jamás haya interpretado y le valió el calificativo de “mejor actor del mundo” por parte de la actriz Sarah Bernhardt, quien quedó maravillada cuando presenció una función.

³² Sin desmerecer el genio creativo del coreógrafo, se puede decir que las obras más brillantes de Fokine fueron inspiradas y creadas para artistas de igual genio como fueron Pavlova y Nijinsky. “El espectro de la rosa” es prácticamente un solo masculino de larga duración (alrededor de 15 minutos) en el que la bailarina acompañante desempeña un papel casi inadvertido. Con ello, Fokine estaba poniendo en práctica sus principios, situando nuevamente al varón en roles destacados y no sólo como un apoyo para su compañera.

Fokine permaneció al lado de Diaghilev hasta 1912. Después se separó de él y formó una compañía propia que se estableció primero en San Petersburgo y más tarde en los mayores teatros de Europa y de Estados Unidos. La renuncia de Fokine coincide con la primera presentación de “La siesta de un fauno”, y se dice que habría sido por celos profesionales ante el genio creativo de Nijinsky. Si esto es cierto o no es algo que no podemos saber: forma parte de las “leyendas” generadas en un periodo que se caracterizó por el nacimiento de virtuosos en todos los campos artísticos.

Después que Fokine hubo abandonado la compañía, Diaghilev confía la dirección coreográfica a Nijinsky a quien despide en 1913 por su matrimonio con Romola de Pulszky. Con el inicio de la Primer Guerra Mundial (1914) muchos artistas abandonan la compañía y se acepta por primera vez a bailarines de otras nacionalidades. Con ello el Ballet Ruso se desprende de la impronta de ser una extensión del Ballet Imperial y comienza una nueva etapa conocida como “de la Escuela de París”. Diaghilev enfrenta también por primera vez problemas de orden económico, pero se las ingenia para seguir reclutando artistas nuevos y de renombre como los pintores Picasso, Matisse, Miró, Derain y Ernst y músicos como Falla, Satie y Poulenc, entre otros.

Entre 1915 y 1920 la dirección coreográfica estuvo a cargo de Leonide Massine (1896–1979), joven bailarín ruso que sustituyó a Nijinsky. Su estilo como bailarín y coreógrafo muestra claras tendencias al aspecto teatral de la representación y se caracterizó por la creación de piezas cómico-satíricas. De este periodo destaca el ballet “Parade” (1917), sobre música de Satie y argumento y decorados de Jean Cocteau, una obra desconcertante en la cual el cubismo, el

surrealismo y el estilo de music hall irrumpieron en el escenario del ballet para la consternación de los tradicionalistas amantes de lo clásico.

En 1920 Massine abandona la compañía y se lleva consigo a una parte importante de los bailarines y artistas que trabajaban con ella. Diaghilev se volvió entonces hacia Bronislava Nijinska, hermana del bailarín, y con ella la coreografía tomó una nueva orientación. Pese a su formación en la escuela clásica de San Petersburgo, Nijinska se alejó de las figuras y de los pasos clásicos sustituyéndolos con figuras tomadas del jazz, del music hall y de los movimientos propios de los deportes. Sus creaciones más importantes fueron “Les Noces” (1923) y “Les Biches” (1924), obras que prácticamente no se representan en la actualidad.

Para 1925 Nijinska se había alejado de la compañía y en su reemplazo Diaghilev contrató a George Balanchine³³, quien creó “Apolo Musageta” (1928) y “El hijo pródigo” (1929). Balanchine está considerado como el más eminente representante del neoclasicismo en el ballet, heredero del célebre Marius Petipa y de la tradición del ballet clásico ruso del siglo XIX. Aunque algunos de sus ballets tienen una línea argumental, Balanchine es más conocido por sus ballets sin trama en los cuales explora la danza en beneficio del movimiento del cuerpo y de su esquema con respecto a la música.

En 1929 Diaghilev se refugia en Venecia, su ciudad predilecta, en donde murió el 19 de agosto. Con él muere también el espíritu del Ballet Ruso original

³³ Ruso de nacimiento, su verdadero nombre era Gueorgui Melitónovich Balanchivadze, el que cambió al nacionalizarse estadounidense. Es fundador del New York City Ballet, una de las compañías más importantes de la actualidad.

□ los intentos posteriores para revivir a la compañía sin Diaghilev no tuvieron mayor resonancia □ y, sin duda, un empresario y gestor cultural por excelencia.

De vuelta a las raíces: Isadora Duncan

“Sólo la danza, nada más. La danza del espíritu”, solía declarar Isadora Duncan, bailarina controvertida y audaz considerada como la precursora de la danza moderna en el mundo entero. Paradójicamente, su única “ley” como artista fue la libertad absoluta del movimiento y la ruptura con toda fórmula que la encasillara en una línea de danza, o de vida, tradicional.

Nacida el 26 de mayo de 1877 en San Francisco, Estados Unidos, manifestó a los 5 años su deseo de convertirse en “bailarina revolucionaria”, deseo que encontró plena acogida en el seno familiar. A los 10 años sufrió un fuerte golpe emocional por la separación de sus padres y poco después abandonó la educación formal para ayudar económicamente a su madre, la profesora de piano Mary Grey, dando clases de baile en su vecindario, pese a no tener formación académica de ningún tipo.

Con 18 años decide partir a Nueva York donde conoce al empresario y dramaturgo Augustin Daly, director y dueño de una pequeña compañía de danza, quien le abre las puertas para presentarse en varios escenarios. Ataviada con una túnica que mostraba sus piernas, descalza, sin maquillaje y con el largo pelo suelto, Duncan se convirtió inmediatamente en el centro de una polémica entre quienes defendían su expresión y quienes la criticaban implacablemente.

Dos años más tarde, y sin haber podido convencer a Daly para que introdujera reformas en la compañía a partir de la danza libre, Duncan viaja hasta Londres para estudiar el arte griego y sus movimientos a partir de los jarrones y vasijas del Museo Británico. Pronto comenzó a ofrecer “recitales de danza” □ como ella solía llamar a sus presentaciones □ en Londres, cosechando una serie de éxitos que le abrieron las puertas para viajar al resto de Europa. En estas giras Duncan encontró nuevamente motivos emocionales para su arte: en París conoció las esculturas de Rodin y Bourdelle, con quienes inició una larga amistad, y en Italia quedó cautivada por las pinturas de Botticelli, llevando a la danza el espíritu plástico de sus obras.

Uno de los sueños de Duncan era visitar Grecia para conocer directamente el origen del arte clásico en el cual se apoyó como idea inspiradora en sus comienzos. El viaje se concretó en 1902 y fue tanta la emoción de la bailarina que decidió comprar la colina de Cópanos, cerca de Atenas, para establecer un templo de la danza. El proyecto quedó estancado a medio camino por falta de recursos económicos, pero es precisamente en este tipo de acciones que queda de manifiesto el espíritu apasionado de Duncan para con su arte.

De la misma forma que inició el sueño quimérico del templo de la danza, comenzó a fundar escuelas para niños, todas con carácter benéfico, de formación integral. En ellas se daban clases de danza, música y teatro, además de las materias formales de la escuela y alimentación completa. Para financiarlas Duncan se valía de todas las formas posibles: ofrecía numerosos recitales, contaba también con el apoyo económico de algunos admiradores y consiguió el auspicio de grandes empresarios quienes, en muchas oportunidades, no

coincidían con el enfoque de su arte. Su poder de persuasión era grande y finalmente lograba convencerlos para conseguir los recursos. En 1904 estableció la primera de sus escuelas en Berlín. Más tarde le siguieron las de París (1914), que además sirvió como refugio para los niños al iniciarse la Primera Guerra Mundial, y la de Moscú (1921) donde consiguió apoyo estatal.

Sin embargo, la primera visita de Duncan a Rusia fue en 1905, y entre otras actividades fue invitada por Pavlova a su estudio. Allí la encontró en medio de la ejecución de su rutina diaria de ejercicios y consignó la impresión de su visita en su autobiografía "Mi vida": *"Encontré a Pavlova de pie con su vestido de tul practicando en la barra, sometándose a la gimnasia más rigurosa, mientras que un viejo caballero con un violín marcaba el tiempo y la exhortaba a realizar mayores esfuerzos; era el legendario maestro Petipa. Me senté y durante tres horas observé tensa y perpleja los sorprendentes ejercicios de Pavlova, que parecía ser de acero elástico. Su hermoso rostro adoptó las líneas severas del mártir. No paró ni un solo instante. Todo su entrenamiento parecía estar destinado a separar por completo la mente de los movimientos gimnásticos del cuerpo. La mente debía alejarse de esa rigurosa disciplina muscular. Esto era justamente todo lo contrario de las teorías sobre las que yo había fundado mi escuela un año antes. Lo que yo pretendía es que mente y espíritu fuesen los motores del cuerpo y lo elevasen sin esfuerzo aparente hacia la luz."*³⁴

Entre las historias y relatos que se pueden encontrar en diferentes textos, existe uno que es aprobado y rechazado por diferentes autores. Esto es que Fokine habría sido influenciado directamente por Duncan para elaborar y expresar

³⁴ DUNCAN, Isadora, "Mi vida", Pág. 113, Editorial Losada, 11º Edición, Buenos Aires, 1938.

sus ideas renovadoras. No obstante, los detractores de este supuesto afirman que el coreógrafo conoció a Duncan con posterioridad a su visita a San Petersburgo y que la opinión de éste frente al arte de la bailarina era más bien despectiva. No parece muy extraña esta postura si se considera que Fokine era un excelente bailarín clásico y que su reforma no proponía el abandono total de la técnica. Más bien, era una propuesta enfocada a renunciar a la rigidez y el formalismo del ballet clásico, pero sin desconocer la técnica del mismo como base del aprendizaje artístico. Claras muestras de ello es que Fokine compuso sus mejores obras contando con un material humano de primera calidad técnica como Pavlova y Nijinsky, y no experimentó con bailarines *amateur* o neófitos en el arte de la danza.

En el polo opuesto a Fokine era donde Duncan residía. El dramaturgo ruso Constantin Stanislavsky conoció a Isadora en 1908 y se entusiasmó con las ideas de la bailarina. Ante la pregunta de éste sobre quién le había enseñado a bailar, Isadora respondió "*Terspsícore*" y continuó: "*Empecé a bailar en el momento mismo que supe mantenerme en pie. He bailado toda mi vida. El hombre, la humanidad, todo el mundo debe bailar. Así ha sido y así será siempre. Es inútil que se interpongan algunos y que no quieran comprender una necesidad natural que nos ha dado la Naturaleza misma*".³⁵

Con la misma expresión libertaria Duncan formuló claramente su postura ante la vida: se consideraba atea, practicaba el amor libre y manifestaba una opinión positiva acerca de la Revolución Rusa. Nada había de teatral en la danza de "la ninfa", como la habían apodado. Su arte era puramente lírico, vale decir, la

³⁵ Ibid., Pág. 142.

elevación de la expresión personal más que las caracterizaciones, relato de historias o exhibición de habilidades. Su principal inspiración, además de las épocas antiguas, la constituía la música, y experimentó con piezas de Chopin, Beethoven y Gluck que jamás habían sido pensadas para la danza.

Duncan era además una mujer bella y poseía un poder de seducción que la mantenía rodeada de amigos, entre los que se contaban intelectuales, pintores y poetas, así como numerosos admiradores que deseaban conocerla. Cautivaba a quienes la rodeaban, lo cual determinó que su figura apareciera ligada amorosamente a múltiples pretendientes y pronto surgió el mito de que Isadora acarrearía la desgracia a las personas a quienes amaba. Las desapariciones y extraños sucesos que acompañaron su vida parecieron confirmar este supuesto “maleficio” en forma trágica. Mientras Duncan triunfaba en París, sus hijos Deirdre y Patrick, frutos de la relación con el escenógrafo Gordon Craig y el magnate de las máquinas de coser Paris Singer, respectivamente, murieron ahogados al caer al río Sena el automóvil en que viajaban. Según la misma Isadora, al despedirse de su hija Deirdre ambas colocaron los labios sobre el cristal de la ventana y al posar su boca sobre la de la niña tuvo un horrible presentimiento. La pérdida de sus hijos fue un durísimo golpe para la bailarina, a tal grado que canceló todos sus compromisos, abandonó temporalmente la danza y estuvo a punto de suicidarse en varias ocasiones. Unos meses más tarde decidió retomar sus actividades dedicando tiempo completo a la enseñanza en la escuela que había fundado en 1904 en Berlín. En ella prodigó toda la entrega que como madre ya no podía ofrecer, y con el inicio de la Primera Guerra Mundial cedió la escuela para que fuese convertida en hospital infantil y abandonó el país.

Durante la gira de 1921 a la Unión Soviética, invitada por el gobierno para instalar una escuela, Duncan conoce al poeta Sergei Essenin, diecisiete años menor que ella. Pese a que siempre afirmó que no contraería matrimonio, finalmente se casó con él en 1922 y juntos emprendieron viaje a Estados Unidos, donde fueron rechazados agresivamente por el credo político del poeta. Vuelven a Francia, pero Essenin comienza a presentar serios trastornos depresivos por lo que regresan a la Unión Soviética. Las cosas no mejoraron para la pareja: Essenin se refugia en el alcohol y Duncan abandona el país en 1924 para establecerse en Niza, donde al año siguiente recibe la noticia del suicidio de su esposo.

En los dos años siguientes Duncan retornó a los escenarios para dar una serie de recitales, pero se encontró con una audiencia fría y salas a medio llenar. En medio de una situación económica precaria conoce a un joven italiano con quien sale a dar un paseo la noche del 14 de septiembre de 1927. La última tragedia está por venir. La punta del chal que lleva al cuello se eleva al viento mientras recorre la ciudad y, en un segundo, se enreda en la rueda trasera del automóvil estrangulando a la figura más sobresaliente de la danza moderna del siglo XX.

La danza moderna en Europa y Estados Unidos

Indudablemente, ninguna otra forma artística ha sido tan ineptamente bautizada como “la danza moderna”. No sólo son términos descriptivos poco exactos, sino que absolutamente inapropiados ya que no hay nada de moderno en la danza moderna. Es, en realidad, “danza básica”. La más antigua de todas las

formas de danza. El bailarín moderno, en vez de utilizar los recursos acumulados de la tradición académica, va directamente a la fuente de la danza utilizando el principio de que toda emoción tiende a expresarse en movimiento y que éstos reflejan en cada caso el carácter particular del estado emocional. Debido al contagio inherente del movimiento físico, que hace al espectador sentir en su propia musculatura el esfuerzo que ve realizar a otro, el bailarín puede transmitir la experiencia emocional menos tangible. Este es el primer objetivo de la danza moderna; no se interesa en el espectáculo sino en la comunicación de experiencias emotivas que no pueden ser comunicadas en términos racionales o reducidas a la mera constatación de un hecho.

Este principio es por lo menos tan antiguo como el hombre mismo. Las sociedades primitivas, como se ha expuesto anteriormente, lo consideraron tan poderoso que lo llamaron mágico y basaron sus prácticas religiosas y sociales en él, pero nunca había sido conscientemente utilizado como la base del arte hasta que Isadora Duncan lo hizo el centro mismo de su quehacer. Así, la danza moderna nace como tal.

Pese a que Duncan era estadounidense, su arte tuvo mayores repercusiones en Alemania, donde la tradición franco-italiana nunca afirmó raíces. Allí sus ideas inspiraron a toda una generación que emergió en un movimiento de danza moderna propiamente alemán después de la Primera Guerra Mundial. Entre los muchos artistas que surgieron de este movimiento la más destacada fue Mary Wigman. Después de Isadora Duncan es la figura más importante de la danza moderna por la amplitud y el desarrollo de la teoría subyacente a su arte. Nacida en 1886, había estudiado con el músico Émile Jacques-Dalcroze y más tarde,

durante los años de la primera guerra, con Rudolph von Laban en Suiza. El instituto Dalcroze había sido una institución avanzada no sólo en la educación musical, en la cual la música se relacionaba directamente con el movimiento, sino que había evolucionado a la experimentación en el arte del teatro moderno. Laban, en tanto, es considerado como el padre de la teoría de la danza moderna alemana. Había experimentado en la psicología del movimiento, el análisis del espacio y otros problemas relacionados. Otro gran discípulo de Laban fue Kurt Jooss, quien en realidad se inició estudiando canto, armonía, dicción y arte teatral. Con la ascensión de Hitler al poder en Alemania, Jooss emigró a Inglaterra. Allí se reunió con el bailarín Sigurd Leeder y entre ambos dieron nacimiento a una técnica propia con aportes de la danza clásica y la técnica de Laban. A su regreso a Alemania fundó la escuela Folkwang, en Essen, donde nace el Ballet Jooss basado en la experimentación del movimiento y el diseño espacial del mismo. En medio de la Segunda Guerra Mundial el Ballet Jooss viajó a Chile, donde se radicaron su director Ernst Uthoff junto a otros bailarines formando el Ballet Nacional Chileno y, con ello, a las grandes figuras de la danza moderna en nuestro país.

De Laban y Dalcroze, Mary Wigman extrajo valiosos conocimientos, pero cuando se desligó de estas fuentes para trabajar en forma independiente lo hizo en una línea totalmente nueva. Su danza, como la de Isadora, nacía del éxtasis, pero allí donde Duncan dejaba que éste volara junto a la música que la inspiraba, Wigman exigía que su éxtasis creara una expresión formal propia. La forma era tan indispensable para ella durante el proceso creativo como lo era el impulso

emocional: “Sin éxtasis no hay danza pero sin forma tampoco hay danza”, señalaba continuamente.

Wigman consideraba también el cuerpo como instrumento completo e independiente. Por ello, experimentó un largo tiempo con la creación en silencio, adoptando progresivamente sonidos, percusión y finalmente música. Componía sus coreografías de conjunto con el método de la improvisación y con el aporte de cada uno de sus bailarines.

Otra contribución de Wigman fue su conciencia del espacio. Mientras Duncan se movía como una escultura viviente sin considerar el espacio físico que la rodeaba, Wigman planeaba su danza conscientemente en un área tridimensional, relacionando siempre la figura en movimiento con el espacio circundante en lo que se podría llamar un sentido arquitectónico. Además, asumió el problema del espacio en forma emocional; sentía que éste era un medio que imponía limitaciones a la extensión del movimiento y resistencia al esfuerzo motor del cuerpo, por lo que su danza se hizo con una conciencia dramática frente a estas limitaciones con las que tenía que lidiar.

El trabajo de Wigman es la base de toda la danza moderna alemana y su influencia es importante también a nivel europeo. Sin embargo, su sencillez ante el vestuario, desprovisto de adorno y poco atractivo, su inclinación filosófica frente al movimiento y su introspección general frente al proceso creativo no le valió el mismo éxito en el ámbito estadounidense. No obstante, una de sus discípulas, Hanya Holm (1893-1992), viajó a Nueva York para fundar en 1931 la Escuela Wigman, la que más tarde sería llamada con su propio nombre.

Duncan había impactado en Estados Unidos por su postura revolucionaria y su total falta de pudor y convencionalismo para expresar las emociones en movimiento. Fue la más famosa, pero no la única que experimentó con la danza moderna.

Loie Fuller (1862-1928) gestó una danza de movimientos sencillos. Su gran hallazgo fue la aplicación de la magia de la luz eléctrica y sus efectos sobre la tela volátil. Realizó su “Danza Serpentina” sobre un piso de vidrio iluminado desde abajo y su “Danza del Fuego” con luz roja que transformaba su figura envuelta en gasas ondulantes en una llama viva.

Ruth Saint Denis, junto con su marido, el bailarín Ted Shawn, marcó uno de los capítulos fundacionales de la danza norteamericana. En muchos aspectos se la considera como el opuesto a Duncan. En Saint Denis coexistían dos fuerzas contradictorias; una era su sentido teatral instintivo –le gustaba representar roles, le interesaban los trajes y el decorado- y la otra era un sentido ascético de misticismo religioso. Ambas tendencias encontraron un medio apropiado para coexistir en las danzas rituales de la India, las que Saint Denis utilizó imitativamente por sus cualidades espectaculares y sus aspectos religiosos. Su preocupación no fue el método técnico, ya que descansaba en su talento natural, su facilidad para la improvisación y su intuición para generar efectos teatrales.

En 1915 se casó con su compañero Ted Shawn y juntos formaron la compañía Denishawn. El bailarín era de gustos tan predominantemente teatrales como Saint Denis, pero sus intereses fueron mucho más amplios y su respeto por el entrenamiento técnico mucho mayor.

Denishawn tenía mucho material oriental, pero también comenzaron a experimentar con elementos de la danza española folklórica y las danzas de los indígenas norteamericanos. Utilizaron para ello una técnica básica a pie descalzo adaptada de la técnica académica o clásica. En los últimos años adoptaron también otros métodos, entre ellos la rítmica de Delacroze y elementos de la danza moderna alemana. Como defensor de la desnudez el dúo fue más allá que Duncan, proponiendo que el cuerpo, como instrumento expresivo, debía disponer de toda su libertad. También abogaron por el regreso de los hombres a la danza y por la destrucción del prejuicio de la homosexualidad que se asociaba a los bailarines desde la decadencia del ballet en el siglo XIX.

En esta atmósfera renovada, Saint Denis no podría haber permanecido exclusivamente con la tendencia oriental ni aunque lo hubiera deseado. Su mayor innovación fue la idea de la “visualización” de la música, influenciada por el uso de partituras de concierto que hacía Duncan y por la práctica instituida por Delacroze en su sistema de educación musical por la cual la forma de una obra sinfónica era reflejada en el movimiento: cada bailarín seguía a un instrumento nota por nota bajo la dirección general del coreógrafo.

La compañía Denishawn cesó toda actividad al separarse sus creadores en 1932, pero ya se habían formado en ella los bailarines que impulsarían las dos principales corrientes de la danza moderna estadounidense.

El periodo más brillante de la danza moderna en Estados Unidos comienza con la llamada “segunda generación”, heredera de la primera compuesta por Duncan, Füller y Denishawn, y nace en 1925 con la deserción de Martha Graham de la compañía Denishawn. Su debut fue en Nueva York en 1926

y al año siguiente organiza una compañía propia. A lo largo de su carrera, que nace en rebelión a las formas de la compañía de Saint Denis, creó una técnica personal, la técnica Graham, totalmente codificada y vigente en la actualidad como parte fundamental en los estudios de todo bailarín. Graham prestó especial interés a los aspectos abstractos y dramáticos de la danza, y su técnica se basa en movimientos de contracción seguidos por otros de expansión.

En otra línea de desarrollo, fueron parte también de esta segunda generación Doris Humphrey y Charles Weidman, quienes renunciaron a Denishawn en 1928. Humphrey sigue en la línea de la visualización musical, pero su mayor aporte fue el estudio del equilibrio como elemento contra el cual el bailarín debe luchar en un ciclo permanente de “caída y recuperación”. Junto a Weidman fundaron su propia compañía que se disolvió en 1945.

La tercera generación estadounidense descende de estas dos grandes corrientes. En línea directa como seguidores de Martha Graham se encuentran Paul Taylor, Merce Cunningham y Alvin Ailey (quien funda una compañía exclusiva para bailarines de raza negra), mientras que del legado de Humphrey/Weidman descende José Limon, creador de su propia técnica y fundador de la compañía que lleva su nombre.

La danza en Chile

Historia de la danza en Chile: fusión de dos mundos

Los primeros antecedentes para establecer una cronología de la historia de la danza en Chile los encontramos en las danzas que las comunidades mapuche realizaban en rituales y fiestas, las que continúan practicándose en la actualidad con menor o mayor similitud a lo que fueron en sus comienzos. Estos bailes originarios se pueden clasificar en mundanos (practicados en festividades sociales) y religiosos, como forma de acercamiento a la divinidad principal del pueblo: Ngenechen³⁶ (o Chaw Günechen, el “dueño de la gente”). Para el pueblo mapuche conviven en el universo dos fuerzas antagónicas, pero complementarias: las fuerzas positivas o Ngenechen y las negativas o Wekufu. Mientras el Ngenechen es sólo construcción y vida, el Wekufu es destrucción y muerte. Entre ambas fuerzas se intenta buscar el equilibrio.

Pese a que los mapuche poseen un amplio e interesante espectro de danzas □mágicas, amatorias, de faena, de guerra, de caza e imitativas□ que confirman su modo de vida relacionado con las actividades diarias, su cosmovisión y la relación cercana con la naturaleza, es indudable que las más importantes son las de tipo religioso ceremonial; la música y la danza mapuche están ligadas

³⁶ Respecto a todas las palabras mapuche, se utilizará la forma de escritura más extendida, ya que en la mayoría de los casos existen al menos dos formas para escribir un mismo término. Esta es una discusión que en definitiva no ha sido resuelta, y aún existe un debate respecto a cuál sería la forma óptima o más correcta de escritura en castellano que se asimile a la fonética del mapudungún, lengua originaria de los mapuche.

primordialmente al culto de las fuerzas que rigen la naturaleza, fenómeno observable en la mayoría de las etnias sudamericanas.

Los tres ritos fundamentales del pueblo mapuche son el Wetripantu (celebración del año nuevo lunar el 24 de junio), el Machitún (rito de sanación oficiado por la Machi, intermediaria entre los mortales y el mundo de los espíritus) y el Ngillatún, donde se practican las danzas más importantes del pueblo. Este último rito es entendido como un proceso de comunicación con Ngenechen y, básicamente, es una petición de bienestar. Puede pedirse por el clima, la siembra, las cosechas, para que no haya enfermedades, por la abundancia de alimentos, por la fortaleza y vitalidad espiritual. Las razones que llevan a un Ngillatún son múltiples y de diversa índole. Aunque cada comunidad lo realiza con cierta periodicidad, que suele ser al menos una vez al año, puede ocurrir que entes sobrenaturales □a través del peuma (sueño) y perimontún (visiones)□ indiquen la necesidad de realizar el rito en forma extraordinaria.

El Nguillatún tienen lugar en un lepún, un sitio especialmente dispuesto y "depurado" para este fin, y en cuya periferia se distribuyen los concurrentes. En su centro se ubica un altar principal de madera de canelo³⁷ (rewe) y, generalmente, otro secundario llamado llangi-llangi. La ceremonia dura un mínimo de dos días y un máximo de cuatro, y se compone de una sucesión de actos rituales, en su mayoría repetidos varias veces. Durante los días del rito se realizan varias series de purún (sinónimo de baile), entre los que se encuentran el tregilpurún, el amulpurún (propio de las mujeres), el choykepurún y su similar el xügul. Los bailes

³⁷ Árbol sagrado para los mapuche.

tienen relación con la forma en que se establecen los linajes y descendencias y lo que se canta son los nombres de estos linajes.

En términos generales, un purún es una danza ceremonial que realizan todas las personas asistentes al Nguillatún (también niños y niñas) llevando en las manos un jaf-jaf, consistente en un ramo de vegetales presentados como ofrenda en la ceremonia. Los movimientos, pequeños saltos con los pies juntos avanzando lentamente, se acompañan de toques suaves de kultrún (instrumento de percusión mapuche) y los danzantes suelen tomarse de las manos o, en otros casos, avanzan en filas. Las formas que adopta el purún difieren entre zonas geográficas y entre diferentes comunidades.

El choykepurún, o danza del avestruz, es ejecutado por cuatro o seis hombres jóvenes con la agilidad necesaria para imitar los movimientos del ave. El xügul, en tanto, es una variante del choyke y tiene el mismo sentido religioso, pero el ave que se imita es el treile.

El Ngillatún suele terminar con un awun, último rito ceremonial consistente en galopes circulares y gritos destinados a limpiar el lugar.

Por otra parte, y totalmente ajena a esta tradición, la Conquista introdujo en Chile una serie de bailes y danzas procesionales (como los autos sacramentales, que se representaban sobre carros o al interior de las iglesias para Corpus Christi). En plena época colonial, a mediados del siglo XVIII, eran frecuentes las procesiones □ cuyos personajes representaban elementos de la naturaleza, razas diversas y alegorías de diferentes temas □ de marcada línea renacentista, pues las mascaradas y bailes pantomímicos eran las danzas que ocupaban preferentemente el interés de la época.

De estas dos tendencias surge una fusión que se materializó principalmente en procesiones y festividades de carácter religioso, las que despertaban gran entusiasmo entre toda la población. Las procesiones más importantes fueron la del Señor de Mayo, del Apóstol Santiago, de la Virgen del Socorro, cuya imagen transportó el propio Pedro de Valdivia adosada al arzón de su caballo, y la procesión de Corpus Christi. A esta procesión concurrían tanto la gente del pueblo como la alta sociedad colonial, y participaban en ella los bailes de catimbaos, hombres disfrazados de diablos, los cabezudos o enanos, figuras grotescas y alegóricas, y la tarasca, una especie de serpiente de cartón, articulada por un hombre en su interior quien hacía accionar repentinamente coletazos y mordiscos (“tarascones”) aterrorizando a la concurrencia.

La unión de las dos vertientes culturales, indígena y española, puede verse también con claridad en celebraciones religiosas de la zona norte de Chile, como la Virgen de la Tirana (famosa por las “diabladas”, en la que hombres con máscaras de diablo, personaje típico de las zonas altiplánicas peruana, boliviana y chilena, bailan realizando grandes saltos en honor a la Virgen), la Virgen de la Candelaria y la Virgen de Andacollo, mientras en la zona central destacan las festividades de Santa Rosa de Pelequén y San Sebastián de Yumbel.

De gran importancia en la Colonia fueron también las cofradías, asociaciones piadosas de laicos cohesionadas por la fe para cumplir una promesa. Sus miembros se colocaban bajo la advocación de algún santo, se comprometían a observar un reglamento, a usar traje e insignias especiales y dar mayores brillos y solemnidad a las ceremonias públicas y religiosas a través de bailes, cantos, fuegos artificiales e instrumentos como clarinetes y trompetas.

La reglamentación de las cofradías era, y sigue siendo, rigurosa: se debe respetar a la autoridad de la celebración, mayordomo, caporal o alférez, quien los dirige y observa que las reglas sean cumplidas. Generalmente, el alférez señala los horarios de baile frente al templo e improvisa los saludos en versos y cuartetos en honor de la Virgen o el Santo.

Cada cofradía ostenta un nombre y puede haber varias en una sola localidad. En sus inicios, estaban compuestas exclusivamente por hombres y jóvenes, pero en la actualidad las hay mixtas e incluso íntegramente constituidas por mujeres. La vestimenta es diferenciada, y existen desde trajes con adornos de espejos, lentejuelas y cintas, hasta enmascarados que representan ancianos, rostros de osos y de diablos.

El número de personas que interviene en cada baile es variable y está supeditado a la situación de los promesantes, a la manda o compromiso: hay bailes de 15, 30 y hasta 50 bailarines, y el alférez es el encargado de investir o quitar la promesa a quien ya la ha cumplido. En cuanto a la forma o coreografía, los danzantes se disponen en filas, una frente a otra, efectuando cambios rítmicos y ceremoniosos, como saltos para quedar en cucullas o saltos alternando el pie izquierdo con el derecho en el aire.

Entre las cofradías coloniales más importantes hay que citar la de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto, formada por la aristocracia, la Cofradía del Niño Jesús, de indígenas, la del Pesebre de Belén, que agrupaba a los mestizos, y la de la Candelaria en San Agustín, compuesta por la minoría de negros y mulatos.

Paralelamente a los bailes que se ejecutaban en el marco de las festividades religiosas, en los que ya se vislumbra la influencia de países limítrofes como Perú y Bolivia, la fusión de culturas también se hizo visible en los bailes de tipo social o recreativo, los que conforman la base del folklore chileno actual. Para 1800, en los albores de la Independencia, eran frecuentes las tertulias y los saraos □recepciones donde se alternaba la música, el baile, la conversación y la comida□ a los que asistían sólo los miembros de la alta sociedad. Se realizaban en la casa de alguna familia adinerada, y allí se bailaban hasta el amanecer diferentes danzas, importadas en su mayoría de las cortes europeas y, más tarde, de Perú y Argentina.

A principios del siglo XIX destacan bailes propiamente españoles, de corte más bien teatral, como los polos, los semipolos, la jácara, la seguidilla, las manchegas, los boleros y la cachucha. Más tarde, se incorporarán otras danzas □en algunos casos variaciones o adaptaciones de las anteriores□ como el paspié, el churrirín, el minuet, la gavota, la contradanza, la cuadrilla y, finalmente, el vals, sólo por nombrar las más conocidas. Los bailes eran acompañados con música interpretada por clavicordios, violines, arpas, guitarras y, más tarde, el *piano forte*, que se hizo imprescindible con el tiempo en toda casa de alta sociedad.

El paspié era una danza de origen francés, a la que también se le solía llamar "pasapié", y en ella se encuentra la base de dos danzas tradicionales chilenas, la refalosa y el sombrerito, importadas de Perú entre 1835 y 1840, y adaptadas en Chile al compás del paspié. La contradanza, en tanto, era de origen inglés, donde se solía bailar en los campos con el nombre "*country dance*" (danza del campo) y que derivó por pronunciación en "contradanza". La cuadrilla es una

derivación de la contradanza y se bailaba en parejas, en una complicada combinación de movimientos y dibujos coreográficos. El minuet, o minueto, era una danza de origen francés (*minué*) de movimientos lentos y ceremoniosos, y se atribuye su autoría a Jean Baptiste Lully.³⁸ La gavota, también de origen francés, tenía como principal característica la de levantar los pies al bailar, a diferencia de la mayoría de las danzas de la época en que los pies se arrastraban. Según algunos investigadores, como Santiago Vera Rivera³⁹, es de la gavota que nacerá más tarde el cuando, considerado el primer baile nacional, y que según otros autores, como José Zapiola (1802-1885), fue traído por el general José de San Martín con su ejército en 1817.

En el otro polo, y al mismo tiempo que la alta sociedad bailaba en tertulias y saraos, existieron lugares de encuentro popular al aire libre como juegos, carreras de caballos y bailes, que provocaban serios disturbios por la cantidad de gente que congregaban. En 1816 el propio Casimiro Marcó del Pont, antes de retirarse del gobierno, emitió un bando en el que prohibía el desarrollo de carnavales y fiestas populares por considerarlas “vulgares y perniciosas”.

No obstante, la fiesta popular por definición era la “chingana”, construcción de ramas⁴⁰ con mesas en su interior, ubicada en espacios al aire libre o patios de casas particulares, y a la que también solían asistir los varones de las clases altas, por lo general, en forma anónima. Entre las más antiguas y conocidas estaban la de Ña Rutil y la de Ña Teresa Plaza. También estuvieron el Parral de Gómez,

³⁸ Ver referencia en página 27.

³⁹ Académico de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

⁴⁰ De ahí que tomen también el nombre de ramadas, en el contexto de las celebraciones de la fiesta nacional que se realiza a partir del 18 de septiembre de 1810.

Baños de Huidobro y El Nogal, esta última contaba con un lugar de baile y además asistía gente “de buen tono”. Entre las danzas llamadas populares, de chicoteo o picarescas se encontraban entre otras el abuelito, el fandango, el bolero (que, como suele suceder, ya había “bajado” desde la alta sociedad a los festejos del pueblo), la cachucha, la revoltosa, la solita, la cachupina y el cuando. Desde Perú llegó la zapatera, danza lujuriosa y desenfadada que produjo enorme afición en el público y fuerte crítica por parte de la iglesia, razón por la cual fue prohibida más tarde. Junto a la zapatera llegan también la zamba y el gallinazo. Desde Argentina en tanto, y de la mano del Ejército Libertador, llegan la sajuriana, el pericón, la perdiz y el cielito.

Mención aparte merece la zamacueca, llegada a Chile desde Perú en 1825, con las bandas de músicos que acompañaban al Ejército Libertador. Como la mayoría de las danzas, se introdujo primero en los salones refinados para pasar más tarde a las fiestas populares. Tal fue su éxito que destronó al cuando como baile nacional, y fue rebautizada en el ambiente de las chinganas sencillamente como “cueca”, introduciendo en ella algunos elementos nuevos propios de la cultura popular chilena. La misma cueca toma en Chile diferentes formas y nombres, dependiendo del lugar geográfico donde se interprete, como por ejemplo la cueca nortina y la cueca chilota.⁴¹

Como historia curiosa, poco antes de la Guerra del Pacífico en el propio Perú, así como en Argentina, Bolivia, España y México, la cueca se había hecho muy popular bajo el nombre de “chilena”. Una vez iniciado el conflicto bélico, el

⁴¹ Existe otra explicación, aunque menos popular que la de la abreviación de la palabra zamacueca, que dice que el nombre cueca vendría de “clueca”, haciendo alusión a los movimientos de la gallina cuando el gallo se le acerca para aparearse.

pueblo peruano observaba asombrado cómo la danza más bailada tenía, precisamente, el gentilicio de su adversario. Para solucionar este paradójal problema, el periodista limeño Abelardo Gamarra realizó un concurso para cambiar el nombre del baile, resultando ganador “la marinera” en homenaje a la Escuadra Naval Peruana, triunfadora en las costas del Pacífico por esos días. Hasta hoy, la cueca mantiene el nombre “marinera” en Perú.

Como muchas otras danzas de la época, la cueca no estuvo exenta de problemas. En 1827, la Sociedad Filarmónica de Chile la prohibió de modo sutil, incorporando en su reglamento interno el artículo 8º que decía “Se prohíbe todo baile de a dos”, mientras que en 1829 el obispo Manuel Vicuña la proscribió, calificándola como “danza del pecado”.⁴²

La zamacueca, junto al ya mencionado cielito, alcanzaron tal popularidad que se transformaron en número obligado en todas las fiestas de carácter colectivo así como en ceremonias de interés público. Ya como bailes teatrales, comienzan a presentarse públicamente a modo de espectáculo por diversas agrupaciones, que hacen de estas danzas el eslabón entre lo espontáneo y lo propiamente escénico. El conjunto conocido como “los Cañete” brilló entre 1820 y 1840, haciendo giras incluso por Argentina. “Las petorquinas”, también conocidas como “las Pinilla”, eran tres hermanas mulatas que recorrían Chile tocando y bailando zamacuecas. Se hicieron famosas en 1830, en la Temporada de Opera de Santiago, cuando durante “El Barbero de Sevilla”, de Rossini, aparecieron en una escena en la que en la ópera tradicional sale al escenario un maestro de

⁴² La cueca es el baile nacional de Chile desde que se oficializó a través de un cuerpo legal promulgado el 18 de septiembre de 1979.

canto. Menos famosas, aunque igualmente nombradas, fueron Teresa Garna y la señora Montes de Oca.

La importancia que reviste todo este periodo radica en que fue la base constituyente del folklore nacional y del establecimiento de las danzas populares en Chile. Ciertamente es también que en el ámbito del folklore resulta complejo establecer con exactitud cuándo comenzó a bailarse tal o cual danza o si ésta se creó en nuestro país o fue importada desde el extranjero. Todas éstas son cuestiones que destacados folkloristas, como Margot Loyola, intentan rescatar desde el pasado histórico basándose para ello en crónicas, diarios, anotaciones y todo documento que describa las actividades de la época. Lo que sí se puede establecer con certeza es que en Chile, así como en el resto de Sudamérica, la colonización y más tarde los diferentes procesos de independización marcaron una cultura dancística unida indiscutiblemente a la fusión de mundos diversos: el hispano con el indígena y luego la mixtura entre los propios países del Cono Sur.

Visitas extranjeras en Chile

En 1830 llegaron a Chile las primeras compañías de operetas y zarzuelas, las que dentro del espectáculo lírico incluyeron pequeñas coreografías y, en ocasiones, fragmentos de los ballets europeos de moda. Al mismo tiempo, y dada la afición por los bailes de salón en las tertulias y saraos, habían aparecido maestros de baile, quienes ofrecían sus clases para que las señoritas de la alta sociedad aprendieran los pasos de las danzas de moda.

En 1843 naufraga en las cercanías de la actual Cartagena, litoral central de la costa chilena, el barco “Aberdeen” dejando entre los náufragos a un maestro de ballet del Teatro de la Puerta de San Martín (París) conocido como *Monsieur Charriere*. Pronto se instaló en Santiago y comenzó a dar clases de baile junto a su esposa, realizando el mismo año una presentación de varios números de ballet que suscitó gran acogida por parte del público y la prensa de la época. No obstante, éste fue un hecho aislado, y la pista de *Monsieur Charriere* se borra de las crónicas históricas a partir de esta única presentación.

En 1850 llega a Chile la Compañía Francesa de Canto y Baile, la cual había sido contratada por el Teatro Principal de Santiago para su temporada de ópera. Como estrellas principales del ballet el grupo trajo consigo a las señoritas Dimier y Soldini, quienes en menor escala protagonizaron una dupla rival entre lo etéreo y lo expresivo, tal como había sucedido entre Marie Taglioni y Fanny Elssler. La compañía, que tenía como maestro de baile a *Monsieur Ponçot*, estrenó en el teatro de La Victoria de Valparaíso el ballet Giselle provocando un revuelo social de proporciones.

Muchos fueron en realidad los elementos que dieron pie a esta verdadera revolución del mundo cultural y social. Por una parte, el público dividió sus aficiones en forma absoluta entre ambas bailarinas, constituyéndose en bandos rivales entre *dimieristas* y *soldinistas*, a tal grado que la presentación de “El dios y la bayadera” en el Teatro Principal de Santiago tuvo que suspenderse porque dos jóvenes decidieron batirse a duelo a muerte en pleno teatro para defender a sus respectivas favoritas. Por otra parte, la iglesia se escandalizó ante el vestuario utilizado por las bailarinas, que dejaba ver las piernas casi en su totalidad, y por la

utilización de la cruz en el escenario para las representaciones de Giselle, y comenzó una campaña de desprestigio contra el ballet a través de la Revista Católica. La Intendencia ordenó entonces que las bailarinas debían “alargar sus calzones”, mientras la prensa por su parte defendía abiertamente el espectáculo haciendo notar que se debía dar mayor importancia a la representación y a la técnica que a los vestuarios.

El escritor, y precursor de la crítica teatral en Chile, Francisco Fernández Rodella, fundó en 1850 la revista “La Sílfide”, a través de la cual publicaba comentarios, notas y material cultural vinculado con la danza, al tiempo que protegía al ballet de los ataques eclesiásticos. Fernández Rodella inaugura el primer número de la revista con el argumento de Giselle, y en la portada saluda a la compañía extranjera con el siguiente comentario: *“Encantadoras bayaderas, aéreas Peris, vaporosas Willis, a vosotros hijos de Euterpe i Terpsícore que buscáis nueva patria, Salud! Salud! Chile -esta tierra hospitalaria de la poesía i del arte,- Chile os adopta! Graciosos intérpretes de los placeres artísticos ¡qué a tiempo llegais! (...) Sílfides i ruiseñores escapados de las riberas del Sena, que vuestras graciosas danzas, que vuestros alegres ritmos encanten por largo tiempo la monotonía de nuestras noches! -No os canseis de danzar i cantar, que nosotros no nos cansaremos de miraros, oiros -i aplaudiros!-”*⁴³

La Compañía Francesa de Canto y Baile se disolvió a fines de 1851, después de realizar giras a las ciudades mineras del norte de Chile y permanecer para la temporada de invierno del Teatro Principal de Santiago. Sin embargo, su

⁴³ FERNANDEZ Rodella, Francisco, en la portada de la revista “La Sílfide”, N°1, Santiago 19 de diciembre 1850. El primer número completo de la revista está publicado en www.memoriachilena.cl y se puede ver en los anexos de esta investigación.

influencia sobre la apreciación del ballet como espectáculo en sí marca una etapa inaugural en esta área de la cultura nacional. Fuera de todos los escándalos sociales que provocó, trajo a Chile las primeras representaciones de óperas francesas y de los ballets románticos en zapatillas de punta.

A la Compañía Francesa siguieron en 1854 la llamada Nueva Compañía Francesa, que trajo un amplio repertorio, presentándose en Valparaíso y Santiago, pero sin el éxito de su predecesora. El mismo año llega la Compañía Winther-Ravel, constituida por acróbatas, bailarines, músicos y mimos, y más tarde, en 1856, la Compañía de los Hermanos Rousset, que ofrecía nuevos ballets para el público chileno como *“Le Diable a Quatre”* y *“Sathanielle”*. Permanecieron un año presentando funciones con gran éxito y público, y realizaron giras al norte y a Valparaíso. No obstante, en Santiago tuvieron serios problemas con los artistas estables de la ópera, lo que finalmente opacó su gira.

En 1857 se fundó la Compañía Coreográfica Corby, integrada por Aurelie Dimier, retornada a nuestro país después de años en Perú, la bailarina francesa Celestina Thierry y su esposo, el músico Oscar Bernardelle, y el bailarín cómico de la Compañía Rousset, vecindado en Chile, Louis Corby. Esta compañía fue la encargada de iniciar la primera temporada del Teatro Municipal de Santiago, inaugurado ese mismo año, y continuó como compañía estable realizando giras al norte hasta 1860. Una última agrupación que visitó Chile en 1862 fue la Compañía Martinetti-Ravel (los Ravel eran una extensa familia de artistas y fundaron numerosos grupos en Europa), pero a partir de la inauguración del Teatro Municipal decayó considerablemente el gusto por el ballet, que pasó a ser nuevamente un adorno de segunda categoría dentro de otros espectáculos. La

ópera, en cambio, se hizo el entretenimiento de moda y, a nivel social, los bailes de salón cobraron más importancia que la danza clásica.

De este periodo es importante rescatar que el ballet llegó a Chile con décadas de atraso; mientras en Europa ya estaba en decadencia, nuestro país asistía por primera vez a este tipo de espectáculos. Siguiendo exactamente el mismo camino histórico, o quizás haciendo eco de la situación europea, el ballet experimentó un fugaz éxito para ceder paso a la ópera más tarde.

Pese a ello, la impronta que dejan estas visitas extranjeras es significativa en tanto se abre una nueva visión del espectáculo de danza y se estrenan en Chile ballets completos. Es significativa también porque se puede apreciar con claridad la base sobre la cual se construyó el interés por el ballet o la danza clásica en nuestro país: una temporada efímera a la que sólo la alta sociedad tuvo acceso. En el corazón popular no fueron Las Sílides o Giselle las que dejaron huella, sino las danzas populares bailadas al son de la guitarra en las chinganas.

Siglo XX: el retorno del ballet

La segunda década del siglo XX trajo consigo novedades que ubicaron otra vez al ballet en un lugar preferencial junto a la ópera. Las visitas del Ballet de Anna Pavlova, en 1917 y 1918, hicieron renacer el interés por la danza clásica y sembraron la semilla para el establecimiento de nuevas escuelas de ballet. En la cúspide de su carrera, Pavlova llegó a Chile con su propia compañía conformada por 50 bailarines y maestros, y su presencia suscitó en la prensa comentarios amplios que no sólo incluían la biografía de la bailarina, sino también diversos

aspectos de la historia del ballet. No obstante estos aspectos positivos, la alta sociedad chilena se “apoderó” de Anna Pavlova durante ambas visitas, dejándole muy poco espacio para establecer contacto con otros artistas u ofrecer funciones fuera de contrato en ambientes más populares. En este sentido, la gira de la bailarina marcó un hito social que probablemente superó su connotación artística.

Jan Kaweski, bailarín del grupo de Pavlova, retornó en 1921 para establecerse en Chile como maestro de baile, formando un grupo con la intención de convertirlo en la primera compañía chilena de ballet. En 1924 Kaweski conoció a Doreen Young, bailarina anglo-chilena establecida en Viña del Mar con su propia academia, a quien invitó a bailar en las presentaciones de su grupo emergente. Young fue la primera bailarina profesional chilena con una formación académica de excelencia, formación que recibió en Londres con la bailarina y maestra rusa Serafina Astafieva.

Kaweski falleció sorpresivamente de un ataque cardíaco en 1938, y su labor, aunque interrumpida antes de conformar un ballet profesional, fue fructífera en tanto consolidó su carrera formando un grupo estable que realizaba dos temporadas anuales en los teatros Municipal, Victoria y Politeama, y además en Viña del Mar. También formó un curso en la Escuela Normal de Santiago, impartiendo sus enseñanzas a todo tipo de estudiantes de la educación regular.

En cuanto a Doreen Young, se asoció con la maestra rusa Ludmila Gretchaninoff para fundar el “Victory Ballet”, con el cual realizaron varias giras de tipo educacional. Sin embargo, su objetivo de convertirse en una alternativa que fuera más allá de lo *amateur* no funcionó por falta de apoyo, tanto económico como artístico, y en 1971 ambas abandonaron el país.

Otros grupos que visitaron Chile fueron la Compañía de la Opera *Privée* de París (1929), compuesta por rusos disidentes, la cual presentó la ópera “La feria de Sorochin” y, por primera vez, el segundo acto completo de “El lago de los cisnes”, entre otras obras. Más tarde, el comienzo de la Segunda Guerra Mundial favoreció la visita de grupos como el antiguo *Ballet Russe* de Montecarlo (1939), dirigido por el coronel De Basil y conformado por ex integrantes del ballet de Diaghilev, y la visita decisiva para el ballet chileno de la Compañía de Kurt Jooss en 1940. Otras compañías que visitaron el país entre los años 39-41 fueron el Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires, el American Ballet y Ballet Caravan, de Lincoln Kirstein (empresario estadounidense que junto a George Balanchine⁴⁴ formó años después el *New York City Ballet*).

Los antecedentes a la visita de Joos en la línea de la danza moderna fueron encabezados por Andrée Haas, bailarina chilena de ascendencia sueca, que se había titulado en el instituto de Jacques Dalcroze⁴⁵ en Ginebra (Suiza). Haas representaba la línea de la danza expresionista, y desde su regreso a Chile en 1924 se había esforzado por imponer la danza moderna desde la visión de la rítmica de Dalcroze, dando clases de esta técnica a niñas y jóvenes. De fuerte personalidad, Haas fue pionera en este terreno y se asoció más tarde con Elsa Martín, bailarina y profesora de danza titulada de la escuela de Mary Wigman en Alemania, con quien trabajó a partir de 1933 ofreciendo recitales de danza ante un público que se hizo cada vez mayor. Ambas comenzaron también a dar clases, y entre sus alumnos se perfilaron varios intérpretes que más tarde formarían parte

⁴⁴ Ver referencia en pág. 52.

⁴⁵ Ver referencia en págs. 59-60.

del Ballet Nacional Chileno (Banch), entre ellos María Luisa (“Malucha”) Solari, Alfonso Unanue, Yerka Luksic, Virginia Roncal y Blanchette Hermannsen.

Acerca de Andrée Haas y la rítmica escribió el periodista Jean Emar en el diario La Nación: *“Hace poco tiempo me decía que ella (Haas) no enseñaba ni quería enseñar la danza. Si lo hiciera caería en la enseñanza de ciertas fórmulas que en el alumno no hallarían posibilidad de continuación. Sabría éste, por ejemplo, cómo bailar tal o cual trozo de música y en el fondo no sabría con certeza el por qué lo bailaba así y no de otro modo. Faltaría en ellos una base seria, un dominio de los elementos con que van a realizarse. Esta base, sólo una cosa puede darla: la comprensión del ritmo, la rítmica. Una vez en posesión de ella, ya cada cual podrá crear libremente. La rítmica, como me ha dicho Andrée Haas, no se detiene en una preparación a la danza ni en una mayor comprensión de la música. (...) es el dominio del cuerpo y la perfecta coordinación entre la mente que ordena y los miembros que obedecen. (...) Al presenciar una clase que Andrée Haas hacía a un numeroso grupo de chicas, de 7 a 10 años, pude ver -acaso única vez en mi vida- algo extremadamente raro: la lección constituía para las chicas la más agradable entretención, era alegría. (...) Y por ahora esperemos: tal vez un mes más. Andrée Haas piensa dar algunos recitales. Nos hará ver sus danzas, danzas esencialmente plásticas, creadas por un temperamento nervioso y sensible”*.⁴⁶

Otro pionero de la danza moderna fue el pintor Ignacio del Pedregal, quien había viajado a Alemania donde conoció de cerca la nueva propuesta de Mary

⁴⁶ Diario La Nación, Santiago-Chile, Pág. 5 de la edición del 7 de noviembre de 1924. Se puede consultar la nota completa en los anexos.

Wigman y el expresionismo alemán, haciéndose entonces un adepto discípulo de la danza libre. A su regreso a Chile, en 1932, abrió un estudio en el subterráneo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde comenzó a dar clases, tanto para hombres como para mujeres, con gran éxito y acogida entre los jóvenes de Santiago. Más tarde, realizó también recitales con sus alumnos. Yolanda Montecinos escribió a propósito: *“Las presentaciones públicas de esta academia sorprendieron por la novedad de movimientos, el libre juego de la imaginación personal y cierta anarquía. Con ello se daba un importante paso hacia adelante en el campo de la danza, ya que se hacía mirar cara a cara la posibilidad de llegar a ser un profesional de la danza. En la era de Kawesky, bailar profesionalmente no implicaba mérito social alguno. El respaldo intelectual y vanguardista dado por Bellas Artes realizó el cambio”*.⁴⁷

El Banch y el Ballet de Santiago: dos caras de la misma moneda

Para 1940 existía ya en Chile una cierta cultura en relación al ballet y a la danza moderna debido a la visita de compañías extranjeras así como a la actitud pionera de artistas nacionales. También se habían producido grandes cambios a nivel institucional, partiendo con una completa reforma del antiguo Conservatorio Nacional de Música en 1928, seguido por el definitivo traspaso de la Facultad de Bellas Artes a la Universidad de Chile en 1929. En 1940 la ley 6.696, dictada el 2 de octubre de ese año, crea el Instituto de Extensión Musical (IEM) como

⁴⁷ MONTECINOS, Yolanda, “El Ballet Nacional Chileno: perspectiva histórica y humana”, Pág. 40, Revista Musical Chilena N° 80, Santiago, Chile, 1962.

organismo independiente, aunque relacionado con la obra que ya había llevado a cabo en el campo de la música la Facultad de Bellas Artes. Para 1942, el IEM pasó a manos de la Universidad de Chile como parte del Departamento de Extensión Artística, posición que continúa ocupando hasta hoy.

En 1939 se puede encontrar el primer intento para formar una escuela de danza profesional, cuando la dirección del Teatro Nacional contrata a los bailarines del teatro Colón (en gira por nuestro país) Arturo y Karmena Pikieris como directores, pero la iniciativa no prosperó y el grupo fue disuelto en 1940.

Ese mismo año llega a Chile el Ballet Jooss⁴⁸, bajo la dirección de Ernst Uthoff para esa gira, ya que Kurt Jooss se había quedado en Inglaterra. En el Teatro Municipal la compañía presentó las obras “Cuento de Primavera”, “Balada”, “Pavana”, “Antigua Viena... un baile”, “El Hijo Pródigo”, “Siete Héroes”, “Crónica”, “La Gran Ciudad” y la inmortal pieza “La Mesa Verde”, ganadora en 1932 del primer premio otorgado por los Archivos Internacionales de la Danza. Probablemente es en “La Mesa Verde” donde el genio de Jooss, así como los principios de la técnica expresionista, queda de manifiesto en toda su magnitud. La coreografía versa sobre el fracaso de la Liga de Las Naciones y lo que ello implicó para el mundo entero. La guerra y sus desastres, así como la burocracia política, se manifiestan a través de una coreografía poderosa, plena de gestualidad, donde todo el cuerpo es puesto como herramienta al servicio de la expresión de emociones. “La Mesa Verde” es una obra imperecedera, que vista hoy sorprende, emociona e impacta de la misma forma como lo hizo en 1940 ante el público chileno.

⁴⁸ Ver referencia en página 60.

Al año siguiente, el Ballet Jooss en plena gira por Venezuela se disuelve, y sus principales figuras, Ernst Uthoff, su esposa Lola Botka y el primer bailarín Rudolf Pescht, son llamados por el entonces decano de la Facultad de Bellas Artes, Domingo Santa Cruz, para formar la Escuela de Danza⁴⁹.

Ernst Uthoff había nacido en Alemania en 1904, y durante su juventud se unió a la corriente de artistas innovadores que experimentaban en el teatro y la danza en Alemania. En 1927 comenzó a bailar en el ballet de Kurt Jooss, donde pronto llegó a actuar como ayudante del propio director. En Chile representó el papel del “abanderado” en “La Mesa Verde”, y fue contratado como director, coreógrafo y profesor para la primera Escuela de Danza. Más tarde, y ya como director del Banch, Uthoff se destacó por su gran seriedad y disciplina en el trabajo, al mismo tiempo que por su gran amor y entrega a la danza.

Lola Botka⁵⁰, esposa de Uthoff, desempeñaba en la compañía de Jooss los papeles principales. Bailarina de carácter, su trabajo influenció enormemente a sus pares chilenas, quienes aprendieron de ella el dominio y lenguaje de las manos, así como el poder del gesto. Botka interpretó una serie de roles, como el tony musical en Alotria, la gitana en Coppelia y la madre en el Hijo Pródigo, dando cuenta así de su gran versatilidad como bailarina y artista. Fue contratada en Chile como primera bailarina y profesora de la Escuela de Ballet.

⁴⁹ André Haas había pedido personalmente a Uthoff, durante la gira del Ballet Jooss, que se quedara en Chile para formar una escuela, pero el bailarín estaba muy unido a Jooss y no aceptó. Al disolverse la compañía al año siguiente, fue la propia Haas quien sugirió llamarlos para formar escuela y compañía.

⁵⁰ Fallecida el 27 de noviembre de 2006.

Rudolf Pescht había sido discípulo de Rudolph von Laban y más tarde solista en el Teatro Municipal de Essen. Fue contratado como bailarín y profesor de la nueva escuela.

El trío de bailarines alemanes llegó a Chile a fines de mayo de 1941 y los trámites para poner en marcha la Escuela de Danza fueron rápidos. En octubre del mismo año se abrieron las inscripciones y la convocatoria resultó masiva al presentarse poco más de 200 postulantes para rendir examen de admisión. En 1942 comienzan formalmente las clases con 70 alumnos, siendo este primer año una especie de “marcha blanca” para verificar el nivel y las aptitudes de los estudiantes. Al año siguiente no se admitieron nuevos alumnos, pero se contrató a Andrée Haas como profesora de rítmica para incrementar los conocimientos musicales y la utilización del cuerpo en armonía con éstos. El mérito de Haas respecto a la formación de la Escuela de Danza y el Banch no fue menor al de Uthoff, Botka y Pescht, aunque no suele nombrársela como fundadora de estos cuerpos si no sólo como colaboradora en tanto docente. Haas ya tenía una reputación sólida en Chile así como un grupo de bailarines no despreciable, tanto en número como en técnica, pero a la llegada del trío alemán puso toda su disposición al servicio de la nueva empresa y, lo más significativo, cedió a sus propios alumnos para la escuela, dejando así todo protagonismo personal de lado.

Para 1944 y 1945 se integraron nuevos alumnos en los cursos preparatorios, mientras que a los estudiantes de los últimos cursos se los había dividido en dos grupos: los que ya tenían conocimientos, en su mayoría del grupo

de Haas, y los nuevos talentos, entre los que ya destacaban Patricio Bunster⁵¹ y Lyssy Wagner. A partir de 1942 se había incluido al grupo más avanzado en las presentaciones de ópera del teatro Municipal, actividad que continuaron desarrollando hasta 1945 cuando se produce la primera presentación de un ballet completo. El 15 de agosto se estrena “Coppelia”, en el Teatro Municipal de Santiago, y con ello queda consolidado el Ballet Nacional Chileno dependiente de la Universidad de Chile.

Muchos fueron en verdad los forjadores de este primer cuerpo estable; muchos fueron también los que entregaron sus aportes así como su calidad técnica y humana al servicio de un sueño acariciado durante décadas. Muchos han quedado en el anonimato o han pasado al olvido; otros brillaron con tanto esplendor que es imposible olvidarlos. Imposible es también nombrarlos a todos, pero en un recuento somero de la “edad de oro” del ballet chileno es necesario nombrar a María Elena Aránguiz, Hilda Riveros, Bárbara Uribe, José Uribe, Joan Turner, Elly Griebe, Malucha Solari, Virginia Roncal, Rayén Méndez, Graciela Gilberto, Rob Stuyff, Oscar Escauriaza, Heinz Poll, Hernán Baldrich, Alfonso Unanue, Blanchette Hermansen, Nora Arriagada, Gloria Legisos, entre muchos otros. Mención aparte merece Patricio Bunster, figura co-fundadora del Banch, bailarín y coreógrafo. Entre sus obras se cuentan “Bastián y Bastiana”, “Calaucán”, “Surazo”, “Catrala Desciende”, “Consagración de la Primavera” (hizo dos versiones, la segunda llamada “Vindicación de la Primavera”), “Capicúa 7/4”,

⁵¹ Patricio Bunster, fallecido el 24 de septiembre de 2006, fue sin duda uno de los personajes más meritorios y destacados en la historia de la danza chilena. Como coreógrafo realizó un aporte incalculable, en tanto rescató temáticas nacionales para llevarlas al movimiento con el objetivo de inaugurar una danza propiamente chilena. Bunster merece, sin duda, un capítulo aparte en cualquier recuento de la danza en Chile.

“Amatorias”, “La Silla Vacía”, “Tres caras de la luna” y “Los 7 Estados”, obra de gran formato que no alcanzó a ser estrenada por el golpe militar de 1973.

La ex bailarina de Uthoff y actual coreógrafa Hilda Riveros recuerda de este periodo: *“Fueron tiempo brillantes y creo que irrepetibles. La mística del Ballet Jooss venía con Uthoff y Lola, y eso se podía sentir en cada montaje, con cada función. Con Carmina Burana el trabajo fue excepcional. Uthoff era estricto, muy disciplinado, pero no le quitaba a los bailarines la posibilidad de integrar sus propias capacidades al servicio del personaje o de la coreografía. Nos exigía a morir, eso es cierto, y se enojaba cuando alguien faltaba por alguna razón o no se aplicaba suficiente con su parte. A veces llegó a pegar un par de gritos de lejos, y quedábamos todos alerta para el resto del día, pero su carácter era también cercano cuando nos veía aproblemados o enfermos. Como coreógrafo lograba sacar de cada uno de nosotros ese algo, esa cosa especial, nos hacía transformarnos y sentir nuestro arte en cada movimiento y en cada interpretación”*.⁵²

Fuera de las obras del Ballet Jooss y de Patricio Bunster, el Banch tiene en su repertorio numerosas coreografías del propio Ernst Uthoff, siendo la más famosa el ballet oratorio “Carmina Burana”⁵³, con música de la obra homónima de Carl Orff, estrenada en el Teatro Municipal el 12 de agosto de 1953. Aunque a partir de la década del '70 esta obra se presentó pobremente, debido al

⁵² Entrevista con Hilda Riveros.

⁵³ Ver referencia en pág. 20.

decaimiento general del Banch, fue renovada en 2006 con motivo del 61º aniversario de la compañía, y se presentó en Temuco y, más tarde, en Santiago.

En el área del ballet clásico también surgieron nuevas tentativas que vinieron a concretar las ya iniciadas por Kawesky y Young. En 1949 llegó a Chile un grupo de refugiados europeos conformado por *Madame* Helena Poliakova y los maestros rusos Vadim Sulima y su esposa Nina Grivtzova. Poliakova había sido alumna de la Escuela del Ballet Imperial de San Petersburgo⁵⁴ e integrante del curso que se graduó en 1902, donde figuraba la gran bailarina Tamara Karsavina. Fue integrante del *Ballet Russe* de Diaghilev durante sus primeras temporadas en París⁵⁵ hasta 1913, y luego se radicó en la entonces Yugoslavia y más tarde en Austria, como maestra de baile dedicada a la formación académica de bailarines. En Chile fue contratada por Uthoff para dar clases en el Banch, y participó activamente en la creación de los bailes folklóricos rusos del ballet “Petroushka” de Uthoff en 1951.

Los Sulima, en tanto, crearon el mismo año de su llegada el Ballet Clásico Nacional, debutando con “El Lago de los Cisnes” en el teatro Municipal. Inmediatamente recibieron la invitación del alcalde José Santos Salas para formar una escuela y una compañía estable en el tercer piso del Teatro Municipal. Graduado en la Escuela de Leningrado como bailarín y coreógrafo, Sulima enseñó de acuerdo al riguroso sistema clásico de Agripina Vaganova⁵⁶, y ofreció presentaciones a partir de 1952 con obras de repertorio y otras con coreografías y

⁵⁴ Ver referencia en pág. 37.

⁵⁵ Ver referencia en pág. 43.

⁵⁶ Conocido mundialmente como Método Vaganova.

arreglos personales. No es de poca importancia el aporte de Sulima, aunque se le suele catalogar como intento fallido para la conformación de un ballet clásico profesional en Chile. En algunas de sus obras integró temas y música de autores chilenos, esfuerzo bastante meritorio si se considera que hasta entonces las coreografías en el ámbito eran reposiciones de los ya clásicos del repertorio mundial. Algunas de sus obras fueron “Ser o no ser”, “Bolero”, “Danzas Ucranianas”, “Chopinianas” (con trajes y escenografía de Raymundo Larraín), “Las tres Pascualas” (sobre la base de la leyenda chilena), el ballet en cuatro actos “Noches de San Juan”, (también con una temática chilena), y el ballet neorrealista de gran éxito en la entonces Unión Soviética “La Fuente de Bachsisaray”, entre otras. No obstante, y frente a la falta de un apoyo económico permanente, Sulima dejó el ballet en 1957, pero este capítulo es el origen del actual Ballet de Santiago.

Otras iniciativas en el área del ballet clásico fueron el Ballet Experimental, fundado en 1954 por el maestro húngaro Charles Zsédenyi, y el Ballet Santiago, fundado en 1958 por la periodista y ex bailarina Yolanda Montecinos, cuya finalidad era la educación a nivel escolar básico y medio. Ambos tuvieron corta existencia; la falta de financiamiento seguía siendo la piedra de tope para cualquier agrupación de danza.

En 1958 retorna a Chile Octavio Cintolesi, bailarín chileno formado en el ballet de Uthoff, quien había trabajado en Italia, Francia y, como maestro, en el Ballet de la Opera de Zagreb (Croacia). Continuando con la labor interrumpida de Sulima, aunque más cercano a la técnica francesa que a la rusa, fundó el Ballet de Arte Moderno (BAM), el cual comenzó funcionando en una pequeña sala del centro de Santiago. A poco andar, el BAM encontró un espacio propio en el Teatro

Municipal. Para abril de 1959 el grupo tenía sala de ensayo, teatro, orquesta y una subvención de la Municipalidad de Santiago.

Como director del Ballet de Arte Moderno, Cintolesi propuso al Teatro Municipal la venida de solistas y cuerpos extranjeros con la finalidad de incentivar e incrementar la cultura dancística chilena. Así, y durante los diez años siguientes, el ballet pudo trabajar con artistas tales como *Dame* Margot Fonteyn, y su *partenaire* Sir Michael Somes, Sergue Lifar (quien había trabajado estrechamente con Diaghilev), el Marqués de Cuevas y el maestro ruso Alexander Tmsky.

En 1965 Cintolesi decide volver a Europa, y para 1970 muchos de los bailarines solistas, como Edgardo Hartley, Elba Rey y Jaime Pinto, habían buscado también nuevos rumbos en el extranjero. Ese mismo año el ballet toma el nombre de Ballet del Teatro Municipal y la dirección pasó de mano en mano sucesivamente.

Otros cuerpos estables formados antes del año 70 fueron: el Ballet Folklórico Nacional Aucamán, nacido en 1965 de la inquietud de un grupo de profesores de educación física bajo la dirección de Claudio Lobos (a partir del año 69 pasa a llamarse Bafona, nombre que mantiene hasta la actualidad), en 1967 el Ballet de Cámara de la Universidad de Chile (Balca), bajo la dirección de Malucha Solari (funcionó hasta el año 74) y el Ballet Juventud (1969), del Ministerio de Educación, bajo la dirección de Hernán Baldrich, que cesó sus funciones en 1976.

Conforme al testimonio de coreógrafos y bailarines de la época, es importante rescatar de este periodo el surgimiento de las dos compañías más importantes de nuestro país; una especializada en la danza contemporánea, la otra en la clásica. Ambas nacen después de largas travesías durante las cuales,

penosamente, muchos naufragaron. Sólo un apoyo institucional fuerte y permanente en lo que se refiere a los aspectos económicos logró materializar estas iniciativas, pero muchos artistas se preguntan todavía hoy ¿Cuántas compañías profesionales o agrupaciones exitosas podríamos tener de haber mediado este apoyo por parte de otras fuentes? Y extrapolando la pregunta a la actualidad: ¿Cuántos grupos más tendrán que desaparecer antes que se creen instancias y redes sólidas de apoyo estatal, privado o una alianza de ambas? El arte no es un negocio; puede llegar a ser una actividad autosustentable en el tiempo, pero necesita para surgir años de preparación y el sostén de un financiamiento externo apoyado por auspiciantes y gestores culturales de calidad. Sin ir más lejos, el Festival Santiago a Mil es un ejemplo claro de lo que puede llegar a hacerse con una mirada más allá de lo inmediato.

Pese a las líneas artísticas diferentes del Banch y del actual Ballet de Santiago, las fuentes confirman la existencia de un deseo común en sus orígenes; crear una forma desde cada una de estas líneas que fuera propiamente sudamericana. Este deseo sigue vivo de muchas maneras y se puede ver plasmado en diferentes obras que se estrenan cada año. Sin embargo, y ya desde Isadora Duncan⁵⁷, un fenómeno singular en la danza es la verdadera “lucha” que se establece entre los cultores del ballet clásico y del ballet moderno, defendiendo unos y otros posiciones que, finalmente, no son muy distantes la una de la otra.

Desde luego puede entenderse la actitud desafiante de Duncan contra las formas establecidas desde la mirada contextual de la época. El desafío era además desde múltiples frentes: la emancipación de las mujeres en el área

⁵⁷ Ver referencia en pág. 53.

artística y cotidiana, el desacato a las normas académicas del ballet hasta entonces y la búsqueda primaria que, muchas veces, debe pasar por la vuelta a los principios básicos y originales antes de tomar una nueva forma. Estos principios fueron malamente entendidos y aprehendidos entonces por muchos bailarines libres que, sumándose a Duncan, pretendieron bailar sin dar ninguna importancia al aprendizaje de una técnica o al adiestramiento físico. Sin darle más vueltas, no pasaron a la historia más que como malas copias de Duncan en la que sí brillaba la energía de una búsqueda auténtica. En Chile, donde las ideas europeas y estadounidenses llegan a destiempo (además de gastadas y utilizadas hasta el cansancio), muchos cultores de la danza moderna han creído que bailar significa hacer lo mismo que hizo Isadora en su tiempo; quitarse las zapatillas de ballet y lanzarse al escenario sin más. Pero la época del desafío rompe-esquemas ya pasó, y sólo hubo una Duncan, su protagonista indiscutida.

La línea de la danza moderna difiere de la clásica no por dejar la técnica de lado, sino por un hecho bastante sencillo: la danza clásica repite, precisamente, el repertorio clásico con sus exigencias y características propias, mientras que lo moderno o contemporáneo utiliza y re-crea la técnica como un elemento al servicio de la emocionalidad y de la expresión llevada desde lo más interno a lo externo, utilizando de paso elementos prestados de la teatralidad. Estos ámbitos no tienen por qué ser contradictorios. Lo serían si el bailarín clásico sólo se preocupara del tecnicismo sin aportar nada a sus personajes. Pero no es así. La bailarina clásica que interpreta a Giselle siente en carne propia el drama de la campesina pobre engañada, así como Odette, en el “Lago de los Cisnes”, debe reflejar la condición mágica del personaje que está condenado a vivir en una forma no humana. La

comparación entre las dos líneas de danza resulta entonces tan ingenua y ridícula como decir que Shakespeare o Calderón de la Barca son peores o mejores que Nicanor Parra o Isabel Allende o cualquier cultor de las letras actual. La comparación no tiene ninguna seriedad y, absolutamente, ningún sentido.

En la actualidad, así como en el pasado, las grandes compañías y bailarines de danza moderna no reniegan de la formación académica. Nijinsky⁵⁸, siendo el bailarín clásico más grande de todos los tiempos, fue el primero en innovar y crear piezas de corte moderno, pero su base era tan sólida en lo técnico que sólo tenía que llevar la emoción fuera para completar el cuadro excepcional de sus creaciones. Sus obras perduran, como perduraron también las de Jooss. Hay una escuela de movimiento y una intención clara en sus trabajos desde la base de una técnica determinada, cualquiera que ésta sea. Duncan no dejó obra alguna. Ella fue la inspiración, la musa, la fundadora motivacional de una era, pero no constituye escuela.

Volviendo a nuestro país, la antigua rencilla se hizo también parte del quehacer dancístico chileno, y todavía hoy constituye una fuente de choque entre los cultores de una línea y de otra. Esperemos que a futuro llegue también la influencia europea al respecto, donde ya nadie malentiende estos asuntos. Los protagonistas de la historia de la danza chilena lo entendieron muy prontamente, quizás porque en medio de sus carreras viajaron y vieron de cerca los procesos europeos o, quizás, porque como pioneros tenían mayor claridad respecto a sus ideales dancísticos. Las palabras de Patricio Bunster resultan esclarecedoras: *“(...) es preciso que los coreógrafos también participemos. Una temática riquísima*

⁵⁸ Ver referencia en pág. 46.

y variada es la que espera dormida como fuente generosa de inspiración, tan espléndida y múltiple como nuestro paisaje, nuestro folklore, nuestra poesía, nuestra historia, nuestra formación racial y cultural. Debemos volcar nuestros ojos y nuestro corazón en esas fuentes, pero nada haremos de valadero si ese interés no es genuino y si no nos adentramos en nuestra América con un impulso realmente inquisitivo, amante y creador. (...) La meta no es la creación de 'pastiches' americanos. El camino no es pedir elementos prestados (...) sin discernimiento, sin análisis y reelaboración previos. En resumen, no afrontamos solamente la búsqueda de una temática americana, sino que a ella va aparejada necesariamente la formación de un lenguaje dancístico diferente. (...) No me cansaré de repetir que antes de una discusión sobre estilos, escuelas o tendencias es imprescindible que volquemos nuestra atención en el movimiento natural, puro y simple, base de toda danza; que nos capacitemos para descubrir los elementos que lo definen y caracterizan, así como su motivación primaria. Sólo entonces se nos abrirá el mundo inagotable de belleza y expresión que el movimiento humano significa. Desgraciadamente, en el mundo de la Danza -mejor dicho, en el del Ballet- bailarines, coreógrafos y hasta el público mismo, olvidan o no exigen como debieran el contenido emocional que fatalmente debe poseer todo movimiento, ya se esté en el plano del naturalismo absoluto o en el de la más alta estilización. Es por eso que nos ahogamos en toda suerte de academismos (...) se juega con formas vacías de todo contenido real o bien nos hundimos en lo puramente literario. Es así como la coreografía se rebaja frecuentemente al nivel de un recetario y deja de ser un gran arte creador. El ámbito de la creación coreográfica queda reducido, por lo tanto, a los límites del gimnasio, el ballet se

*inspira en el ballet, alejándose cada vez más de la vida. Se manipulea con el cuerpo humano sin piedad, exigiéndole las más extrañas cosas, mientras más desusadas y difíciles, mejor. (...) Este juego muscular y tecnicista sería útil siempre que no lo desconectáramos de su intención expresiva y siempre que fuera posterior a la conquista de las más elementales funciones del cuerpo humano. (...) Todo esto podría parecer un mero llamado lírico a una danza libre natural, pero es algo más. Este es el espíritu que ha animado a todo el movimiento de reforma de la Danza que este siglo ha visto nacer y fructificar de mil maneras; liberándola de academicismos estrechos, ampliando su lenguaje, dotando al bailarín y al coreógrafo de nuevos sistemas de trabajo que amplían su horizonte. (...) No creo, por lo tanto, que podamos abocarnos a la tarea de crear un Ballet Americano ignorando esas conquistas que este siglo ha logrado en el campo de la ciencia y del arte del movimiento humano. Debemos apoyarnos en ellas para poder traducir nuestra realidad americana en forma de danza. No será, entonces, ilusorio pensar que nuestra arquitectura, nuestra historia, nuestro folklore, nuestra idiosincrasia, nuestra poesía, la música, las costumbres, el arte plástico y el paisaje de América puedan penetrar en nuestra sangre para florecer luego en nuevas formas. Estaremos en el camino de crear un lenguaje de danza propio, el del Ballet Americano”.*⁵⁹

Por su parte, el discurso de Octavio Cintolesi no es opuesto o contradictorio en relación al de Bunster: “(...) Era la necesidad irrenunciable de expresarnos por medio de nuestro arte, en la forma cómo nosotros lo entendíamos. Estábamos

⁵⁹ BUNSTER, Patricio, “Perspectivas de un Ballet Americano”, Revista Musical Chilena N° 75, Págs. 44-47, Santiago, Chile, enero-marzo de 1961.

decididos a bailar en las calles, aún fuese sin música ni decorados. 'Nació este Ballet de Arte Moderno de una necesidad impostergable', afirmaba una nota del programa de nuestra primera presentación pública. Así lo entendimos quienes consideramos imperioso integrarnos a las fuentes, a la tradición clásica del Ballet, para -nutriéndonos de ellas- extraer una expresión realmente contemporánea, activar la búsqueda de un modo nacional y americano. (...) Nuestra primera etapa aún continúa su estado de realización. Hasta que nuestro conjunto no conforme un completo repertorio, los estrenos anuales deberán irnos ayudando a llevar al escenario una visión más o menos completa del vasto panorama del ballet. No es selectivismo ni cosmopolitismo el resultado de esta actitud. La necesidad de cubrir distancias, quemar etapas para llegar a la nuestra, y descubrir de ella -con entusiasmo nuevo, fe en el hombre y conciencia de nuestro destino- nuestra versión del hombre y de la vida. Creemos firmemente que una escuela o compañía que posea una base académica de danza, una aprehensión de una cultura del arte dirigida a vivir una clara conciencia del momento y el avance de su época, realizará, cabalmente, una obra que sea reflejo de su ambiente, espejo de su desarrollo y una ayuda para develar su destino. Creemos en la academia en cuanto pertrecha al bailarín con todos los elementos necesarios para expresarse mejor. Creemos en lo moderno, cuando tras de él hay una cultura danzante vasta. Ahora, en cuanto a americanos, no creemos en la simple fábula criollista ni el poncho y la guitarra. En cambio, como raza nueva que está despertando a su realidad y hacia el logro de sus realizaciones, sí creemos que nuestro quehacer artístico tendrá que representar la grandiosidad de nuestra naturaleza y su colorido, así como la inherente rebeldía, sagacidad y actitud libertaria del hombre

americano. Cualquiera obra artística que realicemos y que refleje estos atributos, será una obra americana de trascendencia universal. (...) La complejidad de la realización de un ballet la indica el hecho de que en él intervienen todas las artes reunidas. De ahí su universalidad, su falta absoluta de traductores para que 'llegue' a cualquier clase de público. De esto mismo su trascendencia, su importancia, como factor de educación, de cultura y de arte para las grandes masas de público Y, por ello, la ineludible función social que de él se espera deba realizar. El producto artístico llamado ballet, más costoso que otros, de más difícil preparación, tiene -por esta misma razón- deberes más claros de entrega hacia la colectividad".⁶⁰

Décadas del '70 y '80: antecedentes de la Danza Independiente en Chile

En la actualidad existen en Chile un pequeño grupo de compañías estables, que son también las más conocidas, y que conforman el grupo de la llamada "danza profesional", mientras que paralelamente existe también otro conjunto de agrupaciones a las que se conoce como la "danza independiente". La pregunta es: ¿Cuáles son los parámetros para diferenciar las compañías de danza independiente de las compañías profesionales? Respondiendo a ello, se considera que una compañía de danza es profesional cuando desarrolla una actividad diaria, sistemática y sostenida en el tiempo, con bailarines contratados y remunerados adecuadamente en forma mensual por su trabajo y que lleva a cabo

⁶⁰ CINTOLESI, Octavio, "El Ballet de Arte Moderno", Revista Musical Chilena N° 75, Págs. 39-43, Santiago, Chile, enero-marzo de 1961.

presentaciones de programa completo. Además, una compañía de estas características debe tener personalidad jurídica y un alto nivel de desempeño, tanto en lo que se refiere a los aspectos técnicos como a los artísticos, en el área de danza de su especialidad.⁶¹

De acuerdo a lo expuesto, existen en Chile (específicamente en Santiago) sólo tres compañías de danza que cumplen con todos estos requisitos, lo que les permite ser consideradas como “profesionales”. Estas son el Ballet de Santiago (dependiente de la Municipalidad de Santiago), el Ballet Nacional Chileno, (dependiente de la Universidad de Chile) y el Ballet Folklórico Nacional, Bafona, que pertenece actualmente al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) tras largos años de peregrinaje y de actividad semi-profesional. Estos cuerpos estables cuentan con subvenciones de tipo estatal, municipal, universitaria y de la empresa privada y, si bien es cierto que tienen también entradas económicas a través de la recaudación de las funciones que presentan, es la subvención lo que les ha permitido desarrollarse y trabajar manteniéndose en el tiempo.

De acuerdo a las normas internacionales que fijan los parámetros de lo que es profesional en danza, las demás compañías, grupos, agrupaciones o colectivos, deben ser considerados como “semi-profesionales, *amateur* o aficionados”⁶², ya que no cumplen con requisitos tales como mantener la práctica de la actividad en forma sistemática, tener un grupo estable remunerado mensualmente y presentar temporadas de funciones. Sin embargo, en Chile este tipo de compañías no profesionales representa nada menos que el 90% de los

⁶¹ CONOLLY, Karen, “15 Años de Danza en Chile”, Informe para el CNAC, noviembre 2005.

⁶² Ibid.

grupos que trabajan en la danza actualmente y es lo que se conoce en el círculo como la “Danza Independiente”.

Desarrollar una cronología exacta acerca de la historia de la danza independiente en Chile es tarea compleja, puesto que en general en nuestro país no existen registros o textos completos que nos hablen de ello; el material es disperso y se encuentra principalmente en revistas e informes. Asimismo, y por su carácter de independientes, la mayoría de los grupos comenzaron a funcionar en forma anónima y fueron reconocidos mucho tiempo después de haberse conformado, sin contar con el hecho de que habiendo pocos bailarines y coreógrafos muchos de ellos participaron paralelamente en dos o tres agrupaciones al mismo tiempo.

No obstante esta dificultad inicial, podemos establecer un primer periodo importante en la actividad independiente a través de numerosos testimonios que nos hablan de un momento histórico, principiando la década del '70, en el que la danza era parte de la vida cultural de Chile, con iniciativas como “Arte para Todos” y “El Tren de la Cultura”, donde participaban artistas de todas las áreas haciendo funciones y giras tanto en Santiago como en regiones. Pese a ser una compañía profesional, el Banch se mostraba en presentaciones populares en la Plaza de la Constitución y en estadios, mientras que existían otros grupos dentro de la misma compañía encargados de presentar funciones y pequeñas temporadas a lo largo del país. Precisamente, fue dentro del ballet universitario donde se gestó el “Ballet Popular”, grupo independiente dirigido por la bailarina y coreógrafa Joan Turner, que agrupaba, mayoritariamente, a bailarines jóvenes del Banch. Esta agrupación presentaba espectáculos de danza establecidos sobre temas de tipo social,

recorriendo los sectores más pobres de Santiago y regiones con gran éxito y acogida. Así, el “Ballet Popular” se convirtió en la primera manifestación más o menos organizada de lo que hoy llamamos la danza independiente chilena, pero su desarrollo fue abruptamente interrumpido por el golpe militar de 1973.

Aunque resulte un tanto obvio decirlo, es precisamente este evento histórico el que moldeó el devenir cultural de Chile, y la danza no fue la excepción. Cualquier examen histórico de una toma de gobierno violenta nos muestra que, después de los grupos políticos, son las agrupaciones artísticas las que suelen ser atacadas y reducidas para acallar el poder que tiene la obra de arte y el artista de presagiar, plasmar y criticar el acontecer social y político de su entorno. Así, muchos bailarines y coreógrafos fueron exiliados (Patricio Bunster, Hilda Riveros, Joan Turner, Gastón Baltra, por citar sólo algunos), mientras que otros artistas decidieron abandonar el país ante la persecución política y el peligro que implicaba permanecer en Chile. Con ello, se generó primero una sequía de intérpretes y luego de ideas creativas, además de la imposibilidad de conformar nuevos grupos independientes dado que toda reunión de personas podía ser considerada como agrupación con fines políticos. El “toque de queda” imponía también su rigor, y el peligro de morir baleado y sin aviso después de las doce de la noche era una realidad. En el ámbito de la enseñanza se produjo también un vacío, ya que la mayoría de los artistas que habían salido del país eran también parte de la planta docente de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, única entidad nacional que tenía a su cargo la instrucción integral de bailarines.

De las compañías institucionalizadas, fue el Banch el que corrió con la peor de las suertes ya que quedó prácticamente desmembrado; de tener 30 bailarines

quedó convertido casi en un grupo de cámara con la mitad de sus integrantes y pasó de ser un grupo en pleno auge, con una propuesta alternativa dentro de la danza moderna, a la decadencia. Muchas de las obras del repertorio de esta agrupación dejaron de presentarse por su connotación social o por el sello político del coreógrafo, entre ellas las obras de Patricio Bunster quien era miembro del Partido Comunista, mientras otras siguieron presentándose pero obligando a la compañía a omitir partes de la obra; tal fue el caso de la “Cantata Santa María”, la cual se presentaba descartando los textos.

Con todos estos acontecimientos en contra, el Banch se estancó y perdió completamente su identidad, sumergiéndose por largos años en un letargo sellado por la falta de financiamiento y la imposibilidad de rotar la planta artística o contratar a nuevos integrantes. Los bailarines que habían permanecido en el ballet continuaron trabajando en condiciones muy precarias, siempre vigilados y con contratos de bajos sueldos donde no figuraban afiliación a salud o previsión social. Este dato no es menor si consideramos que la profesión de bailarín presenta connotaciones únicas y específicas: es una carrera de corta duración (35 a 40 años es el límite de edad para actuar), que comienza la vida laboral a muy temprana edad y que está absolutamente condicionada al estado físico de sus trabajadores. Una lesión mal cuidada o mal atendida determina el futuro o el término de una carrera en cualquier momento, y este tipo de problemas de salud son comunes en la actividad debido a la gran exigencia física. Pese a ello, fueron muchos los bailarines que no renunciaron a su vocación artística, pero debieron asumir paralelamente otros trabajos para mantener a sus familias, lo cual significó a largo plazo un notorio decaimiento técnico del Banch como conjunto.

Por su parte, el Ballet del Teatro Municipal sufrió también algunos cambios, pero en términos generales prosiguió con sus funciones normalmente tras la pausa impuesta en septiembre del 73. Ello se debe a que no representó un peligro para el nuevo régimen en términos ideológicos, ya que su repertorio de obras continuaba con la tradición clásica de los ballets europeos del siglo XIX. En este sentido, era en el ballet universitario donde se estaban gestando artistas con ideas políticas revolucionarias, ideas que de muchas formas eran plasmadas en las obras de coreógrafos, como las de Patricio Bunster, y que representaban una amenaza potencial para el gobierno de la dictadura.

El entorno y el público eran también muy diversos entre las dos compañías, ya que el Teatro Municipal de Santiago había pertenecido históricamente a un público conformado por la elite más adinerada del país, elite que podía pagar por sus espectáculos y que además estaba más familiarizada culturalmente con los tecnicismos y sensibilidades propias del ballet clásico. Dado este panorama, el Teatro Municipal se convirtió en el patrimonio cultural de la clase dominante chilena y tuvo el financiamiento y el “permiso” para proseguir con sus actividades determinando así su preponderancia por sobre el Banch. La impronta sigue viva de muchas formas; pese a la revitalización del Ballet Nacional en los '90, hasta el día de hoy las consecuencias de estos hechos están a la vista en el mapa cultural del quehacer dancístico del país.

Así como el Ballet Popular había iniciado sus actividades desde el Banch, otros grupos independientes también habían comenzado sus actividades en la década del '70. Los que alcanzaron mayor connotación fueron el “Teatro Contemporáneo de la Danza”, dirigido por la bailarina y coreógrafa Ingeborg

Krussell, el “Taller de Danzas Antiguas”, creado por Sara Vial como un sistemático estudio y reconstrucción de las danzas de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, y el grupo “Vértice”, dirigido por Ingeborg Krussel, Magali Rivano y Mario Bugueño, y que contaba además con la participación del actor Alejandro Cohen en el área teatral. Estos grupos conformaron la semilla que se estaba gestando como danza independiente en Chile, y mostraban sus creaciones en distintos espacios y teatros de Santiago con notable esfuerzo y exiguos presupuestos.

Es muy probable que, de no producirse el golpe militar, la danza chilena hubiese seguido un curso propio, desarrollando vías alternativas en su proceso social de integración con el público, pero lo cierto es que no podemos aventurar cuáles habrían sido estos procesos ni mucho menos sus resultados. Baste con decir que existía un fuerte impulso y deseo por parte de los artistas chilenos, plasmado en iniciativas concretas como el Ballet Popular y las agrupaciones ya citadas, por convertir un arte que históricamente fue de elite en una manifestación al alcance popular.

Para la década de los '80 el “terror” inicial frente a la dictadura de Pinochet había cedido paso a una incipiente y enrabada oposición juvenil, la que se resistía a seguir viviendo en un mundo de prohibiciones, injusticias y escasez absoluta de oportunidades en todo ámbito. A nivel de la educación escolar se había vuelto a formar la Federación de Estudiantes Secundarios (Feces) y en el plano universitario la rearticulación de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), a fines del año 84, había dado un nuevo impulso a los jóvenes, decididos entonces a no retroceder. Legendaria es la oposición contra el rector

delegado José Luis Federici, quien impuso políticas del todo absurdas y arbitrarias en el centro estudiantil.

En el ambiente artístico esta oposición era aún más desafiante, y en el año 83, ante el cierre de la carrera de danza en la Facultad de Artes, se produjo un paro de actividades encabezado por los alumnos mayores de la facultad. Con el paso del tiempo resulta incluso gracioso el recuerdo de esta situación, ya que la mayoría de los estudiantes de danza no sobrepasaban los 15 años y no estaban del todo conscientes de las precarias circunstancias económicas que vivía la universidad. De todas formas, las puertas de la Facultad de Artes se cerraron con cadenas y los alumnos permanecieron en el interior varios días.

Los grupos de danza independiente aumentaron también notoriamente en la década del '80. Luis Eduardo Araneda formó la "7ª Compañía de Danza", Nury Gutes la "Pequeña Compañía", Nelson Avilés hizo lo propio con "Andanzas", Magali Rivano inició las actividades del "Taller Experimental de Danza Teatro" (Tedat) y Karen Connolly, quien trabajaba como coreógrafa en Canal 13, formó la escuela "Dancen" y el ballet que lleva su nombre, por nombrar sólo algunos de los grupos más destacados. Luis Eduardo Araneda recuerda: *"Era un momento increíble, porque nos juntábamos sin tener nada, sin herramientas, sin espacios, pero con tantas ganas que sentíamos cómo el mundo estaba cambiando. Al día siguiente por supuesto que todo seguía igual, pero no nos rendíamos, no nos desilusionábamos. Era una fuerza casi mágica la que nos motivaba"*.⁶³ Nelson Avilés, por su parte, también evoca los primeros momentos de la danza

⁶³ Entrevista Luis Eduardo Araneda.

independiente: *“Yo quería bailar y hacer coreografías. Necesitaba eso ante todo y buscaba gente para hacer una compañía. La Bárbara (Uribe, ex bailarina de Uthoff) me alentaba y alentaba a todos en realidad para que hiciéramos cosas, me decía ‘dale no más, hay que empezar y después ver cómo lo canalizas’ y fue un apoyo increíble. Con Andanzas fue un trabajo experimental riquísimo, era como descubrir América de nuevo, pero también era difícil juntarnos y encontrar lugares para poder ensayar. Con la Nancy (Vásquez) una vez nos conseguimos una sala de la mamá o la tía de alguien que era enfermera, y para poder ensayar teníamos que correr camillas, instrumentos y una pila de cosas más, pero quedábamos con el cuerpo calentito para empezar el ensayo al tiro (...) Eran tiempos complicados, cero peso, todo se hacía a pulso y con la plata de nosotros. Con Andanzas teníamos un fondo común, cada uno iba poniendo su aporte y después con lo que había partíamos a la ropa americana a comprar vestuario y telas”*.⁶⁴

A estas iniciativas independientes hay que agregar la importante influencia que tuvieron agrupaciones y bailarines franceses que llegaron a Santiago a dar talleres y cursos a partir de 1984, entre ellos el grupo L'Essquise (Regis Obadia y Joël Bouvier), Claude Broumachon y Dominique Petit. Estas visitas dieron el impulso y la motivación a las generaciones más jóvenes que no encontraban ya en el Ballet Nacional o Municipal ejemplos a seguir.

Otro factor que aumentó aún más la ebullición de la danza chilena fue el retorno de los artistas que habían salido de Chile exiliados o por precaución, entre ellos Patricio Bunster, Joan Turner y Luz Marmentini. Toda la generación retornada más la nueva semilla de los '80 comenzó a reunirse en el entonces Café

⁶⁴ Entrevista Nelson Avilés.

del Cerro, en una pequeña sala donde se turnaban para ensayar, compartir, conversar y reconstruir el alicaído ambiente de la danza. Marmentini, una de las principales gestoras de estas reuniones recuerda: *"El equipo que estábamos detrás éramos súper amigos, no teníamos la misma visión artística, pero sí la misma visión de la creación artística. Todos formados y agradecidos de su propia formación y de sus maestros. (...) Cada uno había hecho su propia cosa y éramos conscientes de que era tal la necesidad de expresión, mezclada con talento, que se requería poner a la gente en un escenario para que se concentraran solamente en la creación"*.⁶⁵

Bunster y Turner formaron en el año 1985 el Centro de Danza Espiral, a un costado de la Plaza Brasil. Comenzaron presentándose en las poblaciones periféricas de Santiago, donde compartían con la gente más popular llevando una pequeña luz en medio de la miseria y el abandono. Patricio Bunster señaló a propósito de estas visitas: *"Íbamos a las poblaciones y bailábamos en las parroquias, las plazas o cualquier salita, mientras las mujeres vendían sopaipillas para pagarnos el viaje de regreso. Después de cada función, dábamos curso a la conversación. Esa fue para mí la labor más gratificante que realizamos"*.⁶⁶

Aunque el Centro Espiral no contó por mucho tiempo con un grupo que funcionara bajo los lineamientos de una compañía profesional, su labor artística es innegable. Eran apenas los comienzos tras largos años de estancamiento, pero aún así, y con bailarines que actuaban voluntariamente, el Espiral se consolidó a

⁶⁵ Revista Impulsos N°3, "Encuentros coreográficos: un laboratorio de creación dancística", Santiago, Chile, julio-agosto 2002.

⁶⁶ OSSANDON, Paula, Revista Impulsos N°1 (sección Retazos), "Centro de Danza Espiral: 15 años de agitación imprescindible", Santiago, Chile, septiembre-octubre 2001 (versión en Internet <http://www.impulsos.cl/6impulsos/index.htm>).

través de la propuesta de Bunster y Turner. Al trabajo en las poblaciones se sumó más tarde la participación en diversos eventos masivos en el Estadio Nacional y el Teatro Monumental, así como la creación coreográfica utilizando música chilena de artistas y grupos como Víctor Jara, Inti Illimani y Quilapayún.

Durante el mismo año 85 dos hechos más se sumaron a esta conjunción de situaciones revitalizadoras. Por una parte se creó la carrera de Pedagogía en Danza en la Universidad Arcis y, por otra, los Encuentros Coreográficos, organizados por Luz Marmentini, Bárbara Uribe y Sara Vial. Estos encuentros marcaron un primer hito en lo que a organización y reunión de artistas se refiere, y combinaban tanto una muestra coreográfica como un taller-laboratorio final donde todos los participantes se reunían para analizar cada obra. El primer encuentro se realizó con más ganas que herramientas, llamando a participar exclusivamente en la categoría de tríos y dúos. Marmentini recuerda: *“Desde que se presentaban las inscripciones pasaba un mes o mes y medio donde se realizaba la preselección. Se suponía que las personas habían estado trabajando durante el año y el evento mismo duraba cuatro días: Tres días de funciones más el taller de laboratorio posterior donde se retomaba obra por obra, o sea cada persona del jurado, los coreógrafos, iban a lo más profundo del análisis de su trabajo. El episodio duraba cinco días contando todo lo tramitoso, o sea audiciones, confección de papeles. La primera vez llegaron como 30 proyectos. En la preselección quedaban normalmente entre 12 y 8, con los que más o menos se armaba un programa para llegar a una pequeña o mediana obra coreográfica. Por ejemplo, de repente aparecía una persona que hacía clases en una municipalidad y traía a todos sus alumnos en un trabajo con baldes, muy bonito, pero no era una creación*

*coreográfica, era un estudio. Se nos presentaron muchas cosas de esas. Entonces, la preselección actuaba como una especie de filtro para no perder el objetivo. En ese sentido la preselección fue lo más entretenido de todo”.*⁶⁷

Los Encuentros Coreográficos fueron en total 8 y continuaron realizándose hasta 1993. Pese a ser una iniciativa artística extremadamente valiosa dada la coyuntura político-histórica, ya en estos encuentros se pueden vislumbrar dos aspectos que conforman la base de las dificultades que tiene la danza independiente en la actualidad para darse a conocer masivamente. Uno tiene relación con los propios cultores de la disciplina, quienes trabajan entre sí y para sí en una constante cerrada dentro de un círculo propio. Unos y otros muestran obras, hacen festivales, organizan encuentros, pero el público que asiste y participa de ellos no deja de ser el mismo pequeño grupo independiente, más algunos profesionales de otras áreas artísticas como el teatro, a quienes interesa, sobre todo, el campo experimental resultante de la fusión danza-teatro. La creación coreográfica en este ámbito continúa siendo un laboratorio de ideas “doméstico”, que apunta al intercambio entre los propios bailarines y no al espectáculo que el público estándar podría llegar a apreciar para convertirse en adepto. Ciertamente es que la mayoría de las agrupaciones no cuenta con medios económicos para crear obras que requieren despliegues escénicos de alta producción, así como un financiamiento que permita remunerar a los artistas, al menos, durante el tiempo que preparan el montaje. La danza independiente chilena sobrevive muy precariamente porque es casi imposible mantener un plan de trabajo riguroso y sistemático con trabajadores que no cuentan con el tiempo,

⁶⁷ Revista Impulsos N°3, Ibid.

la preparación y la infraestructura necesarios. Sin embargo, y pese a ello, cierto es también que un gran espectáculo no requiere obligatoriamente de una producción escénica costosa, si no más bien de ideas creativas apoyadas por un sólida interpretación, tanto en los aspectos técnicos como artísticos de la propuesta.

En el círculo independiente hay quienes critican la construcción coreográfica basada únicamente en una propuesta visual-estética o una idea a transmitir como motivo de la obra, y proponen en cambio un análisis casi científico del motivo creador que, finalmente, desprovee al mismo de toda convicción. Se plantea también que existe una crisis emocional del movimiento independiente en sí, pero la crisis de base fue y sigue siendo a nivel técnico, entre otras cosas. El trabajo de los bailarines independientes que buscaron la salida y la expresión de un sentir nacional fue, con sus distancias, similar al de Duncan. Había que expresarse, como fuera, donde fuera, con las herramientas más a mano. Pero la evolución de este ideal hacia una propuesta concreta no sobrevino después. El movimiento independiente se estancó prácticamente a diez años de haberse constituido, y no avanzó hacia ningún lado como escuela nacional más allá del momento histórico. Como lo hicieron Wigman⁶⁸ en Alemania o Denishawn⁶⁹ en Estados Unidos, era indispensable para el crecimiento y el paso hacia un nivel superior la creación de una escuela de danza contemporánea sobre las bases de lo que Bunster y Cintolesi definen como “danza americana”, con un lenguaje dancístico propio.

⁶⁸ Ver referencia en pág. 59.

⁶⁹ Ver referencia en pág. 62.

El segundo problema atañe a los medios de comunicación. El interés y la cobertura periodística ya desde los Encuentros Coreográficos fue escasa, fenómeno que incide directamente sobre la educación del público y su posterior asistencia a este tipo de espectáculos. Sin rodeos, en Chile no existen periodistas de artes y espectáculos verdaderamente especializados y con una capacidad de informar e interesar al público en las artes, particularmente en la danza. El teatro ha sido la excepción a esta constante, pero no es un mérito del periodismo, sino más bien el resultado de una estrategia que ni los mismos actores percibieron en su momento.

Es cierto que el arte teatral ha tenido una preponderancia histórica por sobre la danza en términos de acercamiento al público, pero no es menos cierto que, aún teniendo esta cercanía, las funciones de teatro no concitaban un marcado interés público hasta mediados de los '80. Lo que vino a revolucionar el mercado teatral fue la producción de teleseries nacionales emitidas por los canales de televisión abierta, así como la sobre exposición de los actores en el mismo medio. Más tarde, se revitalizó también la industria del cine nacional, viniendo a reafirmar el círculo mediático que ya se había instalado con las teleseries. Los actores, hasta entonces prácticamente desconocidos fuera de su medio, pasaron a ser "estrellas", reconocidas en las calles y de las cuales el público quería saber detalles íntimos. Publicaciones como "TV y Novelas" y los suplementos de los propios diarios hicieron eco del creciente interés del público, fomentando la creación de una verdadera "farándula criolla" con romances y pasatiempos de actores como noticias de primera plana. Ni hablar del deporte. El mismo fenómeno es casi absurdo en este ámbito.

El hecho es que el teatro se vio favorecido con esta “invención” noticiosa, y el público medio comenzó a asistir más a los teatros para ver a sus actores favoritos de cerca.

Por su parte, muchos actores que en realidad desprecian el medio televisivo se integran y permanecen en él para poder ser exitosos (en términos de asistencia de público) en su verdadera vocación sobre las tablas de un escenario. También para poder ganar un sueldo al que de ninguna forma podrían acceder sólo como actores de teatro. Los difusores y gestores artísticos, en tanto, ven la forma más fácil —si no la única— de concitar el interés y la cobertura de prensa invitando a las caras conocidas de las teleseries para el lanzamiento de una temporada o actividad. Es toda una maquinaria en que unos y otros juegan su papel, siguiendo las condicionantes de un mercado que se consolidó gracias a la acción de los medios.

La política informativa de los principales diarios del país es clara en relación a la danza. El Mercurio divide sus secciones entre Espectáculos y Cultura (cuerpo C), con editores y pautas diferentes. Espectáculos cubre música popular, teatro, cine, y televisión en un espacio que, por lo general, es de dos o tres páginas, mientras la sección Cultura hace lo propio con danza, música clásica, artes plásticas y literatura en una o dos páginas. Las informaciones de ésta última pueden o no ser ampliadas en la sección Artes y Letras del mismo periódico. Cultura cubre casi exclusivamente las noticias de las compañías chilenas estables de ballet; Teatro Municipal y, en ocasiones, Ballet Nacional, pero danza independiente no entra en la pauta de noticias a destacar.

En el diario La Tercera se da la misma división por secciones, pero en ninguna de las dos existe un periodista especializado en el área danza para cubrir las actividades. En cuanto a políticas, se sigue similar principio de cobertura para las compañías principales. Sólo si hay espacio se puede considerar la inclusión de una noticia vinculada a la danza independiente.

El panorama cambia radicalmente cuando hablamos de televisión y baile. Así, pocos son los que hoy no conocen o no han escuchado acerca del programa “Rojo: Fama contra Fama” de TVN. Sin desmerecer, es insólito e infinitamente triste que el nombre de Yamna Lobos o Nelson Pacheco, “bailarines” del programa, toque hoy los oídos del público con mucha mayor sonoridad que los nombres de Patricio Bunster o Malucha Solari, quienes pusieron todos sus esfuerzos al servicio de la difusión de la danza en los sectores más populares del país. Es insólito que Pacheco sea, además, llamado como jurado, comentarista, conecedor u “opinólogo” de danza y baile, con base en su experiencia en el programa. Sin ir más lejos, cumple el mismo rol evaluador de la competencia junto a Edgardo Hartley, connotado artista chileno que hizo carrera dentro y fuera del país, primer bailarín del Teatro Municipal y director del Banch en los '90. Hartley es más conocido hoy por su participación en el programa que por su trayectoria artística.

El fenómeno suma y sigue, sólo que con versiones que cambian un poco el formato. Las competencias televisivas de baile entre artistas de farándula así como los *reality* que ponen a un grupo de jóvenes a aprender los rudimentos de la danza son una muestra más de lo mismo ¿Cuál es el valor de esta apuesta? Sin duda, la entretención de masas y con ello la promesa de un alto *rating* para los

canales. Cabe entonces una pregunta acerca del periodismo de artes y espectáculos: ¿Debe ser un eco, un mero receptor y retransmisor de las preferencias del público o debe asumir un rol activo-educativo a la par de su función de “entretención de masas”? La discusión en este ámbito es muy complicada porque intervienen factores e intereses de diversa índole, pero es un tema de análisis extremadamente importante que debe resolverse a través de la discusión activa y participativa de los propios periodistas del área.

El *boom* y la crisis

La década del '90 y los primeros años del siglo XXI han visto nacer numerosas compañías, grupos y colectivos independientes de diversas tendencias hasta llegar al no despreciable número de 300 compañías en 2006⁷⁰. El notable incremento se debe por una parte al aumento de bailarines, ya que tanto universidades como instituciones han abierto la carrera de danza o alguna de sus variantes. Por otro lado, en regiones el movimiento de la danza independiente también ha tomado fuerza, y no es menor el aporte que realizan en sus propias ciudades. Entre estas muchas agrupaciones formadas en los '90 encontramos “La Vitrina” (Nelson Avilés), “Silueta de Gos” (Nury Gutes), “Compañía Movimiento” (Elizabeth Rodríguez), “Danza en Cruz” (Valentina Pavez y Rodrigo Fernández),

⁷⁰ Información proporcionada por Karen Conolly en entrevista. El número de agrupaciones comprende infinidad de manifestaciones dancísticas que van desde la danza moderna, pasando por la danza-teatro y la performance, hasta el folklore chileno, el butoh (danza expresionista japonesa), el afro y el flamenco, entre otras.

“Otux” (Marcela Ortiz de Zárate), “Hunabkú” (Paula González) y la Compañía de Isabel Croxatto, por nombrar sólo algunas.

Paralelamente al nacimiento de las primeras compañías independientes, en los '80 se comenzaron a gestar diversas entidades tendientes a organizar, coordinar y agrupar al incipiente movimiento artístico, entidades que se consolidaron y reforzaron en tanto presencia para la década del '90. Ello se debe a la apertura de nuevas instancias en el campo de las artes, así como en todas las áreas de la vida nacional, propiciada por el advenimiento de la democracia en Chile. La dictadura militar de Augusto Pinochet terminó en diciembre de 1989 con la elección de Patricio Aylwin como Presidente de la República, quien asumió formalmente en marzo de 1990.

El primer intento formal para constituir una agrupación gremial de la danza se encuentra en agosto de 1983, con la formación del Consejo Chileno de la Danza (CCHD), encabezado por Malucha Solari quien para entonces dirigía la academia de danza Idams⁷¹. La institución recién formada mantenía un vínculo con el Consejo Internacional de la Danza (ONG acreditada ante la Unesco), y su finalidad era unificar y promover las diferentes corrientes de la danza en Chile, al tiempo de servir como organismo de información y orientación para las diferentes agrupaciones. Pese a que en sus comienzos el Consejo Chileno de la Danza agrupó a un centenar de profesionales, el tiempo y las restricciones impuestas por la dictadura fueron mermando los asistentes a sus reuniones y el organismo terminó por disolverse en 1987.

⁷¹ Sigla correspondiente a Instituto de Danza Malucha Solari.

Más tarde, en junio de 1990, un segundo intento exitoso lo constituyó la fundación del Sindicato Nacional de Trabajadores Transitorios de la Danza A.G. (Sinattad), bajo la dirección de Anabella Roldán⁷². La misión del sindicato no difiere mucho de la de su antecesor, pero pone especial énfasis en la observancia del cumplimiento de las leyes sobre seguridad social y trabajo, así como en la información oportuna de sus afiliados respecto a las prestaciones de servicio. De suma importancia resulta esta iniciativa en un campo de trabajo poco normado y con particulares características⁷³ que escapan a las reglas generales que rigen para los trabajadores en Chile. Entre 1991 y 1995 el Sinattad organizó los Festivales Nacionales de Danza, donde participaron compañías y escuelas tanto chilenas como extranjeras, y para 1997 gestionó la inclusión de la danza en el Informe Ivelic⁷⁴ sobre la cultura.

Otra institución gremial es el Colegio de Profesionales de Danza de Chile A.G. (Prodanza Chile), presidido por Karen Conolly. Conformado en septiembre de 1995 y puesto en marcha en octubre de 1999, el objetivo de la entidad es desarrollar y perfeccionar la danza como profesión, velando por su regular y correcto ejercicio. Entre sus actividades están la asesoría a instituciones gubernamentales y privadas, el apoyo y patrocinio de actividades artísticas, la suscripción para sus afiliados a convenios de salud y otros, la protección y

⁷² En la actualidad la presidenta es Valentina Pavez, directora de la compañía Danza en Cruz.

⁷³ Ver referencia en pág. 101.

⁷⁴ Informe presentado por la comisión encabezada por Milan Ivelic, director del Museo de Bellas Artes, a instancias del gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle. La comisión estudió el quehacer cultural del país y sus características para elaborar un informe con sugerencias tendientes a establecer una institucionalidad cultural. Fue precedido por el Informe Garretón, de similares características.

resguardo del patrimonio dancístico y la colaboración con el Área de Danza del CNCA y otras instituciones.

A fines de 2001 se crea la Corporación Danza Chile, iniciativa de Luisa Durán de Lagos, que agrupa a todas las organizaciones de danza con personalidad jurídica, así como también a personas naturales vinculadas estrechamente al quehacer dancístico nacional. El objetivo de la entidad, presidida en la actualidad por el ex bailarín Luis Ruiz, es promover y difundir el movimiento, para lo cual ha organizado variados encuentros y festivales, tanto en Santiago como Viña del Mar. Durante 2002 y 2003 puso también en marcha talleres de danza en los jardines infantiles de la Fundación Integra, como parte del plan piloto de la reforma educacional.

Una última colectividad de importancia es el Colegio Profesional de Pedagogas y Pedagogos de la Danza A.G., fundado en 2003, cuya finalidad es velar por el perfeccionamiento, autoridad y prerrogativas de los profesores con título universitario de Pedagogía en Danza.

Fuera de las instituciones con sede en Santiago, entre 2000 y 2005 se crearon una serie de entidades en regiones, entre ellas el Sindicato de Trabajadores Transitorios de la Danza de la VIII Región (Sitr danza), Unidanza (en Arica y Chillán), Asociación Gremial de Profesores y Cultores de la Danza de la II Región (Nortedanza), Agrupación de Cultores de la Danza (IV Región), Agrupación de Danza del Maule (en Talca y Curicó), Centro Cultural Cultores de la Danza de la VII Región, Agrupación de Artistas de la Danza Latitud Sur y Agrupación de Escuelas de Danza de Magallanes.

En el ámbito gubernamental, desde 1998 el Ministerio de Educación (Mineduc) implementó el Programa de Danza en la Educación⁷⁵ y en 2001 creó el Área de Danza de la División de Cultura, con Claudio Di Girolamo como jefe de la división. La demanda para la creación de un área específica de danza venía gestándose ya desde la creación del Sinattad y, a medida que las organizaciones gremiales fueron aumentando en número y coordinación, la demanda se hizo también más exigente. El año 2000 una gran manifestación reunió a centenares de bailarines y artistas frente a La Moneda, quienes pidieron mayor apoyo por parte del Estado para mejorar la precaria situación de la danza chilena. La manifestación fue coronada con un plan de acción que Prodanza entregó a Claudio Di Girolamo para la creación de un área definida en el ministerio.

El Área de Danza funcionó durante tres años bajo la dirección de Nelson Avilés junto a un equipo constituido por seis personas. Entre los avances más importantes de esta gestión se encuentran la creación de la revista Impulsos, publicación bimensual única en su género que difundió el quehacer dancístico profesional e independiente, las ferias de danza, dedicadas a la educación, investigación, difusión y debate acerca de la danza en Chile, las itinerancias de compañías independientes y las residencias en danza contemporánea a lo largo del país.

La División de Cultura del Mineduc organizó entre 1999 y 2003 los Cabildos Culturales, encabezados por Di Girolamo, como una instancia de participación comunitaria a lo largo del país. Se realizaron más de cien cabildos locales, decenas de cabildos especiales de artistas en diversas áreas y cuatro cabildos de

⁷⁵ En la actualidad forma parte del Departamento de Fomento y Desarrollo del CNCA.

carácter nacional. Para danza se realizaron dos pre-cabildos especiales durante 1999, un Cabildo Especial Nacional de Danza en 2001(Santiago) y otro en 2002 (Temuco). Karen Conolly, activa participante de todas estas convocatorias comenta: *“Gracias a las instancias emanadas de los cabildos, se logró una mayor unificación entre los cultores de la danza al nivel nacional, fomentando una mayor solidaridad y preocupación del contexto social y político del arte de la danza y promoviendo un sentido común entre sus cultores. La gente de la danza tiende a trabajar sola, sin preocuparse de los demás, sin embargo, a través de las innumerables reuniones en preparación para el primer cabildo, se desarrolló una conciencia de la necesidad de la asociatividad entre profesionales y de tener organizaciones que nos representan y velen por el buen desempeño profesional de nuestro gremio”*.⁷⁶

En el año 2004 el Área de Danza se traspasó al CNCA, quedando como único personal responsable la coordinadora del área, Nancy Vásquez. La reducción de personal fue bastante obvia y obedeció a una disminución en el presupuesto destinado a danza. Conolly es enfática al respecto: *“El traspaso del área de danza al Consejo fue lo peor que nos pudo pasar. Yo misma hablé con José Weinstein (el entonces ministro de Cultura) para decirle que nos estaba matando (...) Mucho de lo que habíamos logrado se nos vino abajo porque nos quitaron el presupuesto. La pobre Nancy (Vásquez) hace lo que puede y se mueve mucho, pero es obvio que nadie puede llevar un área cultural completa con un computador y dos manos (...) Han sido muchos los logros del Consejo de la*

⁷⁶ Entrevista a Karen Conolly.

*Cultura, pero en danza sentimos una fuerte sensación de postergación, retroceso y hasta discriminación para nuestra área. (...) Lo que habíamos logrado a nivel de espacios de representatividad con Di Girolamo lo perdimos con este traspaso, y en el fondo quedó para el área de teatro. Ellos ya tienen mucho más público, muchos más aportes, entonces para qué quitarle al más pobre y dárselo a los que ya están fuertes”.*⁷⁷ No obstante, Conolly también reconoce algunos logros: *“Se hizo el CD ROM de la Historia de la Danza, cuya distribución ha sido nacional, también la coordinación del Día de la Danza el 2004 y 2005 y dos versiones de la Feria Nacional de la Danza, en el 2004 en Valparaíso y el 2005 en Concepción. La revista Impulsos no se siguió publicando, pero se mantiene como sitio web con cartelera de funciones, cursos, talleres de danza e información. Esto no es poco importante, porque hay un promedio de 16.000 visitas mensuales”.*⁷⁸

En 2004 el CNCA puso en marcha el “Proyecto Sismo: Chile se mueve con Arte” como un instrumento de difusión, descentralización y formación educativa para el público de regiones. El programa de acción incluye el Sismo Nacional (reúne a destacados artistas de diferentes áreas para realizar funciones en diferentes puntos del país), el Sismo Intraregional (grupos y artistas de regiones que viajan a los puntos más apartados de su propia área o entre regiones) y en 2005 el llamado Sismo de Inserción (busca promover y proyectar las propuestas artísticas de calidad que se desarrollan en regiones para insertarlas, previa selección, en el mercado cultural de Santiago a través de festivales).

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

En el ámbito de la educación en danza y formación de profesionales existe en Chile un gran vacío legal. No hay en la actualidad ningún tipo de control o fiscalización sobre quién puede enseñar danza, y si bien existen colegios profesionales, de pedagogos y de profesionales de la danza (que exigen una estricta acreditación universitaria o de trayectoria para ser miembro), la falta de un cuerpo legal al respecto impide que éstos puedan fiscalizar dichas labores. Dice Karen Conolly: *“Como no existe legislación que nos respalde cualquier acción que tomemos carece de importancia y respaldo. Cualquiera, después de haber tomado un par de clases en alguna técnica, se cree capaz de abrir su propia academia a la vuelta de la esquina. Es más, cualquier persona puede mandar hacer boletas de servicio de bailarín o profesor de danza sin tener que comprobar su capacidad y calidad académica. Al utilizar el cuerpo humano como instrumento, la enseñanza de la danza implica un cabal conocimiento del funcionamiento de éste, y el profesor requiere de un estudio amplio de anatomía y kinesiología para poder identificar y corregir los posibles defectos posturales, tipos de musculatura y estructura ósea de sus alumnos. Es inimaginable el daño que un mal profesor puede hacer en el cuerpo en formación de un niño. Ahora existen cientos de llamados ‘profesores de danza’, enseñando en los colegios o con academias privadas, que no poseen el nivel mínimo de instrucción necesario para desempeñar esta profesión, y el perjudicado es el alumno y la profesión”*.⁷⁹

No obstante la carencia de una regulación estricta, un paso adelante es la ratificación en 2004 del llamado “Acuerdo de Colaboración Académica en el Área de Danza” (ACAD), constituido por un grupo de profesionales del área. El ACAD

⁷⁹ Ibid.

fue creado en 1999 a raíz de la Reforma Educacional y la inclusión de la danza en el currículo estudiantil. Entre sus objetivos tiene promover y difundir la educación en el arte de la danza colaborando con los planes y programas de la Reforma Educativa del Mineduc. El ACAD elaboró los contenidos mínimos obligatorios y los planes y programas para el 3° y 4° año de la enseñanza media, los que fueron aprobados por el Ministerio el año 2002. Posteriormente, el ACAD se dedicó a la elaboración de los planes y programas para la etapa pre-básica, y el resultado fue puesto en práctica exitosamente como plan piloto en los jardines infantiles de Integra los años 2002 y 2003. La gestión fue realizada con la Corporación Danza Chile y la participación directa de Luisa Durán como principal impulsora del proyecto.

El ACAD está formado por un representante de cada una de las siguientes entidades: Área de Danza del CNCA, Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis, carrera de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Prodanza y Colegio Profesional de Pedagogas y Pedagogos de Chile A.G.

Conolly sentencia al respecto: *“En la actualidad, el ACAD trabaja ‘ad honorem’, hecho que dificulta su funcionamiento debido a las múltiples obligaciones laborales que tiene cada uno de sus representantes. Es digno de mencionar que en todos los demás sectores de la sociedad civil y pública las asesorías son bien pagadas, sin embargo, tratándose de la cultura, y en específico*

de la danza, se tomó por entendido que ésta sería gratuitamente entregada. El ejemplo perfecto se encuentra en el mismo Consejo".⁸⁰

En el ámbito de la educación superior resulta bastante notorio el incremento de las instituciones que ofrecen un título técnico o universitario en alguna de las especialidades del área. A las ofertas ya consagradas de la Universidad de Chile y la Universidad Arcis, se suman en 1985 la carrera de Técnico Intérprete e Instructor en Danza Espectáculo (Centro de Formación Técnica Valero), en 1997 Licenciatura en Danza (Universidad Academia de Humanismo Cristiano), en 2004 la carrera de Danza (Universidad de las Américas), en 2005 Intérprete en Danza (Uniacc y Universidad Mayor) y Diplomado en Coreografía Virtual (Universidad Bolivariana).

La dirección de estas carreras corresponde, en algunos casos, a profesionales destacados como Edgardo Hartley (Uniacc) y Sergio Valero (Estudio Valero), cuya labor y especialización están altamente comprobadas por su trayectoria. No es el caso de todos, y la propia Karen Conolly ha señalado al respecto: *"Tomando en cuenta el aumento en la oferta de formación de intérpretes en danza a nivel superior y la falta de rigor, sobre todo conocimiento de la especificidad, se estima fundamental una revisión de la ley que rige sobre la enseñanza superior de las artes, particularmente de la danza"*.⁸¹

En cuanto al financiamiento, existen hoy varias alternativas públicas que contribuyen al desarrollo de la danza independiente, siendo la más importante el

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ CONOLLY, Karen, "15 años de Danza en Chile", Informe para el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), noviembre 2005.

Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondart. Creado en 1992 por Ricardo Lagos (como ministro de Educación), el concurso recibe cientos de propuestas de las más diversas áreas de la cultura, las que son sometidas a un riguroso examen para determinar cuáles constituyen efectivamente un aporte y desarrollo cultural en su ámbito.

En sus inicios el Fondart consideró a la danza junto al teatro como parte del Área de Artes Escénicas, motivo por el cual resultaban pocos los proyectos seleccionados finalmente. En 1996, y ante el masivo aumento de las propuestas en danza (además de una serie de reuniones en que participaron todos los organismos gremiales del área) se consolidó un fondo específico para danza, aparte del de teatro. La siguiente tabla muestra los aportes entre 1992 y 2005.

Año del Concurso	Cantidad de Regiones Cubiertas	Cantidad de Proyectos	Cifra Total otorgada en millones de pesos
1992	4	7	\$18.000.000
1993	4	5	\$15.283.000
1994	6	14	\$20.986.000
1995	6	11	\$45.229.365
1996	6	11	\$49.974.000
1997	10	20	\$61.510.630
1998	4	10	\$91.008.400
1999	7	19	\$108.653.799

2000	9	23	\$128.338.082
2001	8	19	\$157.562.000
2002	8	25	\$205.267.599
2003	6	24	\$243.923.086
2004	9	29	\$317.301.136
2005	11	49	\$320.712.472
TOTALES	266		\$1.783.749.569

Fuente: "15 años de Danza en Chile", Informe para el CNCA, noviembre 2005.

Los aportes del Fondart han sido la base imprescindible sobre la cual se construyó el movimiento independiente en la década del '90, permitiendo la subsistencia de las agrupaciones y breves temporadas a partir de los proyectos financiados. No obstante, este tipo de aporte es de naturaleza temporal y selectiva, permitiendo sólo a algunos acceder a un efímero trabajo que, desde el comienzo, tiene fecha de término. Es imposible realizar una labor sostenida y rigurosa en el ámbito de la danza sin apoyos permanentes, pero el Fondart representa hoy por hoy una de las pocas instancias de apoyo económico.

Entre los muchos proyectos de danza a los que el Fondart ha dado apoyo están los festivales y encuentros. Este es un campo que ha experimentado un extraordinario desarrollo y es financiado también por entidades y empresas privadas. A partir del año '90 y hasta la fecha se realizan cada año un promedio de 10 festivales que reúnen al mundo dancístico chileno, siendo el más destacado "Lo mejor de la danza en Monte Carmelo". Conolly fue la gestora y directora de este proyecto, que funcionó hasta el año 2002: *"El Monte Carmelo era una*

*iniciativa que no separaba lo independiente de lo profesional, porque juntábamos al Banch, al Ballet de Santiago y a las agrupaciones que en el año tuvieran alguna obra destacada. Lo hacíamos con el Fondart, pero después lo perdimos y ya no pudimos seguir”.*⁸²

En enero de 2007 se reeditó este encuentro con el nombre “Danza Vitacura”, siempre bajo la dirección de Conolly, quien elaboró un proyecto incluyendo a la Municipalidad de Vitacura y otras empresas como auspiciantes, y al diario El Mercurio como patrocinador. Sabia estrategia. El festival se presentó por tres días, completamente gratuito y a “tablero vuelto” (sólo había que retirar las entradas previamente), y como homenaje a Patricio Bunster y Lola Botka. Por supuesto, tuvo la cobertura de El Mercurio, así como de todas sus filiales periodísticas.

A la luz de todo lo expuesto se puede sostener que la danza en Chile experimentó un *boom* a partir de los años '90 y hasta la fecha. El público que asiste a los espectáculos también registró un alza notoria a partir de 2000: *“Según el Instituto Nacional de Estadísticas (INE) el año 2001 se produjo un explosivo aumento de los asistentes a espectáculos de danza con un promedio mensual de más de 50 mil personas, muy lejos de los cerca de veinte mil que promedió el año anterior. Sin embargo, este crecimiento no ha sido casual: ese mismo año el número de estrenos se disparó a 66”.*⁸³

⁸² Entrevista Karen Conolly.

⁸³ ZAPATA Contreras, Paulina, “Danza Contemporánea en Chile: Con los pies en la tierra, Avances, dificultades y tareas pendientes”, Pág. 5, Memoria para optar al título de Periodista, Universidad de Chile, Instituto de la Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo, 2004. La fuente original de la cita es el boletín informativo del INE, Número 14, Pág 4, 29 de mayo de 2003. Es importante subrayar que las cifras corresponden al total de espectáculos, tanto de la danza independiente como de la profesional.

No obstante, sería arriesgado calificar este *boom* como exitoso. La realidad de la danza en Chile es la de un arte que se sostiene sobre precarias bases en lo legal, económico, educacional e institucional como actividad en sí. Más bien se podría hablar de adelantos y de pequeñas batallas ganadas, pero una actividad artística que no logra consolidarse al nivel de la cultura de un país se parece más a un arte en crisis. Muchos son los factores que han contribuido a ello. Muchos los que siguen mermando sus posibilidades. El golpe militar del año 73 fue, por sobre todos los otros, el factor principal del deterioro generalizado del mundo artístico y cultural de Chile. Exterminó a muchos de sus cultores y a otros los alejó temporal o definitivamente de su país o su actividad mediante el exilio y la falta de oportunidades de trabajo. La parálisis artística fue total durante muchos años, y las consecuencias son apreciables en la actualidad. No se puede decir que la historia de la danza en Chile es de larga data, pero se venía gestando una cultura desde 1920 que hacía presumir una mejor suerte y desarrollo para este arte. La pausa impuesta en el 73 fue en realidad un quiebre, y el resurgimiento posterior fue un nuevo comienzo. En este sentido sí se puede decir que, pese a los pocos años de actividad, hay un notorio y acelerado crecimiento.

Un segundo gran problema tiene que ver con la difusión. Como se dijo anteriormente, el papel de los medios juega un rol decisivo al momento de dar a conocer y situar un determinado fenómeno en la conciencia colectiva. Si no hay información permanente no se genera interés y el público continúa en el desconocimiento y apatía frente a la danza. Por su parte, la empresa privada no suele apostar en instancias poco exitosas; más bien se hace parte cuando vislumbra posibilidades a futuro en una empresa que puede generar ganancias o

publicidad. Puede ser de suma importancia para una empresa aparecer públicamente como mecenas en una propuesta que despierta el interés del público y la cobertura de medios. Tal es el caso de Minera La Escondida, que se hace parte del Festival Santiago a Mil y figura en toda clase de afiches, carteles, programas, anuncios y campañas de publicidad.

Un tercer gran problema es la separación entre la danza independiente (considerada danza moderna) y las compañías profesionales. Ciertamente las líneas de trabajo y los intereses de un área y otra son disímiles, pero en ningún caso opuestos. En un círculo tan pequeño ¿Vale la pena mantener una separación drástica entre sus cultores? Es una necesidad imperiosa el acercamiento y la colaboración entre las diversas agrupaciones, generando espacios compartidos en torno a festivales y difusión del arte dancístico como conjunto. Tarea pendiente para los directores de compañías de uno y otro grupo.

En la educación hay un adelanto cuyas consecuencias podrían ser la base de una futura consolidación de la actividad. La Reforma Educacional apunta en una dirección correcta implementando cursos de danza en la educación pre-escolar y escolar, fuente de formación primaria para las generaciones futuras. El desconocimiento es la gran piedra de tope que dificulta el incremento y compromiso del público. Es probable entonces que adquiriendo ciertas herramientas, en tanto conocimiento e interés, se genere un mayor grado de receptividad y apoyo hacia los espectáculos de danza.

En este mismo sentido, la mayor educación podría permitir también la descentralización de la actividad. El incremento en la cantidad de público que asiste a los espectáculos de danza ha sido explosivo sobre todo a nivel regional, lo

que ofrece una pauta importante en cuanto a la saturación del mercado en Santiago y el interés creciente fuera de él. En Europa las principales compañías, salvo en lo que a danza clásica se refiere, no están en las capitales. En Alemania, por citar un ejemplo, la danza moderna tiene sus principales cuerpos en ciudades como Essen, Hamburgo y Stuttgart, hasta donde se desplazan bailarines y coreógrafos para establecerse. En Chile existen ya muchos grupos y asociaciones gremiales formadas en regiones y, en la medida que también se descentralicen otras áreas, será posible fundar compañías profesionales fuera de Santiago. Por lo pronto, es una señal inequívoca el lleno total de los teatros cuando las compañías estables viajan a regiones, mientras que los festivales de danza organizados por el Sismo y diferentes colectividades han arrojado similares resultados.

Una última consideración se refiere a la actividad independiente en sí. Es necesario diseñar una propuesta visual, creativa y técnica que considere al público, y dejar el círculo de autorreferencia en que actualmente se desenvuelven los artistas de la danza moderna. No se trata de “*vender un show*” y convertir la danza en entretención de multitudes aburridas. Tampoco de olvidar los principios expresivos que iluminaron la actividad en sus principios. Pero no es posible seguir trabajando desde la propia perspectiva si se quiere consolidar la labor como tal. Conseguir auspiciadores y patrocinadores no es tarea imposible, pero las propuestas deben apuntar en la dirección correcta. En este sentido, “Danza Vitacura” dejó una impronta extremadamente valiosa, en tanto aunó la danza moderna y la clásica, las compañías profesionales y las independientes, demostró la factibilidad de realizar un gran encuentro, ofreció un espectáculo de alta calidad técnica e interpretativa y permitió, a más de mil personas, disfrutar gratuitamente

de la “fiesta del movimiento”. De paso, los asistentes recordaron y rindieron homenaje a dos grandes de la danza nacional. Probablemente, muchos de esos espectadores vuelvan a futuro, convertidos ahora en adeptos, fascinados por el arte de bailar.

FUENTES DE CONSULTA

Entrevistas

- **Luis Eduardo Araneda**, bailarín y coreógrafo chileno independiente. Entrevista realizada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile el día 28 de marzo de 2006.
- **Nelson Avilés**, bailarín y coreógrafo chileno independiente. Entrevista realizada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile el día 15 de marzo de 2006.
- **Alfredo Bravo**, bailarín chileno, primer bailarín del Banch, egresado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entrevista realizada en su domicilio particular el día sábado 8 de julio de 2006.
- **Agustín Cañulef**, bailarín mapuche, solista del Ballet de Santiago, egresado de la Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago. Entrevista realizada en su domicilio particular el día sábado 11 de marzo de 2006.

- **Jorge Carreño**, ex bailarín independiente y actual solista del Ballet Nacional Chileno. Entrevista realizada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile el 14 de diciembre de 2006.
- **Karen Conolly**, bailarina, coreógrafa, docente y gestora cultural australiana residente en Chile. Presidenta del Colegio de Profesionales de la Danza (Prodanza), directora de su propia compañía y escuela de danza “Dancen”. Entrevista realizada en la sede de “Dancen” (Bombero Núñez, Barrio Bellavista) el día 10 de octubre de 2006.
- **Esteban Peña**, bailarín y coreógrafo chileno residente en Francia, egresado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entrevista realizada en el café Tavelli de La Reina el día miércoles 1 de marzo de 2006.
- **Jaime Pinto**, ex bailarín y coreógrafo chileno de amplia trayectoria tanto en Chile como en el extranjero. Entrevista realizada en la Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago el día viernes 5 de mayo de 2006.
- **Hilda Riveros**, ex bailarina del Banch bajo la dirección de Ernst Uthoff y coreógrafa chilena de amplia trayectoria tanto en Chile como en el extranjero. Entrevista realizada en su domicilio particular el día sábado 17 de diciembre de 2005.

- **Elizabeth Rodríguez**, bailarina y coreógrafa independiente chilena, docente de la Facultad de Artes de la Universidad Mayor, entrevista realizada en dicha casa de estudios el 2 de noviembre de 2006.
- **Lester Tomé**, periodista, intérprete e investigador cubano especializado en danza y ballet. Actualmente, enseña pedagogía, historia y antropología de la danza en Temple University y The University of the Arts, en Filadelfia. Entrevista realizada en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura el día lunes 31 de octubre de 2005, cuando el docente se encontraba de paso por Chile para dictar un curso en esa institución.
- **Nancy Vásquez**, titulada de Pedagogía en Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, actualmente coordinadora del Área de Danza del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). Entrevista realizada el 6 de enero de 2006.

Bibliografía

- 1) AGUILERA, Emiliano, *“Isadora: Pasión y tragedia de Isadora Duncan”*, Editorial Zeus, Barcelona, España, 1969.
- 2) BEAUMONT, Cyril, *“Breve historia del ballet”*, Editorial Riccordi, Buenos Aires, Argentina, 1949.

- 3) BLAIR, Fredrika, *“Isadora: El retrato de la artista como mujer”*, Editorial Javier Vergara, Buenos Aires, Argentina, 1989.
- 4) BOURCIER, Paul, *“Historia de la danza en Occidente”* (Traducción de Roger Alier), 1º Edición, Editorial Blume, Barcelona, España, 1981.
- 5) CASTAÑER, Marta, *“El potencial creativo de la danza y la expresión corporal”*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España, 1999.
- 6) COSENTINO, Elbio, *“Escuela clásica de ballet”*, Editorial CS, Buenos Aires, Argentina, 1999.
- 7) CRISP, Clement – THORPE, Edgard, *“El Fascinante Mundo del Ballet”*, Editorial Parragón, Barcelona, España, 1981.
- 8) DUNCAN, Isadora, *“Mi vida”*, Editorial Losada, 11º Edición, Buenos Aires, Argentina, 1938.
- 9) GUERRA, Ramiro, *“Apreciación de la Danza”*, Editorial Ediluz, Maracaibo, Venezuela, 1990.

- 10) HORST, Louis, *“Formas Preclásicas de la Danza”*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, Argentina, 1966.
- 11) KARSAVINA, Tamara, *“Los Ballets Rusos (Mis Memorias)”*, Editorial Shapire, Buenos Aires, Argentina, 1953.
- 12) LABAN, Rudolf, *“Danza Educativa Moderna”*, Editorial Paidós, Barcelona, España, 1993.
- 13) LIFAR, Sergue, *“La Danza”*, Editorial Siglo XX, Buenos Aires, Argentina, 1947.
- 14) MARTIN, John, *“Historia de la Danza”*, Times Editorial Tudor Publishing Company, Nueva York, Estados Unidos, 1965. (El texto utilizado para la presente investigación es la traducción libre de la docente Bárbara Uribe-Echeverría Frey, original que se encuentra en la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile).
- 15) NIJINSKA, Romola, *“Vida de Nijinsky”*, Ediciones Destino, Barcelona, España, 1967.
- 16) NOVERRE, Jean Jacques, *“Cartas sobre la danza y el ballet”*, Editorial Anaquel, Buenos Aires, Argentina, 1945.

- 17) PASI, Mario, *“El ballet: enciclopedia del arte coreográfico”*, Editorial Aguilar, Madrid, España, 1987.
- 18) PLATH, Oreste, *“Folklore Chileno”*, Editorial Platur, Santiago, Chile, 1964.
- 19) PUJOL, Sergio, *“Historia del baile: de la milonga a la disco”*, Editorial Emecé, Buenos Aires, Argentina, 1999.
- 20) SALAZAR, Adolfo, *“La danza y el ballet”*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- 21) TIERNEY, Tom, *“Isadora Duncan, Martha Graham and other stars of the modern dance paper dolls in full color”*, Dover Publications, Nueva York, Estados Unidos, 1983.
- 22) VAGANOVA, Agripina, *“Las Bases de la Danza Clásica”*, Colección Arte, Ediciones Centurión, Buenos Aires, Argentina, 1945.
- 23) ZAMORA, Ángel, *“Danzas del mundo”*, Editorial CCS, Madrid, España, 1999.

Documentos

- 1) ACEVEDO, María José, “*¿Presencia de la danza en Chile? Reflejos de una luz espontánea*”, Seminario para optar al título de Periodista y Licenciada en Comunicación Social, Profesora Guía Margarita Pastene V., Universidad de Santiago, Escuela de Periodismo, Santiago, Chile, 2004.
- 2) AGURTO Figueroa, Alejandra – Lepe Saldias, Yasna, “*Antecedentes de la Danza Independiente en Chile: Recopilación histórica de las décadas sesenta al ochenta*”, Seminario para Optar al Título de Profesor especializado en Danza, Profesor Guía Jorge Morán Abaca, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Danza, Santiago, Chile, 2004.
- 3) CHIHUAILAF, Luis, “*Arte Mapuche*”, Memoria para optar al título de Diseñador Gráfico, Profesores Guía Alicia Morales y Ricardo Pinto, Instituto Profesional Duoc Universidad Católica, Sede Plaza Vespucio, Diseño gráfico, Santiago, Chile, 2006.
- 4) CONOLLY, Karen, “*15 años de Danza en Chile*”, Informe para el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), noviembre 2005.
- 5) LAUSIC Arratia, Miriana, “*Historia del ballet en Chile (SXIX – 1970)*”, Tesis de Licenciatura en Historia, Profesor Guía Claudio Rolle, Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, Santiago, Chile, 1996.

- 6) TORO, Felipe, *“Bailes de nuestra tierra”*, Memoria para optar al título de Diseñador Gráfico, Profesores Guía Alicia Morales y Ricardo Pinto, Instituto Profesional Duoc Universidad Católica, Sede Plaza Vespucio, Diseño Gráfico, Santiago, Chile, 2006.

- 7) ZAPATA Contreras, Paulina, *“Danza Contemporánea en Chile: Con los pies en la tierra, Avances, dificultades y tareas pendientes”*, Memoria para optar al título de Periodista, Profesora Guía Faride Zerán Chelech, Universidad de Chile, Instituto de la Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo, Santiago, Chile, 2004.

Fuentes periódicas

- 1) BUNSTER, Patricio, *“Perspectivas de un Ballet Americano”*, Revista Musical Chilena N° 75, Año XV, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, Chile, enero-marzo de 1961.

- 2) BENNER, Charles, *“Así bailaron un día... Ensayo histórico sobre la danza y el ballet en Chile del siglo XIX”*, (Registro Propiedad Intelectual N° 154924), Revista Impulsos, sección Opinión, Publicación Web dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), Santiago, Chile, 2005.

- 3) CINTOLESI, Octavio, *“El Ballet de Arte Moderno”*, Revista Musical Chilena N° 75, Año XV, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, Chile, enero-marzo de 1961.
- 4) HAAS, Andrée, *“La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical”*, Revista Musical Chilena N° 7-8, Año I, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, Chile, noviembre-diciembre, 1946.
- 5) FERNANDEZ Rodella, Francisco, Revista *“La Sífide”*, N°1, Santiago, Chile, 19 de diciembre 1950.
- 6) MONTECINOS, Yolanda, *“El Ballet Nacional Chileno: Perspectiva histórica y humana”*, Revista Musical Chilena N° 80, Año XVI, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, Chile, Abril-Junio de 1962.
- 7) MONTECINOS, Yolanda, *“Historia del Ballet en Chile”*, Revista Musical Chilena N° 75, Año XV, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago, Chile, enero-marzo de 1961.

Sitios en Internet

- <http://members.tripod.com/moldes1/tecnica/historia.html>
- <http://www.memoriachilena.cl>

- http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=0716-2790&script=sci_serial
- <http://www.impulsos.cl>
- <http://www.danzar.com>
- <http://www.geocities.com/Vienna/1854/creacioncoreografica.html?20064>
- <http://www.anfrix.com/>
- <http://es.wikipedia.org>
- <http://www.salvador.edu.ar/gramma/1/ua1-7-gramma-01-01-18.htm>
- <http://www.movimiento.org> (Red Sudamericana de Danza)
- <http://personal.redestb.es/danza/contenidos.html>
- <http://www.portalcoreografosdechile.org>
- <http://www.mandragora.uchile.cl/critica/estudios/caceres/bibliografia.htm>
- <http://www.buscabiografias.com>
- <http://www.biografiasyvidas.com>

Otras fuentes

- CD ROM Enciclopedia Microsoft Encarta 2006, Microsoft Corporation (Nota: Los contenidos del diccionario de Encarta son los de la Real Academia Española de la Lengua, RAE).
- CD ROM “Historia de la Danza”, Área de Danza del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), Santiago de Chile, noviembre 2004.

ANEXOS