



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Danza

PIONEROS EN LA CREACIÓN DANCÍSTICA DE CHILE

Compilación biográfica de coreógrafos nacionales, con estudios de danza en la
Universidad de Chile, periodo 1941 – 1973.

Memoria para optar al título de
Profesor Especializado en Danza

Memorista: Rosalia Fuentes Basaul

Profesor Guía: Jorge Morán Ábaca
Magíster en Educación

Santiago, 2006

*Nariz de aceituna con ojos de abuelita Tina;
sabes más de cumpleaños y de navidad que el mismo Juan
amor desinteresado
te busco
te sueño, nos conocemos desde siempre
me escuchas
me esperas y
como buen tío de Domi
...lo iluminas todo.
Para ti esta Memoria*

AGRADECIMIENTOS

Al Centro Cultural Balmaceda 1215 y Fundación Andes, porque gracias a dichas instituciones pude concretar el sueño de estudiar profesionalmente la carrera de danza.

A cada uno de los maestros y profesores que participaron en mi proceso de formación en este camino de vida. En especial a quienes me motivaron a mirar más allá de lo visible y a Jorge Morán Ábaca, por su dedicación incondicional en esta Memoria.

A todos quienes me ayudaron a recordar nombres, momentos, fechas y sensaciones; a reconstruir historias que dieron paso a esta compilación, es decir, a cada uno de mis entrevistados. Por su tiempo, entrega y compromiso con este trabajo.

A quienes que en aquellos momentos en que el entusiasmo se agotaba, me incentivaron y pusieron fe en mis objetivos. A otros, que dudaron de mi iniciativa; gracias por sus cuestionamientos, que me hicieron replantear objetivos y dar mayor sustentabilidad al tema.

A la Corporación de Graduados de la Universidad de Chile; al Centro de Documentación de la División de Cultura del Ministerio de Educación. A Nancy Vásquez, Claudia Sepúlveda y todos quienes aportaron información que enriqueció la investigación.

A mi familia, particularmente a Domi por traerme luz y energía; a mis amigos que estuvieron presentes, y a mis amores. Gracias por su espera y discreta compañía en este proceso. A Juan, compañero de camino, m.a.m.a.ch.de t.c.cc.

¡¡Felicidades!!

Rosalía.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: DELIMITACIÓN Y OBJETIVOS

1.1.- Delimitación y Justificación del Problema a Investigar.....	2
1.2.- Objetivos Generales y Específicos.....	6

CAPÍTULO II: MARCO REFERENCIAL

2.1.- El oficio de coreógrafo.....	7
2.2.- Referentes en el trabajo coreográfico nacional.....	11
2.3.- Hitos en el desarrollo de la danza en Chile.....	15
2.4.- Aportes de la Escuela de Danza desde una perspectiva de creación nacional.....	17

CAPÍTULO III: COMPILACIÓN BIOGRÁFICA DE COREÓGRAFOS NACIONALES, CON ESTUDIOS DE DANZA EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE, PERIODO 1941 – 1973

3.1.- Baldrich Meneses, Hernán.....	21
3.2.- Beltrami Vieyra, Fernando.....	33
3.3.- Beuchat Leiva, Carmen.....	46
3.4.- Bunster Briceño, Patricio.....	59
3.5.- Cintolesi Castro, Octavio.....	74
3.6.- Concha Mourgues, Gaby.....	84
3.7.- Fassler Kohen, Gregorio.....	97
3.8.- Riveros Weinstein, Hilda.....	110
3.9.- Silva Jiménez, Germán.....	124

CAPÍTULO IV: MARCO METODOLÓGICO

4.1.- Sujetos de Investigación.....	136
4.2.- Recolección de Datos.....	137
4.3.- Definiciones Operacionales.....	138

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

BIBLIOGRAFÍA

Rosalía Fuentes Basaul
Pioneros en la Creación Dancística de Chile: Compilación biográfica de coreógrafos nacionales,
con estudios de danza en la Universidad de Chile, período 1941- 1973.
Inscripción Nro. 160750
Todos los derechos reservados
Prohibida su reproducción

RESUMEN

La presente investigación aborda desde la perspectiva histórica y humana la vida de nueve coreógrafos nacionales, que cursaron estudios formales en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile en el periodo 1941-1973.

El criterio empleado para determinar quienes forman parte de este selecto grupo fue el reconocimiento de sus pares; tras lo cual fue necesario llevar a cabo un acucioso estudio bibliográfico y diversas entrevistas en profundidad a objeto de elaborar las biografías, que incluyen el catálogo de obras de cada creador.

La motivación esencial para realizar esta memoria fue indagar un área inexplorada, con el fin de valorar la contribución y trascendencia en el medio, de las figuras reconocidas; respondiendo además, a la necesidad de contar con material histórico que se transforme en herramienta de consulta bibliográfica para analistas y críticos; docentes y estudiantes; legos y especialistas; aportando al desarrollo cultural formativo de las nuevas generaciones.

INTRODUCCIÓN

En nuestro país la danza profesional aparece como un arte que viene a llenar un gran vacío en la sociedad de la época; para los diversos requerimientos de óperas, obras teatrales u otras presentaciones artísticas que necesitaran la participación de un cuerpo de baile, solamente se contaba con profesionales extranjeros. En tanto, la actividad coreográfica era asumida por los maestros de baile de la época, quienes en forma independiente dictaban clases realizando diversas obras con sus alumnos, lo que significó un aporte al camino del arte de la creación dancística nacional.

Se ha escogido el periodo 1941-1973, considerando que en el año 1941 se crea la Escuela de Danza de La Universidad de Chile, única entidad formal en la enseñanza de esta disciplina en aquel entonces, y al año 1973, por ser coyuntural en la historia y el desarrollo del arte en nuestro país, donde se provoca el primer quiebre académico institucional. Esta etapa involucra, entonces, la instauración de la danza como actividad profesional en nuestro país, donde aparecen personajes ligados al desarrollo de la coreografía, quienes sin haber recibido una formación específica en el área de la creación, dan cuenta de una trayectoria, por medio de sus obras y aportes.

El material bibliográfico referido a la danza en Chile, carece de publicaciones que reúnan a este grupo de artistas, y que enmarque sus recorridos por la historia, sus creaciones y contribuciones en el plano de la creación nacional, por lo que esta Memoria presenta la primera compilación biográfica de coreógrafos nacionales que tuvieron estudios formales en la Escuela de danza de la Universidad de Chile.

CAPITULO I: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1.- DELIMITACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA A INVESTIGAR

Nuestro país lleva más de medio siglo en el camino de la danza profesional, tiempo en que la preocupación fundamental ha estado concentrada en la interpretación, materializado en la formación de bailarines y profesores que continúen con el proceso de enseñanza aprendizaje. Así, en el plano de la coreografía, vivir “el aquí y el ahora” al parecer ha sido el paradigma de quienes han construido la historia, relegándola a un segundo plano. Lin Duran usa el concepto de la “prueba y error”, aseverando que tanto en su país, México, como en toda América Latina, se ha ido presentando aquel fenómeno,

“...de esta manera, obtener logros requiere el doble o triple de años de trabajo, con el consiguiente desperdicio de entusiasmo y energía...”.¹

Y concuerda con Doris Humphrey, quien afirma que la relación “intérpretes versus creadores” es muy desproporcionada, siendo estos últimos los menos y, para quienes espera una carrera difícil y exigente.

En el período estudiado, los coreógrafos que emergieron fueron sólo formados en interpretación o docencia en danza. La coreografía está al servicio de ambos, pero como tal -por sí sola- aparece siempre en un segundo plano. Basta con indagar un poco sobre las obras realizadas, para darse cuenta que no existen registros continuos de estas, como tampoco de sus autores.

¹ DURAN, Lin. Manual del Coreógrafo. Mexico, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, 1993, pp.7.

Se puede llegar a definir por consenso quiénes son las figuras reconocidas y aceptadas en el medio como “coreógrafos destacados”. Dichos nombres, coinciden en gran medida con la memoria obtenida por herencia cultural: generación, tras generación se han ido transmitiendo y dando a conocer las identidades y aportes de quienes han dado vida a la danza en nuestro país, mas... ¿Existirán nombres perdidos en la historia?, ¿Se recordarán otras personas, que aún con poca cantidad de obras creadas para la danza, hayan contribuido al desarrollo de la coreografía en Chile de aquellos años?, ¿El tiempo se habrá encargado de cubrir de olvido historias que sí marcaron huellas?, o simplemente, será que luego de indagar la opinión de los pares ¿coincida con la de las fuentes secundarias revisadas?. Entonces, definir quiénes son los coreógrafos nacionales, con estudios de Danza en la Universidad de Chile, en el período comprendido entre 1941- 1973 y que son reconocidos por sus pares, es la gran interrogante que da pie a la vida y trascendencia de esta Memoria.

Realizar un catastro de los coreógrafos chilenos es una tarea necesaria para dar respuesta a la problemática anterior y concebir un esbozo de la creación olvidada en la danza. Olvido que apela a la frágil memoria del ser humano, la que tras el paso del tiempo ha ido borrando la historia, sobretodo de quienes ya no viven. Como aún existe cierta carencia de especialistas en investigación e historia de la danza en nuestro país, resulta pertinente hacerse cargo de testimoniar y declarar la necesidad urgente de reconstruir fragmentos que, sin duda, responderán a ciertas interrogantes.

Además en Chile, la danza ha sido principalmente vivencial, es decir, se siente, se crea, se ejecuta, se mira, en resumen: se vive; sin embargo, falta una mayor profundización en pensarla, detenerse un momento y mirar dónde se está, en qué dirección se quiere ir, y cómo llegar hasta aquella meta. Y esto

debe ir ligado a algunos cuestionamientos, primeros y anteriores: ¿Qué sabemos de nuestro pasado? y luego ¿cómo esto nos ayudará a avanzar hacia el futuro?.

En lo que a coreógrafos del período en estudio se refiere, este proyecto se vuelve una necesidad concreta, que va más allá de recopilar antecedentes y material gráfico o visual sobre cada creador, significa rescatar sus propias experiencias y visiones, o las de quienes hayan tenido un lazo importante de cercanía, tal es el caso de quienes ya no nos acompañan en este mundo.

En una primera etapa se determina quiénes constituyen los llamados pioneros dancísticos de Chile, dejando tierra fértil para que en el futuro se realicen otros trabajos que busquen dar respuestas a las múltiples interrogantes que surgen en torno al tema.

El impacto de este estudio involucra también el rescate del patrimonio cultural de nuestro país, reconociendo la trascendencia de las diversas figuras escogidas. El material compilado, por tanto, es de gran valor para develar la dinámica histórico social del periodo descrito, sus generaciones y el devenir de la danza en Chile.

Esta obra pretende contribuir al conocimiento de la danza como disciplina artística, y del mismo modo, ser un reconocimiento a muchos coreógrafos nacionales que, mereciéndolo por sus capacidades y creaciones, no lo han tenido por parte de las autoridades formales ligadas al ambiente.

Por otra parte, una biografía es historia de vida de una persona; es de interés de esta Memoria abordar aquellas de quienes conforman la lista de coreógrafos chilenos que han dejado huellas en su paso por la historia de la

danza nacional. Algunos ya reconocidos, otros, olvidados. De ambos pareciera no existir un catastro, y si lo hay, es material aislado y disperso en revistas u otras publicaciones.

En esta obra se ha confeccionado la historia de vida de quienes se ha determinado son los coreógrafos nacionales con estudios de danza en la Universidad de Chile, entre los años 1941 y 1973, reconocidos por sus pares, es decir, en este marco, el estudio dará paso a la **primera compilación biográfica de coreógrafos nacionales** del periodo descrito.

Esta Memoria, además, es un aporte bibliográfico destinado al medio de la danza y a todo aquel que desee introducirse en la temática abordada, transformándose en la base de estudio para continuar la investigación con el catastro biográfico desde el año 1973 en adelante.

1.2.- OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivos Generales:

- 1.- Contribuir al medio dancístico nacional con material bibliográfico que reúna antecedentes de coreógrafos chilenos procedentes de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile entre los años 1941 y 1973.
- 2.- Valorar la trascendencia de exponentes que han colaborado en el desarrollo de la danza en nuestro país, en su calidad de coreógrafos.
- 3.- Rescatar antecedentes y memorias de quienes forman parte del patrimonio dancístico nacional.

Objetivos Específicos:

- 1.- Determinar según el consenso de los “pares” quienes constituyen los llamados pioneros en la creación dancística de Chile.
- 2.- Identificar los coreógrafos que teniendo estudios formales en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile entre 1941-1973, son reconocidos por sus pares.
- 3.- Recopilar material escrito y oral acerca de los coreógrafos seleccionados.
- 4.- Construir una biografía para cada profesional, que contenga el catálogo de su obra.

CAPITULO II: MARCO REFERENCIAL

2.1.- EL OFICIO DE COREÓGRAFO

A objeto de hacer más comprensible el tema tratado en esta investigación se abordarán ciertas cualidades que involucra el oficio de un coreógrafo, mas, antes de sumergirnos en las características que debe poseer un creador, surge la siguiente interrogante ¿qué se entiende por coreógrafo? y ¿qué entendemos por coreografía?.

Se define coreografía como el “arte o ciencia de componer una danza; los movimientos, frases, ritmos, etc., y su estructuración y ordenamiento, constituyen la coreografía. Cuando se usó por primera vez, a principios del siglo XVIII, coreografía designaba un método de escritura de danza. Esta práctica se llama ahora notación de danza; se reserva coreografía para significar el arte de la composición del movimiento, esté o no escrita la composición”²

La palabra coreógrafo indica a quien elabora una coreografía; pero, en la mayoría de los casos, además de ser el motor del proceso de la obra creativa, es quien está en constante coordinación con todo lo que implica el desarrollo de ésta; desde la selección de bailarines, hasta de su puesta en escena: música, vestuario, elementos escenográficos, iluminación, lugar del montaje, entre otros.

En relación con este oficio, Lin Duran señala que un coreógrafo:

“...es el artista que concibe y realiza obras coreográficas utilizando los elementos estructurales de la danza y los demás que se requieren para lograr

² LOVE Paul, Terminología de la Danza Moderna. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964, pp.21.

una totalidad coherente y significativa. La obra del coreógrafo es producto de una concepción original”³

Y señala por oficio coreográfico:

“la sabiduría que se desprende de la experiencia en el manejo de elementos estructurales y del desarrollo de la sensibilidad y la intuición”.⁴

En este sentido, cabe cuestionar el uso del concepto de sabiduría, porque si se hace necesario ser sabio para llegar a ser coreógrafo, todas las prácticas y búsquedas constantes, que son parte del arduo trabajo en el arte de la composición dancística, no serían necesarias para ganar experiencia, porque todo llegaría casi por inspiración o por un gran don majestuoso, que quizás muy pocos serían capaces de lograr.

Dentro de las cualidades objetivas requeridas en el temperamento de un coreógrafo se encuentra la observación, la cual implica que éste, donde quiera que esté, se mantenga alerta a las enseñanzas, ya sea otorgadas por la naturaleza o desde el cemento de la ciudad. También debe poseer un conocimiento del cuerpo humano, sus movimientos y todas sus posibilidades anatómicas y óseas; honestidad, para “...preguntarse: ¿En qué creo? ¿qué quiero decir?” y así,

“oponerse a la innovación gratuita y tener coraje para apartarse de las tendencias del momento...”⁵.

Además, según Duran, un creador debe escuchar su interior, respetar la individualidad de sus intérpretes y aplicar con inteligencia su comprensión hacia ellos, para aprovechar sus diferencias. Lo anterior apela a lo que Humphrey llama el “ser sensible frente al ser humano”⁶ y por lo mismo debe estar alerta en

³ op.Cit. pp.95.

⁴ op.Cit. pp.113.

⁵ HUMPHREY Doris, “El arte de crear Danzas”, Buenos Aires. Eudeba Editorial Universitaria. 1965, pp.20.

⁶ op.Cit. pp.21.

todo momento, puesto que con frecuencia el físico y la destreza de un bailarín en particular, puede sugerirle ciertos movimientos o frases de movimientos.

Lo recién expuesto amerita ser tema de discusión, porque en la mayoría de los casos, en forma profesional, son los intérpretes quienes deben adecuarse al estilo y carácter particular de lo que el coreógrafo desee representar en la danza.

Otras características son: sentido dramático, sentido de la forma, sentido de lo adecuado, visión aguda, oído sensible, ojo hábil; para lo que se agrega en esta investigación que son todos sentidos, que pueden educarse y desarrollarse al logro de la sensibilidad artística; también propone los conocimientos musicales, amplio lenguaje para dar instrucciones claras y precisas, y "...la habilidad, es decir, presteza, ingenio y, el criterio"⁷. Humphrey concluye con dos características imprescindibles:

"...aptitud física para mover cuerpos y un sentido teatral de la forma"⁸

Un coreógrafo debe dominar la técnica y los movimientos del lenguaje dancístico que esté utilizando en su montaje, puesto que una vez que se ha llevado a cabo la composición, éste debe enseñarla a los intérpretes, y si bien no se hace un requerimiento específico el mostrar personalmente los pasos escogidos, debe tener tan claro lo que desea, que necesita conocer el lenguaje técnico para solicitarlo a sus bailarines y saber manejarlo.

Las maneras de idear una coreografía son variadas: existen coreógrafos que utilizan la música como medio de creación, otros la conciben al guiar y observar las improvisaciones, mientras algunos despliegan una estructura general, para

⁷ op.Cit. pp.23.

⁸ op.Cit. pp.24.

luego componer. La inspiración “muchas veces viene de un texto o me puedo inspirar en lo que a mi me está pasando, en distintos periodos de mi vida...”⁹

En cuanto a la música se puede señalar que existen creadores que se valen de música envasada y otros de música escrita para la ocasión, en donde la relación de ambas artes, y de coreógrafos versus compositores, se hace un diálogo constante.

Comparando la danza con otras artes, se observa que, ésta es mucho más dependiente de su creador, debido a que lo que se quiere expresar con cada movimiento y cada sutil detalle se hace complejo de seguir fielmente, por medio de la notación en danza. En cambio, en la música por ejemplo, un compositor escribe su creación, y quizás a sus oídos falte uno que otro detalle, pero la obra musicalmente será la misma. La notación en danza en todo caso, ya casi no es utilizada, desde la aparición del video, lo cual permite guardar versiones de la obra con mayor fidelidad, pero aún así, se necesitaría de varias tomas de diferentes ángulos, para llegar a observar en plenitud todos los puntos de vista de un mismo movimiento, y/o bailarín.

Para formarse como coreógrafo debes:

“...tener una vocación, no es solamente tener un conocimiento de danza o haber sido bailarín, aunque no puedes ser coreógrafo sin haber sido bailarín, como no puedes ser escritor sin haber hecho estudios de una lengua determinada, es decir, primero que todo tienes que tener un buen vocabulario, un dominio de tu cuerpo y lo más importante, vocación...”¹⁰

Concluyendo, un coreógrafo debe tener la necesidad de expresarse, el deseo de comunicar, sugerir o proponer a través del movimiento, ya sea una

⁹ op.Cit. pp.19.

¹⁰ MORET Paola, Entrevista a Mauricio Wainrot, Chile Danza, Santiago de Chile (Nº2) 1999.

idea, una imagen, o reflexión; cultivar su quehacer por medio de la observación, el estudio de otras artes relacionadas y la práctica constante, y además comprender que el oficio de coreógrafo implica un gran compromiso, no falto de sacrificios, sobretodo en el plano de la danza independiente de nuestro país.

2.2.- REFERENTES EN EL TRABAJO COREOGRÁFICO NACIONAL

Antes de la instauración de los estudios de danza como actividad profesional en Chile, existían algunos maestros que, en forma independiente dictaban clases, entre los que se pueden mencionar a Jan Kawensky, quien falleció en el año 1938; Doreen Young, quien enseñaba también danza clásica en la ciudad de Viña del Mar; y de quien es importante destacar a su discípula Alda Reyno. Tona Engel, que se especializó en niños; e Ignacio Del Pedregal, quien estudió danza moderna en Europa, dictando clases en el Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile; todos realizaron diversos trabajos coreográficos con sus alumnos, significando un aporte al camino del arte de la creación dancística nacional.

En este contexto, es preciso mencionar a la Profesora de Rítmica y de Solfeo Superior del Instituto de Jacques Dalcroze, de Ginebra y París, la señora Andree Hass Bochman, que llega a Chile contratada en su especialidad, volviendo a Dresden, en 1935, a perfeccionarse en danza con Mary Wigman, y luego a Inglaterra en las clases de verano de Kurt Jooss, para arribar el año siguiente a Santiago.

Como única representante en Chile del método Dalcroze, unió su trabajo con el de la profesora de danza Elsa Martin, también titulada en la Escuela de

Wigman; y bajo el postulado de dicha mentora: la danza es el lenguaje del cuerpo, fundaron una escuela donde enseñaron gimnasia, danza gimnástica, pantomima y danza coreográfica. Sus presentaciones fueron un éxito y así, aumentaron el número de alumnas.

En cuanto a la composición dancística a nivel mundial, se dice que antes de 1930, las obras eran realizadas "...instintivamente o según el talento natural del creador"¹¹, luego de esa fecha se comenzaron a validar y difundir teorías acerca de creación y composición en danza. El porque de esta fecha se atribuye al estado psicológico generalizado, tras la violencia de la Primera Guerra Mundial.

La compañía del Ballet Jooss, con la presentación de la obra "La Mesa Verde", gana, en 1932, el primer premio en el concurso del Congreso Internacional de danza de París. Con esta referencia, dicho ballet visita el país el año 1940, mostrando la insigne obra, que tanto se comentaba y cuya función marcará lo que sería la historia y despertar de la danza en Chile.

Kurt Jooss, primer referente coreográfico para nuestro país, comienza a estudiar las leyes del espacio y del movimiento con el maestro Rudolph Von Laban, en 1921. Trabaja meses junto a él y se transforma en su primer discípulo, que más tarde se hace continuista de sus principios, lo que se reflejó en su personalidad y estilo. Él mismo llama "esencialismo" a su fórmula de trabajo y, por tanto, se impone la búsqueda constante de la esencia en las ideas o sensaciones por expresar, haciendo que el gesto asuma un papel relevante en la nueva técnica de este coreógrafo, por considerar que sólo a través de una aguda disciplina gestual se lograría la convicción expresiva.

¹¹op.Cit. pp.15

Jooss perteneció a la corriente de la Weimar Republic Ausdrucktanz, en Alemania, traducida como “danza expresionista”, término colectivo de un movimiento que se manifestó paralelamente en todas las ramas del arte y que iba en búsqueda de una forma personal de expresión.

Sus colaboradores más directos fueron Sigurd Leeder y Hans Zullig. El primero, bailarín alemán, también discípulo de Laban, que se une en 1928 como intérprete, codirector y maestro de la Escuela Jooss; luego de residir en Londres hasta 1960 se traslada a nuestro país, llegando a ser profesor y director de la Escuela de Danza. Y Hans Zullig, que estudió en la Escuela Jooss-Leeder, solista destacado de los Ballets Jooss; en 1945 se une como maestro de la Escuela Jooss hasta 1953, año en que llega a Chile invitado como bailarín y coreógrafo del Ballet Nacional.

Como primer estudioso de la técnica Jooss se puede mencionar a Jean Cébron, francés que sigue esta línea moderna durante dos años en la Escuela para luego crear su propio estilo, destacando en diversas interpretaciones, entre ellas, el rol de la muerte en “La Mesa Verde”.

Andrée Haas y Armando Carvajal, en aquel tiempo Director de la Orquesta Sinfónica, fueron quienes tras la función del Ballet Jooss, en 1940 se acercaron al entonces bailarín y maestro de dicha compañía, Ernst Uthoff, solicitándole que se quedara para realizar una investigación acuciosa en el plano de la danza, con el propósito de, más tarde, generar las instancias para la futura Escuela de Danza. Lo que no aceptó hasta el año siguiente en que las condiciones en Alemania eran insostenibles.

Así, Uthoff, su esposa y gran bailarina Lola Botka, además de Rudolph Pescht, otro destacado intérprete de la compañía, fueron contratados por el

Instituto de Extensión Musical el año 1941. Estos tres artistas fundaron junto a Haas y con el apoyo del decano de la Facultad de Bellas Artes, Domingo Santa Cruz, la primera Escuela de Danza, cuya clase inaugural se dictó el 7 de octubre de ese año.

Ernst Uthoff, primer modelo coreográfico en la recién creada entidad, realizaba el papel de director, profesor e intérprete de los montajes que ya empezaba a componer. Los recién llegados maestros impartían la técnica de la danza dramática, aprendida siendo discípulos de Jooss, de la que éste mismo comenta que el nuevo estilo de danza es:

“...una forma de expresión en la que a través del cuerpo humano viviente, se es capaz de traducir ideas inherentes a través de sus movimientos. En lo que podemos llamar danza pura (ballet clásico) la idea del movimiento se desarrolla al brotar de la imaginación plástica del coreógrafo, imaginación que trabaja en movimiento, figura y forma. En la danza dramática, en cambio, la imaginación pura del movimiento está fundida con la idea dramática, creando la fusión de los dos elementos, la "Danza-Drama", cuyo objetivo es expresar. Este nuevo arte de la danza no se limita a lo que llamamos gracia corporal o belleza general de línea y ritmo en los movimientos; su intención es dar una imagen de las diferentes fuerzas de la vida individual o social en su constante intercambio”¹²

Uthoff, en conjunto con el plantel docente comenzaron la preparación y entrenamiento de los estudiantes, intentando traspasarles las tres características más determinantes del Ballet de Jooss según la crítica inglesa: ligereza, musicalidad y precisión. Desde los inicios les entregó a sus alumnos elementos de coréutica y eukenética, para así desplazarse en el espacio y conocer los principios básicos del movimiento, teorizados por Laban.

Siguiendo de cerca los postulados de la danza dramática de Jooss, Uthoff no

¹² MALINARICH Humberto, Ocho años de Ballet en Chile. Zig-Zag, s.num.,1948.

pone a prueba el virtuosismo del intérprete, ni se esmera por lucir a sus bailarines, sino que

“...busca la correspondencia entre el fraseo musical y el coreográfico y trata de traducir en términos dramáticos danzantes el libreto y el desarrollo de la acción. Va más allá de su maestro en la sabia explotación de la plástica del movimiento, de la composición coreográfica y la variedad del desplazamiento del hombre en el espacio”.¹³

Uthoff estrena su versión de Coppelia en 1945, año en que también monta “Drosselbart” y “La Leyenda”, además realiza sus coreografías “Czardas en la noche”, “Don Juan”; y más tarde “Petroushka”, “Carmina Burana” y “Alotria”.

Los maestros que llegaron a organizar la Escuela de Danza, traían plena consciencia de que en este territorio tan alejado de las grandes ponencias del arte del movimiento, no existían profesionales del área, y con tal visión, comenzaron a entregar conocimientos y a verter todo su potencial en esta nueva entidad, de acuerdo al paradigma que se necesitaba en aquel momento: desarrollar bailarines que fuesen capaces de interpretar distintos roles, precisando para ello un entrenamiento básico, que seguía el modelo de las clases de la Escuela de Jooss.

2.3.- HITOS EN EL DESARROLLO DE LA DANZA EN CHILE

Se revisan a continuación antecedentes generales del desarrollo de la danza en nuestro país, a objeto de entregar al lector una ubicación temporal en los sucesos que marcaron historia, dentro del periodo en estudio, 1941-1973.

Se puede mencionar que en la década del cuarenta, existía gran apoyo del Estado a la promoción de las actividades culturales. La Universidad de Chile

¹³ CD Rom Historia de la Danza, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004.

fue la única Institución de la época que, a través de la Extensión Universitaria desarrolló el Instituto de Extensión Musical, que concibe la Escuela de Danza, instancia de donde emergen los pioneros en la creación dancística de Chile.

Algunas de las iniciativas independientes que existieron dentro del periodo a estudiar son las siguientes:

En 1949 los maestros Vadim y Nina Sulima dictan clases y montan coreografías en el Teatro Municipal de Santiago.

En 1959 Octavio Cintolessi funda el Ballet de Arte Moderno, subvencionado por la Ilustre Municipalidad de Santiago.

Por su parte, la Municipalidad de Las Condes, en 1963 crea el “Taller Coreográfico”, fundado por Joan Turner y Alfonso Unanue, para jóvenes creadores emergentes,

En 1965 se crea el Ballet Folkórico Aucamán, fundado por Claudio Lobos, el que cuatro años más tarde es albergado por el Ministerio de Educación, dando origen al actual Ballet Folklórico Nacional (BAFONA)

En 1966 se crea la Escuela de Danza en la Universidad de Norte, dirigida por Jaime Jori, la que sólo funciona durante siete años, hasta 1973.

En 1967 en la Universidad de Chile se crea el Ballet de Cámara, BALCA, fundado por Malucha Solari y dependiente del Instituto de Extensión Musical, el cual deja de funcionar en el año 1974.

En 1969 el Ministerio de Educación apoya la creación de la Escuela Coreográfica Nacional, con su extensión a través del Ballet Juventud; proyecto iniciado por Malucha Solari y Hernán Baldrich. Cesa sus actividades en 1976.

En la Universidad Austral, en Valdivia, se crea en 1972 la Escuela de Danza fundada por Matilde Romo y dependiente de la Facultad de Artes, la cual funciona hasta 1977.

“Estudiantes, bailarines, maestros y coreógrafos...motivados por intereses en la creación coreográfica... deseos de realización profesional, divergencias, conciencia social, hastío, etc., han generado un fenómeno dancístico paralelo autodenominado danza independiente. Sus orígenes en el tiempo son poco claros, pero se vislumbra como primera agrupación de este tipo...”¹⁴ al Trío 65, creado por Gaby Concha, Carmen Beuchat y Rosa Celis; el Ballet Contemporáneo, fundado el año 1966, por el fallecido coreógrafo Germán Silva y ya “...en la época de los años 70, al Ballet Popular, que creó y dirigió la bailarina y maestra Joan Turner y que estaba formado por jóvenes bailarines del Ballet Nacional Chileno, entre otros”¹⁵.

2.4.- APORTES DE LA ESCUELA DE DANZA DESDE UNA PERSPECTIVA DE CREACIÓN COREOGRÁFICA

En la naciente Escuela de Danza se estudiaba sólo para ser intérprete, recibiendo, hasta 1960 por parte del Instituto de Extensión Musical, únicamente un certificado acreditando estudios Secundarios. Lo importante entonces era destacar a nivel de interpretación, para así optar a ser contratado por el Ballet Nacional.

En 1959 Sigurd Leeder es invitado a reestructurar el programa de la Escuela y es contratado como director, función que ejerció por dos años.

¹⁴ OLEA Chandía, Jorge. La Danza Independiente de Chile. Revista Musical Chilena, Número Especial 2002, pp. 74-77.

¹⁵ Ib.

La Reforma del año 1967, fue un hito importante para la democratización que impulsó nuevos proyectos universitarios, instancia en que la actual sala Isidora Zegers pasó a llamarse “Sala de La Reforma”¹⁶.

Patricio Bunster, asume en dichas circunstancias como jefe del departamento de Danza; se continuó el proyecto docente de Leeder, creando Escuelas Comunales con quinientos niños aproximadamente, a objeto de que la Universidad estuviese al servicio del país. El plan de estudios comprendía una etapa preparatoria en la escuela comunal, luego una etapa básica común de tres años en la Escuela de Danza, y entre uno o tres años de especialización, en que el alumno accedía al título de : Instructor, Profesor, Bailarín, Coreógrafo o Especialista en Notación. Tal proyecto no fue puesto en marcha, sin conocer las razones con exactitud. En ese tiempo sólo se egresaba como “Profesional de la Danza”.

La creación nacional se vio fortalecida en ese periodo por medio del Taller Coreográfico. Es allí, donde Hilda Riveros y Fernando Beltramí, entre otros, crearon sus primeras obras, el que avaló además una mayor extensión cultural de la danza.

En 1969 el título otorgado era el de Intérprete en Danza. Y a principios de los años setenta, se optaba al título de Pedagogo en Danza, con mención en Danza Infantil.

A principio de los años setenta en la carrera de Pedagogía en Danza, con mención en Danza Infantil, se impartían las siguientes asignaturas: Técnica Académica, Técnica Moderna, Folklore Nacional, Anotación de la Danza, Educación Musical, Metodología Específica, Kinesiología Funcional, Didáctica

¹⁶ SEPÚLVEDA Miguel Alejandro, Entrevista, 2005.

General, Psicología Educacional, Filosofía, Orientación, Fundamentos de la Educación, Estadística e Historia Comparada de las Artes.

Además contaban con los ramos de Improvisación, Composición Elemental y Taller, de los cuales se entrega la información detallada para su futuro análisis. Destacan como antecedentes para este estudio, por pertenecer al área creación, y, a través de los cuales, los alumnos de la época conocían los principios fundamentales de la composición y desarrollaban su capacidad creativa. Gracias al Taller de Creación, lograban poner en práctica el manejo de los elementos entregados.

Principalmente la necesidad era entregar al futuro profesor herramientas para realizar composiciones simples dirigidas a los niños con quienes trabajaría

Concluyendo este capítulo, se puede decir que la docencia, desde la creación de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile en 1941, se ha visto apoyada con la sistematización de planes y programas para la formación de nuevos bailarines, no obstante, no ha corrido la misma suerte la formación de coreógrafos, quienes, luego de tomar la base de los principios elementales entregados por dicha institución, se han valido de una formación transmitida por herencia cultural o desarrollada por medio de una observación y una práctica constante.

**CAPÍTULO III:
COMPILACIÓN BIOGRÁFICA
DE COREÓGRAFOS NACIONALES, CON ESTUDIOS DE DANZA EN LA
UNIVERSIDAD DE CHILE, PERIODO 1941 – 1973**

3.1.- HERNAN BALDRICH MENESES



Lo primero que resalta al hablar con Hernán, es su prolífica imaginación. Tan prolífica como rica en palabras e imágenes transmitidas a través de ellas. Todo es imagen, casi onírico, todo es sentimiento. Sentimientos transmitidos en palabras; palabras traducidas en movimientos; movimientos transformados en imágenes; imágenes oníricas, ortodoxas y paganas, que inundan los sentidos y desbordan con su genialidad.

Encontrar una respuesta directa de Hernán es casi un imposible, quizás un sino de su personalidad creativa, anti reduccionista, amplia en horizontes y rica en metáforas, quizás porque no sólo de la danza vive el hombre, pareciera decir, ya que a lo largo de su vida ha explorado distintos caminos, habiendo incursionado en las carreras de derecho y filosofía, para finalmente, quedarse con la que fuese su verdadera pasión, la danza.

En la constante búsqueda de nuevos horizontes, el desarrollarse en una dimensión no le es suficiente, por tanto experimenta la pantomima, la danza, el diseño y la coreografía.

En 1949, Baldrich, forma parte de “El teatro mímico de Alejandro Jodorowsky”, participando en la obra “Pierrot”, que contaba con música de Juan Lehmann, en el marco de la Velada Bufa, realizada en el Teatro Municipal de Santiago, e inspirada en la película “Los Hijos del Paraíso”(Barrault).

Transcurridos dos años y formando parte del mismo grupo, diseña los vestuarios que fueran usados en la obra “El Buey sobre el Techo” de Jodorowsky. Ese mismo año, 1951, ingresó a la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, teniendo como compañero de generación a Maximiliano Somoza, quien fuese posteriormente un destacado intérprete nacional.

Al terminar sus estudios en el Conservatorio Nacional, emprendió vuelo en busca de horizontes que le permitieran ampliar sus conocimientos, viajando al Reino Unido.

Apoyado en la borda del barco, el entonces muchacho miraba la brumosa línea de tierra que ya se convertía en horizonte. Atrás quedaba todo. Adelante, sólo existía el porvenir, el océano sin límites, el cielo inmenso, toda la tierra para escribir el destino.

Su única riqueza la constituían sus sueños, pero lo que dejaba atrás constituía también su bagaje, traducido en como todo bailarín que recién se inicia, estudiar todos los papeles de las obras, con la finalidad de hacer reemplazos. Aquello no era todo para él, su ansia de creación seguía insatisfecha. Estope el motor de inicio de sus primeras experiencias como coreógrafo.

En Londres, Hernán tiene poco tiempo para dedicarla a la bruma, a la nostalgia. Está demasiado embebido en conocer, en aprender, en vivir todas sus horas entre el estudio y el trabajo. Había que trabajar en todo, en cualquier cosa, porque el dinero se acaba luego y sólo se es un ser humano más entre millones de rostros. No hay nadie a quien recurrir, sobre todo si se es estudiante sin beca y hay que costearlo del propio peculio.

Baldrich estudia dos años, periodo pleno y hermoso, pletóricos de alegría, pero también de soledad y angustia. Allí conoce la posibilidad de la danza moderna, junto a su maestro Sigurd Leeder, como también las implacables exigencias de la danza clásica junto a Ana Northcote. La época del verano le pertenece, se siente como un colegial en vacaciones y es toda Europa la que se le ofrece para su deleite de hombre joven, maravillado por las cosas.

Finalmente llega un contrato como venido del cielo. El coreógrafo alemán Georg Froescher, lo ve bailar llevándolo contratado hasta la ciudad de Bonn, Alemania, como primer bailarín. Es la puerta de oro que se abre, pero también es el sendero lleno de sacrificios y exigencias que todo artista debe recorrer con dolorosa intensidad. Baila en “Apolo Musagete”, de Stravinski, en “Les Forains” de Ibert, y en muchos otros ballets que durante ese año se presentan en Bonn. Tampoco desdeña la opereta y la comedia musical. Es otro camino que también ansía conocer y explorar. Y aun el teatro, el gran teatro romántico alemán. Günther Boehm lo contrata para que interprete el papel de maestro de ceremonias en su producción “Turandot”, de Schiller.

En un año, Hernán siente y piensa que ha aprendido lo equivalente a cinco años, por lo menos, de vida profesional en Chile. Entonces viene el momento de regresar a la tierra natal.

En Chile, el Ballet Nacional le encomienda la preparación de una coreografía. Será la primera que realice como profesional en su patria. Elige la ópera ballet de Claudio Monteverdi “El Combate de Tancredo y Clorinda”, y la lleva a cabo con Malucha Solari y Oscar Escauriaza, como intérpretes e Inés Pinto como cantante. El estreno se lleva a cabo en el Teatro Municipal de Santiago en el año 1959, y al año siguiente se presenta en el Teatro Victoria.

El año 1961, Hernán postula a la beca Ford Foundation Grant, la que contemplaba estudios para perfeccionarse en Estados Unidos, instante en que es sorprendido con una invitación para conocer y todo el movimiento dancístico de esa nación. El evento fue realizado en términos muy prodigiosos, puesto que era uno de los tres jóvenes coreógrafos llamados. De esta forma en Estados Unidos se juntan Fred Bjorason, primer bailarín del Ballet Real de Dinamarca, Antonio Truyol, director del Teatro Colón de Buenos Aires y Hernán Baldrich de Chile.

Así, recorre Nueva York, Washington, Filadelfia y Boston. Asiste a los festivales de Conneticut. Permanece allí nueve meses y otra vez se vuelve estudiante: asiste a los cursos de la academia de Marta Graham, estudia también con José Limón y sigue danza clásica con Margaret Craske y Anthony Tudor. El tiempo, otra vez, vuelve a acelerarse. Todos los momentos son preciosos y nada puede quedarse atrás. El ritmo es nuevamente intenso, vertiginoso, y el mundo tiene un latido de un corazón que se abre a nuevas cosas. Todavía hay pequeños momentos oportunos para asistir a un seminario con Balanchine, y a realizar estudios de danzas étnicas con La Meri, y de Jazz, con Luigi.

A esta experiencia se sumó su primera intervención sobre un escenario no tradicional, al bailar en la Iglesia de Brooklyn Height's. Un amigo suyo, pastor protestante, le pide que componga una serie de danzas religiosas, pero además, que las baile en la iglesia, bajo la hipótesis que el arte es un medio de expresión para adorar a Dios. Experiencia enriquecedora para Hernán y que más tarde, al llegar a Chile, se complementarían con las clases de Arte sagrado, de las que participaría junto a Carmen Beuchat.

De nuevo, en la patria, el joven coreógrafo estrena su “Cuento de Brujas”, es la primera versión, la que el Ballet Nacional da a conocer el año 1962, en el Teatro Victoria. Para esta obra recurre a lo nuestro: Comienza la exploración del angosto sendero de la realidad artística chilena. Con música de Gustavo Becerra y escenografía y vestuario a cargo de Nemesio Antúnez. La idea primitiva contemplaba un pequeño ballet de diez minutos, pero muy luego adquiere cuerpo y los ensayos consumen todo un año de preparación.

En este montaje los intérpretes eran Oscar Escauriaza, que hacía el personaje de Pedrito, Ana Cremeschi, quien se ganó la mayor parte de la atención del público y de la prensa, como la bruja de azul, y también bailaba Rayén Méndez, Hilda Riveros, Nieves Leighon, Ximena Pino y Mónica Allende.

Apenas estrenado “Cuento de Brujas” debe regresar a Estados Unidos a cumplir su contrato. Allá remonta la obra basada en una fábula de Pedro Urdemales, recién mostrada en Chile, la que vuelve a sufrir transformaciones, porque en Estados Unidos utiliza mucha más gente, y el espectáculo gana mayor éxito que en su país de origen.

“Danzas Rituales”, con música de Celso Garrido Lecca, sería la segunda coreografía creada para ser presentada en los festivales de Jacob`s Pillow, organizados por el padre de la danza moderna norteamericana, Ted Shawn. Ocasión en que Baldrich realmente queda impresionado por la calidad y sentido artístico de Jacob`s Pillow.

Así, su estadía en Estados Unidos perfeccionó su técnica y ganó participación en diversos escenarios, con gran acogida del público y la crítica, quienes comentan que las obras de este coreógrafo chileno son de alta calidad creativa. Baldrich dirige los movimientos del grupo en forma experta, atrayendo

especialmente los movimientos vistos en las manos, brazos y hombros, de los intérpretes. Además de los levantamientos y giros. Imponentemente van indagando el espacio.

“En verdad, en todos los ballets de “Cuentos de Hadas” que he visto, nunca he encontrado una banda de brujas más salvaje y divertida que la que Mr. Baldrich soñó para su obra. En ella Richard Wood estuvo excelente, como el campesino simple que juega una mala pasada a las brujas.

En la segunda obra, “Danzas Rituales”, con trajes realmente soberbios, se alarga un poco a través de varias danzas ceremoniales, pero una pelea entre dos guerreros es descrita coreográficamente, en forma brillante. Y una vez más Mr. Baldrich me impresionó por la originalidad de pasos, movimientos y formas”.¹⁷

Ahora tiene amistades en Nueva York. Ha preparado una serie de danzas individuales que interpreta en distintos lugares, entre ellos el “Clark Center”, que es un pequeño teatro especializado en espectáculos de música y ballet.

Cuando se disponía volver a Santiago, la Fundación Harkness vuelve a contratarlo, esta vez, para que viaje a Brasil, con la finalidad de que realice estudios sobre Macumba y Candombé.

En 1963, estando en Brasil, participa en el Festival Internacional de Música de Río de Janeiro, con el montaje de su obra “El combate de Tancredo y Clorinda”, con música de Monteverdi, obteniendo el primer premio en el concurso.

Al año siguiente vuelve a nuestro país, donde recibe el premio de la Crítica de Santiago como mejor coreógrafo.

¹⁷ EVA, Santiago de Chile, s.num. 1963.

En 1965 recibe la beca Guggenheim para coreógrafos que realizaran trabajos creativos Nueva York, Estados Unidos.

Una imagen de caballos al galope, daba la bienvenida en la entrada de "La Casa de la Luna Azul" en calle Villavicencio, comenzó a ser el estudio propio de Hernán, sala que muy generosamente ofrecía para los ensayos de otros creadores. Trabajaban varios otros talleres de artistas en el mismo lugar, por ejemplo, el mimo Enrique Noisvander.

En 1966 se desempeña como co-director y coreógrafo del Ballet de Cámara de la Universidad de Chile (BALCA) y al año siguiente asume, junto a Carmen Beauchat y Carmen Diaz, la coordinación del mismo, con Malucha Solari como directora. A su vez pasa a ser coreógrafo estable de dicha agrupación.

En 1969 dirige el Ballet del Ministerio de Educación de la mano de Malucha Solari, quien había fundado la Escuela Coreográfica en la misma institución.

Ya en los años 70 Baldrich sentía la necesidad de canalizar su libertad creativa en su propio grupo de danza, dirigiendo y dando pie a creaciones colectivas, que llevarían su nombre. Es así como usando un sistema de improvisación muy personal, en base a la tensión y detención del movimiento, establece una dinámica presente en la mayor parte de sus trabajos para la nueva agrupación de danza denominada Mobile.

"Mobile fue un encuentro de artistas de diferentes disciplinas con un objetivo común: La danza"¹⁸ y la creatividad estética.

¹⁸ BALDRICH Hernán, (comunicación personal), 2005

Así, cada uno de sus programas llevaba impreso un mensaje de carácter filosófico, que intentaba sentar los principios con que trabajaba este colectivo artístico.

El año 1970 crea el montaje "Del Amor", estrenada en el Goethe-Institut, por la cual recibe el premio APES. Esta obra pasa a ser la más especial y querida para Baldrich, recordando que el estreno fue interpretado por María Angélica Tellez, Malucha Solari y él, y para la segunda versión, mientras Malucha viajaba a Estados Unidos, ocupó su lugar la bailarina Ingeborg Krusell.

En una entrevista concedida en 1974, expresaba a propósito de abandonar las leyes y la filosofía:

“...Claro que fue difícil, los bailarines son mal pagados y tienen mala fama... eso ya lo sabía... pero sabía también que ahí estaba mi realización”. Ya en esa época afirmaba “Estoy en una etapa en que trato de integrar la danza con otras formas... líneas, colores, música, ruido... y los extranjeros están interesados en este espectáculo”.¹⁹

Todo esto es lo que el bailarín y coreógrafo postula en su “One man show”. Ha sido un trabajo arduo, de meses y meses de ensayos y exigencias “...yo me exijo más a mi mismo que lo que haría a si se tratara de otros bailarines...”.²⁰ Sólo frente al espejo, Hernán Baldrich creó dos programas completos con nombres sugerentes y un mensaje ambicioso “Diálogos de Amor”, “Ceremonia” y “Mis Ansias”.

En el año 1977 crea oficialmente “Mobile”, compañía que crecerá al amparo del Goethe Institut, y su nombre es “Agrupación de Danza y Centro Fotovisual”. El área foto visual estaba a cargo de Carmen Fulle.

¹⁹ DIÁLOGO entre un hombre y la danza, El Mercurio, Santiago de Chile, 28 mayo, 1974. p.58

²⁰ Ib.

Este año es galardonado con el Premio APES, gracias al montaje "Fedra", por su concepción global interrelación de artes.

Las últimas obras coreográfico-teatrales de Mobile, en que interactúan diversas artes, con el patrocinio de la Corporación Cultural de Las Condes, fueron: "El Martirio de San Sebastián, 1990; "Juana de Arco", 1987; "El Cantar de los Cantares", 1985; y "Cabaret", 1984.

En el año 1988 el círculo de críticos de arte de Valparaíso le otorga el premio de la crítica en la especialidad de danza, por su montaje "Gran sardana para Salvador Dalí", obra creada en 1986, en homenaje en vida al pintor surrealista, donde representa una sesión de trabajo en el taller de este gran maestro. El mismo interpreta el rol protagónico. Las fotografías y diaporamas fueron creados por Juan Meza Lopehandia y se utilizó el poema "El perro Andaluz" de Federico García Lorca.

La obra "El Cantar de los Cantares", se originó a partir de la inquietud de Hernán Baldrich cuando alrededor de los dieciocho años de edad lo leyó, al respecto señaló:

"...recuerdo que me impresionó el que no tuviera drama ni tampoco ese sentido dogmático moral que tienen los salmos proverbios o el Apocalipsis con su Jehová tan tremendo. A esa edad no pesqué el sentido del texto, pero si su lirismo que me quedó grabado".²¹

Es designado becario de la Fundación Andes en 1990, para la investigación creativa en latinoamérica sobre fiestas de religiosidad popular y sus antecedentes.

²¹ CORREA Magdalena, Bailemos el Cantar, Paula, (s.num.) pp.28, julio, 1985.

Recibe el Premio Fondec, del Ministerio de Educación, ese mismo año, por el montaje "Martirio de San Sebastian", obra de danza, fotografía y plástica.

En 1993 obtiene Premio Fondart, otorgado por el Ministerio de Educación, para creación de obra sobre Sor Juana Inés de la Cruz.

Se mantendría a la cabeza del grupo Mobile por muchos años, con vanguardistas y revolucionarios proyectos. La fragmentación del movimiento se convirtió en el distintivo de las puestas en escena, reuniendo elementos de otras artes con una vertiginosa fuerza integradora. Sus presentaciones se complementaban con esculturas, potentes estímulos visuales, cuidada iluminación y sentido estético, colores, figuras geométricas, proyecciones fotográficas, una propuesta musical ecléctica, heterogénea y modernista, que iba desde Chopin y Satie a Pink Floyd.

Las atrevidas propuestas de Baldrich tuvieron eco entre el público y la prensa, que destacó la renovación escénica que sus obras aportaban al medio artístico. Sus montajes contaron con el apoyo del Goethe Institute durante largos años. Posteriormente el Centro Cultural de Las Condes asumió ese rol con igual compromiso.

El año 2001 recibe el Premio Municipal del Arte, otorgado por la Ilustre Municipalidad de Santiago, en la categoría artes de la representación.

En la celebración del día internacional de la danza del año 2005, se le rindió un homenaje por su labor como artista, además recibió la medalla Orden al Mérito Artístico y Cultural Pablo Neruda.

Hasta antes de llevar a cabo una operación a sus caderas, impartía clases de movimiento para adultos y adultos mayores, lo cual disfrutaba mucho, al ritmo del jazz.

Actualmente se encuentra en una etapa reflexiva de la vida, con la mirada particular que dan los años de experiencia, deseoso de satisfacer sus anhelos personales largamente postergados en pos de su brillante carrera.

“Existe una vitalidad, una energía. Un rapidez que se traslada a través de tía hacia la acción. Un entusiasmo. Una fuerza de vida. existe también una repetición momentánea de esa vitalidad... un ritmo. Un orden en el caos de desorden de cuerpos, de miembros...enfrentándose en el momento del milagro... y ese milagro gratuito y necesario es la danza”.²²



²² Ib.

CATÁLOGO DE OBRAS

1959	El Combate de Tancredo y Clorinda, Ballet Nacional Chileno
1962	Cuento de Brujas, Ballet Nacional Chileno
1964	En la playa, Ballet Nacional Chileno
1973	El Pensador, Mobile Ceremonias, Mobile Jacobó y el Ángel, Mobile Ecce Homo, Mobile
1977	Fedra, Mobile
1978	Misterios Primitivos III, Mobile Danzas, Mobile Gran Danza de la misa EcuMénica, Mobile Danza de los dioses y semidioses en el Olimpo, Mobile Danza de elementos geométricos y color, Mobile Del Amor, Mobile
1980	Aire, Mobile Gran Divertimiento para conjurar la exactitud de los círculos infernales, Mobile
1984	Cabaret, Mobile
1985	El Cantar de los Cantares, Mobile
1986	Gran Sardana para Salvador Dalí, Mobile
1987	Juana de Arco, Mobile
1990	El Martirio de San Sebastián, Mobile
1991	Tres Martirios y Chopin, Mobile

3.2.- LUIS FERNANDO BELTRAMÍ VIEYRA

Luis Fernando Beltramí Vieyra vino al mundo un caluroso día 2 de diciembre de 1938 en la comuna de Recoleta, en el seno de la casa de sus padres, Agustín Hércules Beltramí Quevedo y Ema del Tránsito Vieyra Rodríguez.



3.Colección personal F.Beltramí

Así fue como la familia comenzó a dar frutos y alegrías: en San Felipe nació Agustín Hércules; Jorge Fabián, abrió sus ojos en Santiago; Los Andes abrazó a Ema del Carmen, quien contando seis años partió a Santiago con su madre para vivir con unas tías, y recibir al menor de todos y con quien mantendría hasta el día de hoy una hermandad inseparable: Luis Fernando.

De carácter afable y vigoroso, ya en su infancia el arte recorría sus venas, contándose que a la edad de tres años, mientras su madre se encontraba dando rasguídos de imitación española a la guitarra, éste acudía hasta el lugar en que estuviese y bailaba como poseído por la música, se acercaba a su abuela y, utilizando la capa de ésta, representaba un torero en vívidos movimientos. Cuando la guitarra tocaba el último acorde, Fernando terminaba en una pose triunfante, dando un final a su representación.

No pocas veces ocurrió que encontrándose en las calles de su barrio, al escuchar sonos alegres, instintivamente se movía ocupando el espacio público como escenario; sin imaginarse remotamente que en el futuro, lo haría de una manera profesional, tras largos estudios y no pocas penurias.

De esa temprana etapa, recuerda que junto a su madre, frecuentemente visitaban a una vecina, Rebeca, una profesora que ejercía en un colegio de enseñanza primaria, quien detectó la facilidad y gracia que imprimía a sus movimientos, solicitándole que le ayudara en la creación de una coreografía para la presentación de algunas alumnas; es así, como teniendo alrededor de diez años realiza su primer estreno. Del baile propiamente tal no quedaron mayores recuerdos, pero mantuvo grabada en su memoria la confección de la vestimenta, efectuada íntegramente de papel *crepé*.

En el seno familiar, sus dotes artísticos fueron cultivados e incentivados cuando junto a sus primos montaban obras de teatro, dando cabida a la poesía, el canto y el baile. En esta última disciplina una de sus primas hacía las veces de pareja. Estos eventos tenían cabida gracias al apoyo de los adultos, quienes inclusive actuaban como tramoyas en los escenarios elaborados con sábanas y otros artefactos domésticos. Dos de sus primos, quienes eran cantantes de ópera, los incentivaban de gran manera, a la vez que su madre tocaba la guitarra, su hermana Ema cantaba, mientras su padre tocaba el violín y la mandolina. El broche de oro lo daba uno de sus tíos al zapatear y contagiar de alegría el ambiente.

El año 1944 se trasladaron a una vivienda ubicada en el límite de la ciudad: General Velásquez, donde vivió gran parte de su vida, hasta que hace pocos años la modernidad alcanzó al sector, expropiando el terreno a fin de realizar obras viales.

Así, en los años cincuenta, uno de los mayores regalos y que prodigaba gran alegría al joven Fernando, era poder asistir a la presentación de películas musicales. El Teatro Astor fue el encargado de entregar indirectamente las primeras lecciones de baile. Abrían la cortina y él, en su fértil imaginación, se

transformaba en el protagonista de la función. Una vez de vuelta en la intimidad de su dormitorio, intentaba repetir cada uno de los pasos y piruetas que minutos antes había apreciado en el film.

A los dieciocho años se encontraba estudiando contabilidad, ya que era una carrera corta, que le permitiría constituirse en el sostén de la familia, pero que claramente no le satisfacía vocacional y espiritualmente. Es en estos momentos en que, junto a su prima con quien compartía el gusto por el baile, se volcaron por las calles de Santiago en búsqueda de una academia que les pudiera brindar estudios sistematizados y de carácter formal en esa disciplina, encontrándose con la triste realidad de que no podían acceder a ellas por motivos económicos. Es así como llegó hasta los oídos de su prima la existencia de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile.

En una mañana primaveral se acercaron hasta la que sería el alma mater de Luis Fernando, y tras breves momentos de cruzar el umbral de la casa de Bello, encontraron al maestro Patricio Bunster, quien le calmó su ansiedad ante la pregunta “¿A los cuántos meses se baila?”, a lo que inteligentemente Bunster contestó: “eso depende de como tu trabajes”, cautivando de inmediato la atención del joven Beltramí, respuesta que a la posterioridad fue decisiva en la elección de la danza como camino de vida.

El gran día de rendir el examen de admisión por fin llegó, cautivando Fernando a la audiencia al momento de dar la prueba de improvisación, por medio de la cual se liberaba en la danza y salía de su conciencia. Tal fue su ímpetu, que sin darse cuenta, se vio frente al piso realizando acrobáticos saltos en el plano horizontal. Una vez hubo salido de ese nivel de embelesamiento, hasta el mismo se vio sorprendido, percatándose que no sabía como disminuir la intensidad y detenerse. Finalmente, fue aceptado, dando comienzo de esta

manera a una nueva etapa en su vida, que llevó implícita el dolor de tener que separar los caminos con su entusiasta prima, la que fue rechazada.

El iniciar las clases fue una osadía y un misterio. Misterio porque nadie en su familia, salvo su prima, sabía que asistía a ellas; osadía, porque debía correr desde el instituto donde estudiaba contabilidad, ubicado en calle Moneda con Manuel Rodríguez, hasta Huérfanos entre Mac Iver y San Antonio, donde se encontraba la Escuela de Danza, arriba del restaurante “El Violín Gitano”. Disponía de escasos diez minutos para llegar al lugar, cambiarse de vestuario, entrar al aula. Lo más importante para él era aprovechar cada una de sus lecciones, sobretodo por la beca de gratuidad obtenida desde el primer año.

A la par, su hermana incondicional, Ema, hacía las veces de apoderada de Fernando en el Instituto Comercial. Un día de septiembre el director de aquel establecimiento la llamó, haciéndole saber que su hermano no asistía a clases. Ema, sorprendida tuvo que delatar a su querido Luis Fernando. Cimarra tras cimarra, la repetición del tercer año de la carrera fue ineludible, al igual que la elección que tuvo que hacer a luz de la familia.

Al poco tiempo, la influenza llegó a nuestro país por primera vez, enfermedad que aquejó a Fernando, debiendo repetir el primer año de clases, de esta forma coincidió su nuevo comienzo con la llegada de Sigurd Leeder a la Escuela de Danza, quien fuera un maestro que le marcó profundamente, tanto por la intensidad y rigurosidad al entregar sus clases, como por su carácter. Tanto fue que le gustaron sus clases, que solicitó incorporarse en horario diurno, manteniendo el vespertino, por ende hubo de dejar sus estudios de contabilidad.

Durante los cinco años siguientes estudió con gran ahínco, teniendo como meta el terminar lo más pronto posible sus estudios y de esta forma empezar a trabajar en lo que más le gustaba: la danza. A esas alturas tenía claro que se constituiría en el soporte económico de su familia, pero abstraído como estaba en este nuevo mundo, no podía generar recursos propios, por lo que solicitó la ayuda de la asistente social de la Escuela, a quien ya desde el primer año había bautizado como su hada madrina, quien le consiguió los medios necesarios para que dispusiera de dinero para a su movilización, vestuario y zapatillas de danza, e incluso le alcanzaba para colaborar con el alimento de su familia.

Entre sus profesores destacan figuras de la danza nacional, como el ya mencionado Sigurd Leeder, padre de la técnica moderna que lleva su nombre, quien dio a Beltramí la confianza para seguir el camino de la coreografía; Hans Zullig, Noelle de Mossa, Malucha Solari, Patricio Bunster, Doreen Young, Joan Turner, Lola Botka, Heinz Poll, Graciela Gilberto, Andree Haas, en Rítmica, Abdulia Bath en Música, y el mismísimo Ernst Uthoff.

En aquel tiempo, según cuenta Beltramí, existía una estrecha unión entre el Ballet Nacional y la Escuela de Danza; una comunicación fabulosa que generaba integración y ponía a prueba la creatividad, porque al regreso de cada gira del ballet, la Escuela preparaba una función de bienvenida, además en cada estreno se hacía una parodia del mismo, y se realizaba una presentación sin público externo, solo para el Ballet y la Escuela. Beltramí realizó y participó en varias coreografías para estos eventos, los que resultaban una verdadera fiesta.

Beltramí admiraba a los bailarines del ballet, con quines se topaba diariamente y a quienes veía como verdaderos dioses, dentro de sus favoritos

de aquel tiempo se cuentan Joan Turner, Patricio Bunster, Noelle de Moza y Max Somoza.

La rapidez para captar los pasos y frases de movimientos le hizo ser el ejemplo en las clases que impartía Valukin, no por la perfección de su técnica, porque afirma que le costaba la técnica clásica, pero su buena memoria le hacía destacar. Este mismo maestro dio un curso de “metódica”, en el cual le hacía ver al joven aprendiz sus cualidades para la enseñanza, a lo cual Luis Fernando se negaba, porque nunca se visualizó impartiendo clases de danza clásica, aún cuando ya estaba dando clases en la Escuela, pero de técnica Leeder.

Su primera coreografía se llamó “Tres Voces” y contaba con “Clavecín bien temperado”, música de Bach. Cada bailarín interpretaba una voz de las notas del clavecín; fue compuesta originalmente para tres varones y luego se remontó con tres mujeres. La coreografía quedó para el Taller Coreográfico en que participaban los alumnos.

En su paso por la Escuela de Danza participó en diversas funciones educacionales y en forma particular en cinco “Clásicos Universitarios”.

Cuando Beltramí ingresó a la Escuela, ya se hablaba de la gira que realizaría el ballet para la inauguración del World Center, en Estados Unidos, en donde invitaron a compañías a nivel mundial. El año 1962 egresa de la Escuela como Intérprete Profesional de la Danza, e inmediatamente es contratado por el Ballet Nacional Chileno, participando en numerosas coreografías del cuerpo de baile y al poco tiempo fue a la prometida gira que duró dos meses y medio.

Especial mención merece el hecho de que fuera ayudante del maestro Sigurd Leeder en clases de Técnica Moderna. En ese estilo se perfeccionó en la ciudad de Buenos Aires con Otto Werberg y en Técnica Académica con la Maestra Angélica Marini.

Dentro de las coreografías en que participó como cuerpo de baile del ballet se cuentan: “Medea”, “La Señorita Julia”, “Cascanueces”, “Amatorias”, “Capicúa 7/4”, “Celebración Trágica”, “La Mesa Verde”, “Calaucán”, “Uka Ara”, “Danzas Históricas”, “Carmina Burana”, “El Saltimbanqui”, “El Hijo Pródigo”, “Casi Lázaro”, “La Silla Vacía”, “Urbanidad”, “Catrala Desciende”, “Los Semidioses”, “Bastián y Bastiana”, “Carnaval”, “Variaciones con Máscaras”, “Alusiones”, “Catálisis”, “Inmolación”, “Los Cuatro Músicos Viajeros”, “Estudio”, “Mocedades”, “Eros”, “El Pájaro de Fuego”, “Antumalal”, “Escenas del 1800”.

Gozaba con el poder interpretar distintos personajes, recuerda felicitaciones recibidas por la capacidad expresiva mostrada por medio del cambio de personajes que podía hacer y dentro de los personajes que interpretó como solista están el acaparador en “La Mesa Verde”, el tony de “Alotria”, el pierrot en “Tres Caras de la Luna”, el padre de la “Vida de Rosa” y “Acuso”, el cual trataba de la bomba de Hiroshima, por esto debía pasar por varios estados de ánimo; el maestro Valukin, luego de ver el dúo creado por Hilda Riveros, le llamó “el actor”.

El respeto a una compañía de la que era sólo cuerpo de baile, ni siquiera bailarín solista, le hacía sentirse inseguro, cuestionándose respecto de lograr realizar una coreografía. Al aceptar el desafío de crear para el Ballet, ya tenía elegida desde hacía un año la música que emplearía en la obra. Esta tenía la particularidad de contar en todo momento con la totalidad de los bailarines en escena, lo que le satisfacía enormemente, puesto que danzaría lo que se cuajó

en su mente, de manera ininterrumpida. Así, la preparación de “Mocedades” constituye un trabajo largamente estudiado, diferente al resto de sus obras, que fueron más intuitivas.

Casado con la danza y amándola día a día, una de las experiencias más fuertes en el trabajo coreográfico que Fernando ha vivido fue el momento en que debió realizar dos obras totalmente distintas, al mismo tiempo. “Laberinto”, que trataba sobre los problemas que puede tener una persona, influenciada por la maldad; en ella usaba un concierto de piano con música de Prokofiev. Y “Leyenda del Mar”, con música electrónica de Juan Lemann y relataba el mito chilote de la Pincoya.

Con su compromiso hacia su trabajo, dividió algunos días para trabajar en una, y otros para la otra obra; al poco tiempo se adelanta el estreno para “Leyenda del mar”, por tanto tuvo la obligación de crear 3 minutos diarios, más la continuación de la creación de “Laberinto”. A un día del estreno tuvo sólo 15 minutos para el ensayo general, siendo que la obra duraba media hora; por lo que debió dirigirse al jefe superior del Instituto, para que el ballet pudiera trabajar en la mañana siguiente. Juan Lemann, que era el director musical de la obra, fue punto clave para lograr la petición, pero Fernando vivió un estrés fatigante, difícil de olvidar.

El año 1960 montó “Idolos”, pequeña coreografía para dos personas, realizada en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile.

Cuando rememora aquella época, confiesa que comenzó con su proceso de formación en el área coreográfica como una necesidad que le surgió al percatarse que no le satisfacía todo lo que presenciaba, anhelaba más. A esto se suma su convicción de que fue tanto lo que recibió de la vida, que sentía

como deber moral el retribuir con creces lo avanzado. Así, se inició imaginando coreografías nuevas para que otros bailarines interpretaran algo distinto a los que habían danzado antes; veía la necesidad de aprovechar el recurso humano en una amplia dimensión, especialmente en la capacidad de cada uno por encarnar las fuerzas que habitaban en su mente.

Su variada carrera lo llevó a que en 1968 y 1969 forme parte del Taller de Danza de Las Condes, en tanto que simultáneamente participa en la película nacional "Ayúdeme Usted Compadre". Al año siguiente, participó en el show de la actriz Maitén Montenegro, en el entonces Canal 9 de Televisión.

Corría 1971 cuando en la Universidad de Chile y la Escuela Moderna, hace su debut en el campo docente; para entonces ya había realizado numerosas ayudantías cuando se ausentaba algún profesor.

Se desempeñó como profesor de Técnica Moderna y Taller Coreográfico en la Ilustre Municipalidad de Las Condes en el período 1971 -1981.

En 1975 funda una compañía que tendría corta duración, y que bautizaría como "Abraxas"; el nombre finalmente fue cedido al coreógrafo chileno Hugo Urrutia, quien lo popularizó.

En los años 1981 y 1982, trabajó como director de escena del Ballet Nacional Chileno, realizando giras a lo largo del país, y también fuera de él: Argentina, Brasil, Perú, Uruguay, Puerto Rico, Canadá y Estados Unidos.

El año 1981, mientras Bessy Calderón se encontraba reponiendo "Cascanueces" con el Ballet Nacional, Fernando se dio cuenta que eran menos integrantes que en el ballet original, por tanto al montar el "Vals de las Flores",

al ser menos parejas, sobraba música, debiendo crear una nueva versión para la danza.

Entre su currículum profesional se cuentan ocho cursos de perfeccionamiento: En 1980 "El arte de enseñar", dictado por el profesor Sr. Enrique Mariscal. En 1982 recibe un perfeccionamiento en "Jazz Luigi" en el American Ballet Center, The Official School of Joffrey Ballet. Ese mismo año asiste a clases de Metodología de la danza clásica, dictado por la maestra Bessie Calderón Tello, y basado en el "Sylabus" de la Escuela Coreográfica de Moscú.

En 1994 estudia "Tap", dictado por el maestro Steven Harper y un seminario de "Composición coreográfica", dictado por la maestra Estela Maris, esto en el marco del Segundo Festival de Danza de Bento Goncalves, Brasil. En 1995 en el Tercer Festival de Danza de Bento Goncalves, Brasil, asiste a "Taps", dictado por el maestro Luis Boronini Perfazendo y a clases de Composición coreográfica, dictadas por la maestra Dulce Aquino Perfazendo.

En 1995 y 1996 participa respectivamente, en el Tercer y Cuarto Festival de Danza de Bento Goncalves, Brasil como profesor observador de las diferentes técnicas y estilos que fueron impartidos durante el encuentro.

Aparte de los cursos de perfeccionamiento antes señalados, ha participado en diferentes encuentros y seminarios, dentro de los cuales se pueden citar el primer encuentro de danza denominado "Balance y Perspectiva de la Danza en Chile", celebrado en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, en marzo de 1987, y el Seminario Nacional "Análisis y Perspectivas de la Danza en Chile", organizado y auspiciado por el Instituto Chileno Norteamericano, Fundación Andes, y Corporación Cultural Las Condes, en noviembre del año 1995.

A nivel de participación coreográfica en el extranjero se cuenta que en 1994 asistió al “International Children Festival” en Virginia, Estados Unidos, con la coreografía "Variaciones", interpretada por alumnas de la carrera de Intérprete Profesional de la Danza de la Universidad de Chile. Al año siguiente, con la coreografía "Vidallegro", interpretada por alumnas de la misma carrera y entidad obtiene el Segundo Lugar en la Categoría Juvenil Estilo libre, en el III Festival Do Mercosul “Bento Gonçálves”, Brasil.

Entre las invitaciones que ha recibido a lo largo de su trayectoria se destaca que en 1997, es invitado a observar las distintas disciplinas académicas impartidas por el señor Rodolfo Palacios en su gimnasio en Madrid, España. Luego es invitado por la Sra. Kerstin Lidström, Directora de la Svenska balletskolan i Stockholm, Estocolmo, al evento de conmemoración de los 50 años de la fundación de la Sigurd Leeder School of Dance, Herisau, Suiza. Y la asesoría entregada a la Sra. Maggi Magour en el método Sigurd Leeder que sería aplicada en una creación artística para su compañía de danza-teatro, Lyon, Francia.

Asimismo fue nominado al concurso “Premio Municipal de Arte 1997”, Categoría Artes de la Representación, en el cual le fue otorgada la Distinción Especial del género. Tal reconocimiento fue entregado en ceremonia oficial por don Jaime Ravinet de la Fuente, alcalde de Santiago, el día 28 de octubre de 1997, en el salón de honor de la I. Municipalidad de Santiago.

Es docente de la Universidad de Chile, donde imparte clases de Técnica Moderna y también es maestro en la Escuela Moderna de Música, donde dicta las clases de Danza Moderna y Técnica Avanzada.

En la Escuela Moderna de Música constantemente está realizando estudios coreográficos, donde observa y afirma que el trabajo con el ser humano como tal, es imprescindible. De esta forma las posibilidades de cada uno de sus intérpretes, entre los que se cuentan algunos de mayores de setenta años, son explotadas en su justa medida, volcándose gran pasión: la coreografía.

Toda su experiencia en interpretación se la agradece al Ballet Nacional de Chile, institución que lo acoge hasta el año 1983.

En tanto el deseo de ser padre se ha visto totalmente cubierto por la cantidad de alumnos que toman parte de sus clases y a quienes intenta entrenar no solo en la danza sino en los valores de la vida y experiencia humana.

Amistoso y de notable generosidad Fernando aprecia como color preferido al rojo italiano o aquellos colores de invierno, que aluden a un clima menos caluroso, como para poder seguir avanzando en las lecciones de computación, que le recuerdan a este gran hombre que en la vida siempre existe algo nuevo por aprender y con que sorprenderse



4. Colección personal de la memorista

CATÁLOGO DE OBRAS

1960	Idolos, Taller coreográfico Escuela de Danza Universidad de Chile
1961	Tres Voces, Taller coreográfico Escuela de Danza U. de Chile
1964	Caperucita Roja, Compañía de Teatro de Celino Hernández El Patito Feo, Compañía de Teatro de Celino Hernández El Árbol, Compañía de Teatro de Celino Hernández
1970	Los Momentos, Taller Las Condes Mocedades, Ballet Nacional Chileno
1972	Cinco Danzas Estilizadas del folclore para el programa "El Aporte del Folclore a la Música Culta" de Canal 13 de Televisión. Tatatí, Taller coreográfico Escuela de Danza U. de Chile
1973	Estudio, Ballet Nacional Chileno
1975	Eros, Ballet Nacional Chileno Formó Grupo "Abraxas" con coreografías para televisión.
1976	Tres Doloras, Taller coreográfico Escuela de Danza U. de Chile Vals, Taller coreográfico Escuela de Danza U. de Chile
1977	Introducción, Taller coreográfico Escuela de Danza U. de Chile
1978	Concierto, Ballet Nacional Chileno
1979	Orfeo, Facultad de Artes U. de Chile
1980	Laberinto, Ballet Nacional Chileno Leyenda del Mar, Ballet Nacional Chileno
1981	Cascanueces, Ballet Nacional Chileno
1986	Vientos Blancos, Ballet Nacional Chileno



5. La Nación, Stgo. 2006

3.3.- CARMEN LUZ BEUCHAT LEIVA

Pocos días quedaban del año 41, las calles de Santiago estaban revolucionadas por la celebración de la reciente navidad y por los preparativos del próximo año, para el que sólo faltaban cuatro días. Marta comenzó a sentir que la hora llegaba, el sudor y las contracciones le dieron el aviso. ¡Es una niña! Le hicieron saber. Era un 27 de diciembre de 1941 y nacía Carmen Luz, la menor de la familia Beuchat Leiva.

Sus padres Marta Leiva Toro y Roberto Beuchat Noel, vivían en una casona antigua ubicada en la calle Julio Prado, comuna de Ñuñoa, donde disfrutaban ahora la llegada de su tercera hija. El único varón, Roberto, fue quien les otorgó en 1935 la primera bendición que significa ser padres, luego vino Paulina, el año 1938, quien esperaba con ansias que su hermana creciera, para así tener en sus juegos una pequeña y gran amiga: Carmen Luz.

Su padre organizó la colonia suiza y fundó el Colegio Suizo. Años después, puso una fábrica de cintas, teniendo con ella un taller en su propia casa. Marta le ayudaba a Roberto con cada una de sus empresas.

El primer acercamiento a la danza ocurrió cuando sus padres la llevaron a una función de Títeres que habían organizado en la colonia suiza. A sus dos años y medio, disfrutó tanto la obra, que a modo de agradecimiento, volviendo a casa, en el hall de entrada, les hizo a sus progenitores una danza en la cual les expresaba todo su amor. Ellos la miraban sonriendo, y su hermano, ya de ocho años, abría cada vez más sus inmensos ojos azules, para observarla junto a su

hermana Paulina. El hall desde ese entonces se convertiría en escenario para todas las presentaciones que en su niñez realizara Carmen Luz.

Yerka Luksic, bailarina del Ballet Nacional, docente, y quien más tarde le enseñara el sistema de danza de Jacques Dalcroze, era amiga de Marta, a quien visitaba regularmente, siendo viva espectadora del proceso de Carmen.

“Diana la cazadora” fue una danza creada por su madre, la que además confeccionó el vestuario, armándola con un arco, que era un juguete de su hermano. Así, Carmen simulaba disparar a un ciervo, razón por la que llorando lo sacaba del escenario dramáticamente. Yerka aprovechaba de hacerle algunas correcciones, entre la once que disfrutaba con Marta, momento preciso para hablar del promisorio futuro dancístico de la pequeña.

La inscribieron en las clases de Luksic, pero a sus cuatro años de edad, el miedo a quedarse en un lugar que no fuese su casa la hizo llorar. Al año siguiente, comenzó sus primeras lecciones formales en el colegio Manuel de Salas, esta vez acompañada por su hermana.

Cursa sus estudios preparatorios en el Colegio Suizo, y luego es trasladada al Liceo N°1 de niñas.

El 13 de noviembre de 1955 en el Teatro Oriente se llevaría a cabo una de las tantas funciones que Luksic organizaba con sus alumnos. Allí, Carmen mostraría una interpretación personal, llamada “Humoresque”, con música de Antonin Dvorak. También participaría en una danza grupal, creada por Luksic, con música de Ludvig Van Beethoven.

“Coppelia” del coreógrafo alemán Ernst Uthoff, fue la primera obra de danza que esta pequeña vio. Quedó grabada en su mente la imagen de una hermosa bailarina que hacía el papel de una muñeca, era Virginia Roncal.

Una tarde su madre la invitó al Teatro Victoria, a observar “La Gran Ciudad”. En esta obra bailaban algunos alumnos avanzados de Yerka, como los hermanos José y Bárbara Uribe Echeverría. Marta, en el intermedio se acercó a esta última, contándole sus deseos de que su hija estudiara danza, por lo que la joven preguntó directamente a Carmen “¿Tú quieres ser bailarina?” A sus quince años, le volvió aquel miedo de su primera clase con Yerka, pero respondió positivamente. Bárbara volvió a repetir insistente la pregunta, y al escuchar nuevamente su afirmación, le sonrió e indicó que entonces debía ingresar a la escuela.

Paulina sería pieza clave para el futuro artístico de Carmen. Fue en Pichidangui, donde paseaban juntas cuando realmente asumió su decisión. Aún dudaba, porque también sentía la vocación hacia la medicina. Ya en la playa, su hermana, mayor por tres años, le pidió que le representara la puesta de sol, a lo que Carmen contestó con una frase de movimientos, con todo un desarrollo, en donde traslucía incluso el horizonte. Carmen lograba capturar y abstraer los paisajes psicológicos, con los cuales más tarde, tendría gran éxito en Estados Unidos.

Continuaba tomando clases con Yerka, donde era compañera y amiga de Ida Mesch, quien se encargó de presentarle a Kai, primo hermano de Ida. A sus doce años no se equivocaba al sentir que sería su gran amor. Fue un verano cuatro años más tarde, cuando se reencuentra con Kai, quien en ese entonces estudiaba biología. Bastó sólo una mirada, para que se enamoraran, comenzando una relación.

Ingresó a la Escuela de Danza de la Universidad de Chile el año 1958, cuando Sigurd Leeder era el director de ella. Recuerda que además de encantarle cada una de sus clases, intentó imitarlo desde un comienzo, aunque fuese en pequeños hábitos, como era el fumar. Impartía técnica Jooss-Laban y Composición; y esta joven se enamoró platónicamente de su maestro. Lo pensaba todo el día y había logrado tomarle una fotografía que él mismo dedicó “A Carmencita con amor de Sigurd Leeder”, la cual tenía pegada en el casillero, otra copia la acompañaba en su dormitorio.

Escuela y Ballet eran una sola familia, y observando como ensayaba la gente del Banch, los alumnos se aprendían los roles de los bailarines que más admiraban. Carmen, tan sólo mirando a Patricio Bunster grabó en su cuerpo cada uno de los movimientos que realizaba el personaje de La muerte, en “La Mesa Verde”. Bunster, bailarín y maestro que un día sorprendió a esta joven danzando su papel, machistamente le llamó la atención, porque La Muerte era el rol de un hombre.

En ese mismo periodo, en que el ballet funcionaba junto con la escuela, se les ocurrió formar El Club de Danza. Se reunían los sábados alumnos y maestros, dirigidos por Patricio Bunster, entre los que se cuentan a Joan Turner, Alfonso Unanue, Sigurd Leeder, Rayen Méndez, Fernando Beltramí, y Carmen. Tomaban once juntos, conversaban e invitaban arquitectos para que les dieran conferencias de Estética. El grupo funcionó poco, pero sirvió de estudio filosófico y como despertar de una mística común.

Sus estudios secundarios fueron cursados también en el Liceo N°1, y desde el quinto año en el Instituto Secundario de la Universidad de Chile (Isuch). Hilda Riveros, compañera de la Escuela de Danza la paseaba en su moto, y muchas veces llegaban hasta el domicilio de Bárbara Uribe Echeverría, donde

nadaban y compartían alegres momentos. El entusiasmo por estos paseos la llevó a pedirle a su madre que le regalara una motocicleta, con ella, las distancias eran mucho más cortas.

Beuchat contrajo matrimonio con Kai Peronard el año 1960, en la iglesia Los Benedictinos, teniendo como encargado de ceremonia al sacerdote Mauro Mattei, quien siempre recordó a Carmen: “Si tú quieres hablar de Dios y entregarte a Él, tienes que hacer el camino y encontrar tu manera de hacerlo”²³ y su manera de hacerlo era a través de la coreografía, por lo que este sacerdote organizó en los Talleres de arte sagrado un taller de danza, que ella dirigía. Carmen recibió enseñanzas de un señor que vino desde Alemania; bailaban los evangelios, construyendo un lenguaje propio, que para quienes aprendieron este tipo de danza, hasta el día de hoy, tienen un significado. Kai entró al Taller al tiempo que Carmen queda embarazada.

Entre 1962 y 1965, antes de terminar sus estudios, trabajó con Joan Turner y Patricio Bunster, en la Casa de la Cultura de Ñuñoa. “Sonata de Iglesia” fue su primera coreografía en dicho lugar, creada con música de Mozart, e interpretada por Marcela Browton.

Egresada de la escuela de danza en 1964, año en que nace su hijo Kai.

Al año siguiente forma parte del Trío 65, compuesto por ella, Gaby Concha y Rosa Celis. Su importancia radica en que fue el primer grupo de danza independiente sin apoyo monetario de nuestro país.

²³ BEUCHAT Carmen. Entrevista, 2006.

Desde ese mismo año imparte clases en la Casa de la Cultura de Las Condes hasta 1967, año en que presenta su trabajo “Tríptico” y pasa a ser coordinadora y coreógrafa del Ballet de Cámara (BALCA).

Este año también participa del montaje “Inmolación” del coreógrafo Germán Silva, con quien tuvo una muy buena experiencia.

Formó parte del cuerpo de baile del Ballet Nacional Chileno, bajo la dirección de Ernst Uthoff, desde 1967 hasta 1969, siendo el personaje de la guerrillera de “La Mesa Verde” el que más disfrutó al interpretar.

Kai, su marido, se había insertado al mundo de la danza a través de ella y así, participaba de clases e interpretaba algunas obras coreográficas, pero, su acercamiento al medio lo llevó a involucrarse afectivamente con algunas bailarinas. La ruptura fue inminente. Y aunque estar casada para Carmen no fue algo tan significativo, su separación le hacía meditar y embarcarse con mayor fuerza aún, en su profesión.

Intentando encontrar su propio camino de vida y escapando de la amarga ruptura y del ambiente patriarcal que existía en nuestro país, decide partir.

Postuló a la beca Fulbrighth, que finalmente obtuvo Gaby Concha, mas Carmen logró un tan buen resultado en el examen, que al no poder extender otra beca, le ofrecieron un pasaje a los Estados Unidos. Su hermano le podría alojar, ya que vivía en y su madre le daría 100 dólares. Con 200 dólares vivió el primer año y muy pronto comenzó a trabajar dando clases de cine, pintura y expresión corporal, en un colegio inglés.

A fines de 1968, Domingo Santa Cruz, decano de la Facultad de Bellas

Artes, certifica la autorización para que Carmen parta rumbo a Escuela de Martha Graham en Nueva York; con la suerte de que se le concediera una Comisión de Servicios, con lo cual tenía goce de sueldo por un año.

Claire Rubilar, crítica de espectáculos de ese momento, comenta en la prensa, que el físico de Carmen, macizo y menos esbelto que el paradigma de la época, le haría dedicarse sólo a crear, sin posibilidades de dedicarse a la interpretación, sin embargo, al llegar a los Estados Unidos celebran su aspecto corporal diciendo "... era como un cuadrado, muy ágil y dinámico..."²⁴

Estando en los Estados Unidos se especializa en Técnica Moderna con Marta Graham, entre 1967 y 1970, en Nueva York; Técnica Post Moderna con Merce Cunningham, entre 1967 y 1973, en los programas de verano en la misma ciudad, y en Técnica Hindú-Baratanatha, con Indrani Rehman, entre 1985 y 1992.

Jaime Barrios, un amigo que hacía cine en Nueva York, le presentó a Kitty, una amiga suya, para que vivieran juntas. A través de ella supo que existía una bailarina emergente norteamericana, de quien se estaba hablando mucho y que en ese entonces necesitaba de buenos bailarines. Carmen, en ese instante estaba haciendo cine y pensaba seriamente dejar la danza, pero Kitty la animó a que fueran a una fiesta que esta comentada mujer había organizado. Ese sábado por la noche, Beuchat fue la reina de la fiesta, hasta subió a una mesa para interpretar una escena de Carmina Burana, además de bailar espontáneamente junto a la coreógrafa. Empezó ese mismo lunes a trabajar con Triswa Brown, compañía de la que fue intérprete entre 1969 y 1975.

²⁴ Ib.

En esa época en los Estados Unidos, la danza perseguía como temática la abstracción, donde Carmen, alcanzó un éxito inimaginable, gracias a su facilidad para abstraer las esencias del universo por medio de sus movimientos.

Como intérprete tuvo paso además por la compañía Natural History of the American Dancer, entre 1970 y 1976. Con Twyla Tharp el año 1969; en febrero de 1974 en la Grand Union y desde 1967 en la agrupación Kei Takei's Moving Herat.

Entretanto, sus estudios en dibujo y pintura, la ayudaban a componer sus trabajos de multimedia y a comprender “la ruptura” de los años 60, que fue, según Carmen, “responsable de esparcir la danza por el mundo entero y dar a los amantes de la ella la oportunidad de gozar creando”²⁵. Así, esta emprendedora mujer se lanzó a trabajar en otras áreas relacionadas. Con el videísta Juan Downey, realizó obras que combinaban danza, video y cine. También fue ejecutora, junto al artista Jean Dupuy, en los eventos de arte de mixed media y performance del grupo Fluxus. La mayor parte de estos trabajos se encuentran documentados en el libro “Performance Art in the Seventies”.

Sin experimentar el mismo enamoramiento hacia su primer marido en Chile, o la sensación de arrobamiento hacia su maestro Leeder, apareció Michael, un estadounidense que, siendo pintor y multimedia, se convirtió en su compañero de vida por alrededor de veinte años. Él, realizó varias de las músicas para sus estructuras, logrando disfrutar de la cotidianidad en la vida y en el trabajo.

El recuerdo de Joan Turner y de su país, se acentuó con la llegada del año 1973. Se encontraba en Roma, bailando con Trisha. El dolor fue común a pesar de no tener familiares directos involucrados. Por el primero que preguntó

²⁵ Ib.

al hablar con su madre por teléfono, fue por Bunster, de quien hasta ese momento no se sabía nada. Su madre sólo le recomendó que no volviera a Chile. Aunque no perteneciera activamente a ningún partido político era un periodo conflictivo. A los pocos días llegó a sus oídos la triste noticia de que Víctor Jara había sido asesinado. Sería la propia esposa de Víctor, quien le confirmara que éste había muerto en el inesperado encuentro en el avión que la llevara de Roma a Londres. Casual y gratamente le correspondía el asiento justo al lado de Joan; Manuela, hija de Turner, tenía ya 13 años, Amanda, su otra hija, estaba pequeña. Tuvieron todo el trayecto para poder conversar de lo sucedido.

Entre 1974 y 1984 trabajó como profesora adjunta en el C.W. Post College de la Universidad de Long Island donde creó el Departamento de Danza. Recibió además la distinción del Research Committee Award. Fue Carmen quien en estos diez años se dio el trabajo de teorizar la danza del postmodernismo norteamericano, que nadie de las universidades de este país había logrado.

Como docente, laboró en la Casa de la Cultura C.W. Post Center Long Island Universidad, New York, entre 1974 y 1984; en The Door; Centro para Alternativas, New York, entre 1988 y 1991.

Desde 1992, dicta talleres y presenta sus obras en Chile y Francia. Una de sus últimas colaboraciones con Jean Dupuy culminó en una serie de performances en el Teatro Lavoisier Moderne en París.

Se cuentan entre otros proyectos de investigación en los que participara, el haber colaborado durante cuatro años con Bárbara Dilly, para formar el Natural History of the American Dancer, un colectivo de danza e improvisación, donde

además de bailar, dictaban talleres y charlas viajando por todo USA en forma independiente. Además el National Endowment for the Arts en 1983 y 1985, con apoyo monetario del gobierno Estados Unidos; la ayuda económica del Comité de Experimentación en el Arte de C.Post Center en 1978 y de Instituciones Privadas como Robert Rauschenberg.

A lo largo de su carrera como bailarina, coreógrafa y profesora, Carmen Beuchat ha presentado sus propias creaciones coreográficas, talleres, seminarios y clases en Estados Unidos, Canadá, Europa, Japón y Sudamérica.

En 1985, fue invitada a participar y viajar a Chile junto al artista Robert Rauschenberg, en el proyecto Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI). Presenta en esta ocasión, junto a Marco Correa y Juan Enrique Carvallo su obra “Estructuras” en el Teatro de la Universidad Católica.

Twyla Tharp, era quien le hacía reflexionar sobre las propiedades curativas de la danza. De vuelta en Chile, en los años 90, uniendo las enseñanzas de Tharp, más su vocación hacia la medicina, Carmen organizó el área de terapia en el Departamento de Danza de la Universidad Arcis. En dicha Escuela de Danza y Teatro, impartió clases desde 1993 hasta 1998; ya lo había hecho antes en la Universidad de Chile, en el año 1977, y luego entre el 85 y el 90.

Carmen ha llegado a reconocer que la compasión es una de sus virtudes más preciadas y con la cual quisiera ser recordada, además de la seriedad con que acoge a sus alumnos, o llevándolo a su postura postmodernista, a cualquier persona.

El 5 de marzo del año 2004 en el Museo Nacional de Bellas Artes, esta coreógrafa fue distinguida con la Medalla al Mérito Pablo Neruda. El acto de

premiación se desarrolló en el marco de la celebración del Día Internacional de la Mujer, con la presencia de autoridades de Estado.

Su premisa como docente es que jamás se le niegue a un alumno la posibilidad de aprender. Además es bailarina de danzas religiosas chilenas, con los Caporales del Norte, en Copiapó, a quienes pidió bailar en su cofradía, porque su anhelo es:

“...morir bailando religiosamente a Dios...”.²⁶ “Me gustaría ser muy viejita, caminar por el desierto y que de pronto me coja la muerte. Y después de eso, me encantaría que me llevaran al altiplano chileno y me dejaran botada en el desierto para que me coman los cóndores, como una manera de entregar mi cuerpo al mundo”.²⁷

Actualmente, año 2006, se desempeña como profesora de danza en Balmaceda 1215, en Valparaíso, donde está presta a trabajar el concepto de la obra “Inmigrante” con sus alumnos; en la misma ciudad, realizará un Diplomado en Danza para la Universidad Arcis.

Se encuentra preparando además, con intérpretes del Ballet Nacional un fragmento de una acumulación suya llamada “El Cisne”, la que será presentada en el marco de la Semana de la Danza. Este año Carmen será la homenajeadada en la Gala a realizarse en el Teatro Municipal de Santiago el 30 de abril próximo. “Es un honor y una oportunidad para dar gracias por todo lo que se me ha propuesto entregar al mundo con la danza. Este mundo corporal que me fabriqué yo misma para poder expresar sentimientos de unidad hacia las artes y que me ha alegrado tanto el corazón”, dice Beuchat²⁸.

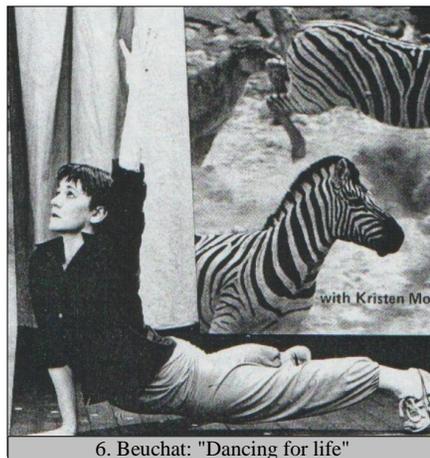
²⁶ Ib.

²⁷ QUÉ baile el corazón. *La Nación*, Santiago, Chile, 30 marzo, 2006. pp.57.

²⁸ Ib.

La danza tiene un misterio para Carmen, quien la considera como la poesía máxima, más aún por su carácter etéreo y frágil; un arte que nace y que toca el alma. Y como el ésta es el lugar donde habitan todas las pasiones, al descubrirla puede aparecer la envidia o el amor, el dolor o la alegría.

Romper lo preconcebido, liberarse, son conceptos que esta coreógrafa sigue haciendo presente en sus obras y en su vida. Una persona que danza feliz y que hace feliz a los otros con su danza.



6. Beuchat: "Dancing for life"

Catálogo de Obras

1963	Sonata de Iglesia
1967	Tríptico
1975	Mariposa Soy Dos Espacio Común, Pensamientos y Pámpanos
1978	Still stealing with style, Nueva York I am a door, Nueva York
1979	Geeting off the ground, Nueva York Ice skating, Nueva York
1980	Clear Water, Nueva York

	Alma Mater, Nueva York
1981	Exactly how it is, Nueva York
1982	Obstacle, Nueva York Marilyn Monroe, Nueva York Of anywhere, Nueva York
1984	Carmina Burana, Nueva York Spirit, water and blood, Nueva York
1985	Espíritu Agua y Sangre, Tokio. Japón
1986	The moon is a witness, Nueva York
1987	One two, Nueva York The man who turned into a dog, Nueva York
1989	Interrupted Song, Nueva York
1990	Broken wheel, Nueva York La Sirenita, Chile Owed , Nueva York Aquí y Allá, París
1991	Sequestered cargo Nuevas estructuras
1992	Danzando para vivir, Santiago
1993	Entraré en la alegría
1995	Estructuras
1997	Supernova y hoyos negros Píldora Vía Crucis, Santiago
1998	Boshivatas
1999	Los Santos
2000	Tú no sabes nada
2005	El mundo frente a tí



7.Hidalgo Rodrigo, Entrevista.2005

3.4.- PATRICIO BUNSTER BRICEÑO

Patricio Bunster Briceño, nace en la ciudad de Santiago de Chile en el mes de octubre de 1924, producto del matrimonio conformado por César, abogado y profesor de castellano y educación cívica en el Instituto Nacional y su madre Otilia, pintora y estudiante de matemáticas del Instituto Pedagógico.

Su infancia transcurrió en el barrio Brasil, frente a la plaza del mismo nombre, donde solía jugar con sus hermanos, quienes mucho más tarde se transformarían en exitosos profesionales: su hermana Carmen, estudió actuación en la Universidad de Chile, Álvaro, tristemente fallecido en los años noventa, quien fuera un destacado jurista y Ximena, socióloga y antropóloga.

Sus padres constituyeron un gran referente en su vida, puesto que desde la infancia, creció escuchando música docta, en especial ópera. Su madre murió de tuberculosis cuando él tenía la escasa edad de tres años y aunque no la conoció, su recuerdo lo acompaña siempre:

“...era una mujer muy linda e inteligente, que tenía los ojos de color verde nilo”²⁹.

César Bunster, una vez viudo, además de dictar clases, comienza a trabajar en el diario La Nación. Al tiempo se vuelve a casar, y así, algunos de los hermanos de Patricio provienen de este segundo matrimonio: Angélica, asistente social, Mónica escultora y Marcela, abogada. Patricio guarda

²⁹ ANINAT Francisca, Patricio Bunster: Un legendario de la danza moderna, El Sábado. 42: s.f.

excelentes recuerdos de su madrastra Ginebra Buroto, que los quiso como a verdaderos hijos.

Aquellos eventos deportivos que despertaban su entusiasmo quedaron atrás, cuando, a los catorce años de edad, asistió al estreno de “La Boite a Jouyoux” de Debussy, admirando especialmente a Andréé Hass, quien luego sería su profesora de rítmica en la aún inexistente Escuela de Danza de la Universidad de Chile.

Su ingreso como alumno al Instituto Nacional de Chile General José Miguel Carrera, lo marcó a fuego, puesto que es en el plantel educacional, donde puede apreciar la más variada gama de expresiones artísticas de su época, posibilitándole un desarrollo integral, acercándose al equilibrio entre racionalidad y emocionalidad. En su paso por el plantel no pasó inadvertido, puesto que es uno de los fundadores de la Academia Literaria y de la Academia Musical en dicha Institución. No obstante a ello señala que su padre jugó un rol fundamental en su educación.

De la mano de su padre, solía presenciar todo evento público ocurrido, inclusive, manifestaciones políticas, las que fueron quedando en su memoria. Ya cuando volviese de Europa se integraría al partido comunista como un militante activo.

La Guerra Civil Española (1936-1939) cala hondo en su corazón y pensamiento, al ver como miembros de un mismo país se enfrentan entre si por las grandes ideologías del siglo, y el desplazamiento de cantidades importantes de refugiados hacia otros países, entre ellos, Chile. Así, la realidad chilena no le es indiferente, puesto que vive un período especialmente fértil en cuanto a la implementación de políticas públicas orientadas al ámbito artístico. A fines de

la década de los años treinta, estudia dibujo académico y croquis en la Escuela de Bellas Artes, participando además en el movimiento oficial del Teatro Experimental.

“El ballet Jooss significó algo muy especial. Como yo estaba metido en el Teatro Experimental en su fundación con Pedro Ortus... y todos estábamos en la galería viendo el ballet de Jooss, que trajo otra visión de la danza: una danza teatral, que tomaba temas de la guerra –la del 14 al 18-, y en lugar de príncipes uno veía ahí un joven obrero que era protagonista de la gran ciudad. Era gente real...era muy diverso el programa, pero había cosas de la vida contemporánea. Era todo una magia que se producía por la elocuencia del cuerpo, todo lo que puede decir el cuerpo dentro de un ambiente totalmente neutro: una cámara negra con luces. Eso era todo, y a dos pianos...”³⁰

La Segunda Guerra Mundial trajo consigo la inmigración de diversos artistas europeos en los más diversos ámbitos, lo que vino a enriquecer el espacio cultural en Chile, dando pie a que Patricio Bunster decidiera incursionar en la danza desde el Ballet Universitario, especialmente luego de conocer el Ballet de Jooss.

De esta manera decide estudiar en forma paralela las carreras de Danza y Arquitectura, pero en esta última no llega a titularse, cursando hasta cuarto año. Entró a la Escuela con la firme idea de ser coreógrafo “... pero cuando llegué me preguntaron si tenía un pantalón de baño y me lanzaron a bailar”³¹. Patricio comprendió que para llegar a ser coreógrafo, primero necesitaba ser intérprete. Así, Bunster comparte con la que sería la primera generación de bailarines, que más tarde, constituirían el Ballet Nacional Chileno. Decisión difícil para aquella época en que los muchos prejuicios sociales mellaban la idea que un varón estudiara danza.

³⁰ PATRICIO Bunster: Mirarse menos al espejo y mirar más por la ventana, El Siglo, Santiago, Chile, 29 julio, 2005, p.20.

³¹ SERRANO Margarita, Un señor de la danza, El Sábado. (358) 20:, 2005.

Patricio genera una inmensa admiración por sus primeros maestros de danza: Uthoff, Botka, y en especial por Rudolph Petsch, quien se transforma en el modelo de danza masculina para él. De Petsch "...heredó el pensar con el cuerpo, a través del aprendizaje de sus roles y caracterizaciones".³²

Su primera obra como intérprete fue "Capricho Vienés" musicalizado con "Aceleraciones" de Johann Strauss. Posteriormente vendrá la coreografía "Coppelia", donde el rol del gran mago encantaría a cada uno de los asistentes a aquella función. Más tarde "El Príncipe y el Mendigo", "La Leyenda de José" y "Don Juan". Con Jooss como coreógrafo interpreta el papel de el acaparador, la muerte y el abanderado en la mítica obra "La Mesa Verde". Otras danzas creadas por Jooss fueron "Juventud", "Camino de Niebla" y "Colombinade".

Como intérprete solista viaja a Europa junto al Ballet de Jooss, en una gira que se extiende por tres años en que visitaría los países de Alemania, Bélgica, Holanda, Suiza, Inglaterra, Escocia e Irlanda.

En 1953, Sirgud Leeder sería su maestro en el Reino Unido, entregándole, durante ocho intensos meses, nuevas herramientas profesionales para perfeccionarse.

En ese período de su vida, el amor toca su corazón, conociendo a Joan Turner, una joven bailarina inglesa de quien se enamoró perdidamente y con la cual se casó ese mismo año, fuera de su tierra natal, en Londres. Ocho años después de haber regresado a Chile se separaron; de esa unión nació Manuela, quien hasta hoy está dedicada a la danza moderna y le ha dado cuatro nietos.

³² LEIVA Tamara. Catálogo de la obra coreográfica para danza de Patricio Bunster, Tesis (Pedagogía en Danza). Santiago, Chile. Universidad Arcis, Escuela de Pedagogía en Danza, 2002. pp7.

Refiriéndose a su relación, Joan Turner cuenta:

“Jooss me había asignado a Patricio Bunster como pareja para varios ballets. ... La primera impresión que tuve fue de sorpresa, luego de tres semanas de tomar sol en el barco, había adquirido un color cobrizo oscuro, su pelo era negro, tenía grandes ojos pardos y un rostro semejante a una vasija de los indios peruanos con pómulos altos y nariz ganchuda.

A sus veintiséis años Patricio era más maduro que yo, estaba lleno de ideas para sus coreografías y decidido a aprender tanto como fuera posible durante su estancia en Europa. Fue la primera persona que conocí que profesaba de comunista, y también era un bailarín de gran talento. No tardé mucho en enamorarme locamente de él. Nuestra relación giraba en gran parte en torno a nuestra profesión...”³³

En 1954 regresa a Chile, empapado de lo intensamente vivido: un nuevo aprendizaje profesional y emocional. Observante de espectáculos internacionales de danza y de un mundo nuevo, abierto, más allá de sus ojos, a su mente e inspiración creativa. Además de continuar en su rol de solista, asume como sub director del Ballet Nacional junto a Uthoff y el destacado bailarín Alfonso Unanue. Dicta clases tanto en la Escuela de Danza, como en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Participa en la organización de todas las giras del conjunto tanto dentro del país, como por Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Estados Unidos, Canadá y Puerto Rico, entre los años 1954 y 1964.

Al volver a Chile, Patricio junto a Unanue, “...intentaron acelerar el ritmo de trabajo, y por encima de todo, insistieron en que, era mejor salir de gira en un modo más ágil, utilizar música grabada para independizarse de la orquesta en los casos en que fuera necesario, y estar dispuestos a bailar en teatros que, si bien no resultaban ideales, eran los únicos que existían fuera de Santiago...”³⁴

³³ JARA Joan. Un Canto Truncado. Barcelona, Grupo Zeta, 1999, pp.20.

³⁴ op. Cit. pp.28.

En 1956 ya había creado en el Ballet Nacional Chileno su primera obra "Bastían y Bastiana" adaptación de la Opera de Mozart.

Pablo Neruda tendría gran influencia en Patricio Bunster, hecho que queda demostrado en su viaje a Europa en 1951, donde no se apartó de su libro "Canto General", escrito por Neruda en la década anterior.

Los ojos de Joan miraban a Patricio con admiración, intentando descifrar cada uno de sus gestos y actitudes.

"Aunque por aquel entonces no sabía castellano, percibí que para Patricio aquella obra tenía un significado mucho más profundo que el mero disfrute de la poesía. Le proporcionaba las bases de lo que quería expresar como coreógrafo.

Mi primera conciencia de la influencia cultural de Neruda sólo fue superficial. Gradualmente, sobre todo después de la aparición del "Canto General" comencé a entender por qué era tan importante y afectaba a todos los campos culturales, incluido el mío, la danza".³⁵

En 1959 Patricio creó la coreografía de uno de sus ballets más importantes, que pasó a formar parte de la historia de la danza de América Latina: "Calaucán" se basaba en tres versos del "Canto General", usando música de percusión del compositor mexicano Carlos Chávez. Para la coreografía, Patricio penetró profundamente en las imágenes poéticas de la obra de Neruda; estudió reproducciones de arte precolombino, esculturas mayas y aztecas, alfarería inca y las formas utilizadas por los araucanos en sus joyas y tejidos. Pese a la grandiosidad del tema, era un ballet breve, fundamentalmente una síntesis visual y cinética. Para el diseño propio de los trajes y los decorados, trabajó con Julio Escámez, un pintor chileno que había estudiado con los muralistas mexicanos.

³⁵ op. Cit. pp.32.

El nombre mismo era una síntesis. “Calaucán” es una mezcla de palabras araucanas y aymaras: “callán” que significa brote, y “aucán”, que quiere decir rebelde.

“...la fructífera relación profesional entre Patricio y yo no se tradujo en el matrimonio. Estábamos tan inmersos en nuestro trabajo que nos olvidamos de vivir. Cuando nos casamos yo estaba muy inmadura. El hecho de vivir en un país que me era desconocido y en el que el único punto de referencia que tenía era mi profesión, acrecentó mi dependencia emocional. En el campo del ballet Patricio también desempeñaba un papel dominante: el de coreógrafo. Aunque él era una persona muy considerada. Creo que mi papel de oyente y artista se contradecía con mi temperamento potencialmente mandón. Tal vez una especie de símbolo de nuestra relación está en el hecho de que, cuando salíamos juntos, Patricio siempre caminaba tenso y apresurado, unos dos pasos por delante de mi, siguiendo la tradición indígena, mientras yo le seguía de remolque, tragándome el resentimiento.

Aunque profesionalmente existía una gran compenetración entre nosotros, nuestro matrimonio se agotó y súbitamente tuve que afrontar el hecho de que Patricio se había enamorado de una bailarina más joven de la compañía, una ex candidata al título de Miss Chile que se paseaba a gran velocidad en una motoneta de color malva... Por si fuera poco, yo estaba embarazada por primera vez... Nuestro matrimonio acabó con el nacimiento de Manuela”.³⁶

Joan, rehace su vida amorosa con aquel destacado alumno de la escuela de teatro, quien llega a dirigir algunas obras, mas, es reconocido principalmente como un gran cantautor popular: Víctor Jara.

Patricio fue profesor de Víctor en la escuela de teatro, y luego cultivaron una muy fructífera amistad, que se basaba sobretodo en las energías que ambos entregaban a la gestión social y al dedicar la cultura al pueblo. Realizaron varios espectáculos político-culturales en el Estadio Nacional y luego de que Turner y Jara se casaran en el año 1962, Bunster quedará infinitamente

³⁶ op. Cit. pp.36.

agradecido por todo lo que este hombre hacía por su hija Manuela, quien de muy pequeña tuvo que hacerse la idea de tener a dos padres.

Llegó el invierno de 1961, año en que Bunster estrenara "Surazo", obra con música del compositor argentino Alberto Ginastera, trayendo a escena la inspiración de Patricio en los bailes folklóricos de diferentes países del mundo.

Se puede decir, que este ya consagrado creador chileno, trae a la vida una obra cada año, además de todo su trabajo en docencia y otras actividades relacionadas. Destacan sus coreografías "Consagración de la Primavera" (primera versión), "Capicúa 7/4", "Amatorias", "Tres caras de la luna" y "La Silla Vacía", última creación estrenada en 1968, que deja entrever la enorme sensibilidad de Bunster por la temática de los derechos humanos. El proceso de creación lo vivió meditando sobre la represión observada por él bajo el gobierno de Gabriel Gonzalez Videla. Paralelamente estrena "Catrala Desciende".

Durante años continúa desempeñándose como profesor de la Escuela de Danza y de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en las cátedras de improvisación y movimiento actoral. Participa en numerosos montajes teatrales: "Marat Sade", "El Circulo de Tiza Caucasio", "Joaquín Murieta", entre otros.

Es director de movimiento en varios espectáculos masivos de carácter histórico político. Participa activamente en el movimiento de la Reforma de la Universidad de Chile. Al crearse las nuevas estructuras es elegido Director del Departamento de Danza, que aunaba la Escuela de Danza, el Ballet Nacional y el Ballet de Cámara (BALCA).

"Los 7 Estados", obra de gran formato que no alcanzó a ser estrenada debido al Pronunciamiento Militar de 1973, así como varias otras obras pequeñas, realizadas para el Ballet Popular que fundara Joan Turner.

Septiembre del año 1973 marca un profundo cambio en su vida, puesto que los acontecimientos políticos influyen notablemente en todo el acontecer nacional, afectando duramente las artes, al respecto señala: "parecía una pesadilla ver como iban siendo asesinados mis más cercanos compañeros, yo no podía creer cómo se derrumbaba el mundo a mi alrededor". Días después del golpe militar, se le informó que estaba en la "lista negra", junto a otros miembros del partido comunista y que debía abandonar el país.

Así, debió salir al exilio, comenzando su segunda estadía en Alemania Oriental, donde había vivido años atrás trabajando como solista del ballet de Joos.

"Tuve la gran suerte de llegar como exiliado a un lugar donde era conocido y respetado y donde podía seguir haciendo lo que tanto amaba: la danza".³⁷

Allí trabaja por once años, entre 1974 y 1985, desempeñándose como profesor de danza moderna y coreógrafo en la Escuela Palucca, en Dresden y como director de movimiento en cerca de treinta montajes teatrales de los teatros de Rostock, Berlín, Frankfurt-Order, Weimar, Dresden, entre otros.

La Escuela Palucca, nombre en homenaje a la famosa bailarina moderna de los años 20 y 30, Gret Palucca, que para la llegada de Bunster dirigiera una de las tres escuelas del país alemán fue la entidad en la que laborara Patricio. En este lugar crea las coreografías "A pesar de todo...", con cuatro escenas que

³⁷ Ib.

resumían un esbozo de lo concerniente a los hechos sucedidos en Chile entre 1970 y 1973.

Entre otras obras se cuentan "Tui Sum", "Saludos para Amadeo", "Porque tenemos sólo una vida" y "Relumbrará su sombra" la cual se elaboró con los intérpretes del Ballet de la Opera Cómica de Berlín, y que es una de las varias obras creadas en relación al año 73 en Chile, en ella relacionan lo ocurrido con los hechos de la guerra civil española.

Como actor asume el rol de Bassa Selim en "El rapto del Serrallo" de Mozart en la Opera de Rostock.

"Por su labor docente y creativa recibe numerosas condecoraciones y es elegido en 1984 miembro correspondiente de la hoy extinguida Academia de las Artes de Berlín, junto a Messiaen y Kurosawa".³⁸

Dictó cursos en Alemania Federal y en el Laban Center de Londres, actuando además como jurado del Concurso Americano de Coreografía en México junto a Betty Jones y otros. También ha tenido participación como coreógrafo invitado en el Ballet Nacional de Cuba, el Taller Coreográfico de la UNAM de México, en Noruega y Costa Rica.

En 1985 escucha atentamente la noticia de que su regreso a Chile ya no sería sólo un sueño. El avión cruza la cordillera y siente su corazón acelerar entre ansiedad y rememoración de cada una de las lágrimas y víctimas caídas. Pisa emocionado suelo chileno y retorna a su hogar.

Una vez en Chile, Patricio piensa que hay que intentar recuperar el tiempo perdido, y en conjunto con su ex esposa y amiga Joan Turner, y aprovechando

³⁸ BUNSTER Patricio, Reseña Biográfica, Santiago de Chile. 2005.

la World University Service, beca otorgada a Bunster para reinsertarse en Chile y proseguir con su trabajo en el área del arte, llevan adelante un proyecto que culmina exitosamente con la fundación del Centro de Danza Espiral, espacio para la formación de Intérpretes, coreógrafos y profesores de danza.

Crea además, un taller de danza en la ciudad de Concepción, de donde nace el grupo "Calaucán", formado principalmente por gente aficionada.

Había pasado más de una década después del exilio y aún se observaba en nuestro país un clima de tensión. Al poco tiempo de que Bunster se acostumbrase nuevamente a todo lo que implica vivir en Chile, aparece en la prensa la terrible noticia de un triple asesinato hacia víctimas de la represión militar. Este hecho le inspira a crear con el nuevo grupo de danza de Concepción, la coreografía "Basta", la cual fue interpretada en diversos espacios públicos de esa ciudad y de Santiago.

En 1986 imparte una charla en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile "...acerca de lo que se pretendió con la reforma de 1968 y se refirió a lo sucedido en ese edificio el día del Golpe Militar".³⁹

Es invitado ese mismo año, como coreógrafo huésped al Ballet Nacional Chileno, con la dirección de Maritza Parada, donde repone "Calaucán" y "Catrala Desciende" y crea dos obras nuevas: "Aurora", obra con música de Reindhard Lokomy y "Vindicación de la Primavera".

Desde 1988 ha participado como actor en numerosos filmes nacionales, entre ellos en los largometrajes "Imagen Latente" (Pablo Perelmann), "La Frontera" (Ricardo Larraín), "Johnny Cien Pesos" (Gustavo Gref Merino), "Chacotero Sentimental" (Cristian Galaz), "Los Náufragos" (Miguel Littin), "Mi

³⁹ Op. Cit. pp.45

último hombre" (Tatiana Gavióla), "Valparaíso" y "Sub Terra" (Marcelo Ferrari), "Tarde de Campo" (Raúl Ruiz, 2004). Asimismo ha trabajado en los siguientes Cortometrajes: "Historia de Familia" (Andrés Wood), "El trompetista", "El aVuelo", "La jubilación" y "Bodas de oro".

En 1992 se desempeña como director artístico y coreógrafo de un gran espectáculo multimedia, basado en el libro "La Araucana" de Alonso de Ercilla. La adaptación fue de Eugenia Neves, y el reparto incluía diez bailarines y veintidós actores. También es coreógrafo del homenaje de la Universidad de Chile a Nicanor Parra y en el espectáculo infantil "El Mundo es un Pañuelo" de Jorge Diaz y Jorge Guerra.

En 1995 recibe el Premio de la Artes de la Municipalidad de Santiago. Al año siguiente trabaja en el diseño y presentación del proyecto de la carrera de danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, al Consejo Superior de Educación.

En 1997 es condecorado con la Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral en el Grado de Oficial y al año siguiente, es elegido Miembro Correspondiente de la Academia de las Artes de Sajonia.

Desde 1999 trabaja en el acuerdo de colaboración académica, conformado por las escuelas de danza de la Universidad de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Universidad Arcis, Colegio de Profesionales de la Danza, Colegio de Pedagogos(as) de Danza y Área de Danza del Consejo Nacional de Cultura y las Artes, en la elaboración de Programas orientadores de este arte para su inserción en el sistema educativo reformado.

El 29 de Abril del 2003 es homenajeado por sus pares y por la Presidenta de la Corporación Danza Chile, Doña Luisa Duran de Lagos en la Gala de Celebración del Día Internacional de la Danza, efectuado en el Teatro Municipal de Santiago. Ese mismo año es nominado al Premio Nacional de Arte y en el 2004 al Premio Altazor como mejor actor de cine chileno por "Sub Terra".

En Enero del 2004 es homenajeado por sus pares de la V Región en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

En el año 2005 aceptó reponer siete de sus creaciones hechas en el primer periodo de su labor coreográfica, trabajo llamado "Antología I". La primera obra que abre el espectáculo es "Calaucán", creada en 1959. Por su creación coreográfica "Ventoleras", dentro de este programa "Antología I", Bunster recibe en abril del año 2006 el premio Altazor.

La Sociedad Mexicana de Coreógrafos, entretanto, entregó a Bunster la medalla "Danzante 2005", en reconocimiento a su carrera.

Actualmente se desempeña como Director de la Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y maestro de composición coreográfica. Esta carrera se realiza en convenio con el Centro de Danza Espiral.

Uno de sus nietos siguió sus pasos y se hizo intérprete del Ballet de Santiago. Patricio alude su interés al ambiente lleno de ensayos, música y conversaciones, del que se vio rodeado, dejando así con sus obras y descendencia, una huella profunda e imborrable en la danza chilena, convirtiéndose en referente obligado para generaciones de artistas que ven en

él un modelo a seguir, un gran coreógrafo, bailarín y docente que emerge desde la tierra chilena y se continúa proyectando al mundo.



8. Colección personal de la memorista

CATÁLOGO DE OBRAS

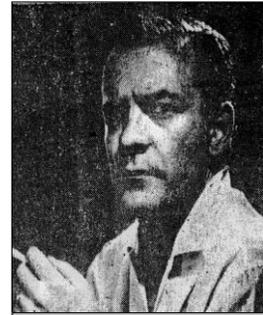
1956	Bastían y Bastiona, Ballet Nacional Chileno
1959	Calaucán, Ballet Nacional Chileno
1961	Surazo, Ballet Nacional Chileno
1964	Uka Ara, Ballet Nacional Chileno
1965	Capicúa 7/4, Ballet Nacional Chileno
1966	Las Tres Caras de la Luna, Ballet Nacional Chileno
1967	Amatorias, Ballet Nacional Chileno
1968	La Silla Vacía, Ballet Nacional Chileno
1969	Catrala Desciende, Ballet Nacional Chileno
1973	Los 7 Estados (Obra inconclusa)
1975	A Pesar de Todo, Alemania
1976	3 Tocattas, Alemania

1979	Relumbrará mi Sombra, Alemania
1980	Tui Sum, Alemania
1982	Saludos para Amadeo, Alemania
1984	Porque Tenemos Sólo una Vida, Alemania
1985	Basta, Grupo Calaucán (Concepción)
1986	El Diario de Tía Solferina, Grupo Calaucán (Concepción) Aurora, Ballet Nacional Chileno
1987	La Vindicación de la Primavera, Ballet Nacional Chileno Poema XV, Grupo de danza Espiral
1988	Caras mas Caras, Grupo de danza Espiral
1989	Los Palomos, Grupo de danza Espiral
1992	La Araucana, Grupo de danza Espiral
1997	Cuartel Terranova, Grupo de danza Espiral Pequeña Cantata de los Poetas Chilenos, Grupo de danza Espiral
2005	Antología I, Grupo de danza Espiral
Sin año	Mapa sobre la muerte de Victor Jara Denn wir haben nur ein leben, Alemania

3.5.- OCTAVIO CINTOLESI CASTRO

(1924-1999)

Octavio Cintolesi Castro nació en Chile el año 1924.



9. La Tercera, Stgo. 1959

Provenía de una familia que era su tercera generación en el país y que por al menos tres siglos se habían dedicado al negocio de la marroquinería y confección de sombreros de fieltro. Su padre se independizó de sus hermanos y puso una fábrica propia en el barrio Matucana cerca de la estación Yungay.

Poco después de nacer, su padre fallece, dejando una viuda de 22 años de edad, con un solo hijo, el cual a los siete años de edad sufre de raquitismo, por lo que el médico le recomienda practicar deportes. Es así como Octavio se lanza a la pasión por el entrenamiento. Entró a la YMCA, jugó rugby por el Stade Français, basketbol por la Universidad Católica y ski en el Club Andino de lagunillas.

Desde siempre un soñador, a los diez años se sentaba en las tardes lluviosas en los corredores de la casa campesina de su tío Tullio, en Polpaico. Contemplaba la lluvia que caía y su tío le hacía ver la similitud de carácter con su padre, quien podía estar largas horas tan solo contemplando las hojas de un sauce. Este testimonio fue para Octavio vital en el recuerdo de un padre ausente, otorgándole una sensación de seguridad, creatividad y *confianza* en sí mismo.

Entre 1931 y 1942 cursa estudios primarios y secundarios en la Escuela Montessori y luego, en el Instituto Nacional. A su egreso y en la necesidad de

ayudar económicamente en su hogar, ingresó como obrero a la que fuera la fábrica de su padre, la que estaba administrada por uno de sus tíos, debido a que en aquel tiempo las mujeres eran menores de edad si no habían cumplido los 25 años, debían tener un tutor que actuara de buena fe.

Hernán Castro Oliveira, su tío, que era actor le llevó un día a ver una clase de teatro a la Universidad de Chile.

En el comienzo de su carrera, trabajó con el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, siendo sus maestros de teatro Pedro de la Barra, Pedro Orthous y Bélgica Castro. Dentro de las obras donde Cintolesi actúa, se pueden mencionar "El mancebo que se casó con mujer brava" de Calderón y "La mujer del Panadero" de Marcel Pagnol.

Fue en un encuentro con su compañero y amigo del Instituto Nacional Patricio Bunster, quien en ese momento era estudiante de arquitectura, cuando Octavio supo sobre el expresionismo alemán y Kurt Jooss. Patricio le contó que necesitaban bailarines, lo que interesó a este joven y a la edad de veinte años, su amigo lo llevó donde Uthoff.

Ingresa al Conservatorio de Danza de la Universidad de Chile en el año 1942, teniendo clases con los recién llegados maestros extranjeros, Ernst Uthoff, Kurt Jooss y Lola Botka, entre otros. Inquieto por obtener cada día un mayor conocimiento de la danza y por perfeccionar su cuerpo y su técnica, se integra a su vez a las clases privadas de Técnica Académica que dictaba la maestra Poliakova.

El año 1947 egresa de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y pasa a formar parte del cuerpo de baile del Ballet Nacional Chileno, hasta 1950.

Cintolesi tenía la convicción de que mientras más estilos conociese, podría lograr mayor tecnicismo y mejorar su calidad interpretativa, es así como paralelamente, junto a otros bailarines del Ballet Nacional, asiste a clases particulares con el maestro Vadim Sulima, quien había llegado a nuestro país junto a su esposa Nina, el año 1948.

Sulima y Nina fueron contratados por varias semanas, en un lugar de entretenimiento llamado “Casanova”, espacio donde realizaron sus primeras actuaciones. En una de ellas, estuvieron presentes algunos miembros del ballet dirigido por Uthoff, entre ellos, Luis Cáceres, Virginia Roncal, Adriana Torres y el infaltable Octavio. Ese fue el momento decisivo para concretar el deseo de inscribirse en las clases de Vadim.

Los dos años siguientes, continúa bailando en el Ballet Nacional e imparte clases de Técnica Académica en la Escuela que fuese su seno en la danza.

Uno de sus grandes amores fue Blanchette Remansen. Se conocieron en el Estadio Francés de Tobalaba, reencontrándose luego en el ballet de Uthoff. Contraen matrimonio en 1950, partiendo juntos a París en 1952. Él obteniendo una beca, y ella entrando como alumna a la Universidad de París. Antes de que Cintolesi partiera a Zagreb, Croacia, el año 56, ya se habían separado.

Para 1952 ya daba muestras de su gran vocación de coreógrafo, estrenando el 18 de junio de aquel año, su primera creación, la cual realizó con la compañía del Instituto de Extensión Musical, aludiendo totalmente al lenguaje académico de la danza clásica. “Redes”, ballet en un acto, con una

selección de temas musicales de Scarlatti, escenografía y vestuario de Emilio Hermanssen, representó "...una innovación dentro de la escuela expresionista cultivada por el grupo de Uthoff".⁴⁰ Blanchette interpretó, en dicha oportunidad, el rol protagónico de la sirena, siendo los pescadores Óscar Escauriaza, Rolando Mella y José Verdugo.

A fines de ese conmovido año, Cintolesi es becado por el gobierno francés, para perfeccionar sus conocimientos en el Teatro Opera de París durante un año, beca que es extendida gracias al maestro de danza Serge Lifar, quien le ayuda a prorrogarla. Así, permanece entre 1952 y 1954 en Europa tomando clases con maestros como Aveline, Lifar, Ricco y clases paralelas con Volkova, Preobaljenska, Svereff, Bolonine y Peretti.

En Francia continuaron sus pasos, ahora internacionales, en el plano de la actuación, participó en los films "El águila de dos cabezas" de Jean Cocteau, junto a la actriz polaca María Klucinska y, en "El hombre que se llevaron" de Coke.

1953 marca un hito crucial en su carrera al estrenar la coreografía para la ópera "Armida", con música de Maurice Jarre. El éxito de esta obra le concedió una invitación al Festival del Teatro La Fenice de Venecia, para el año siguiente, festival de ópera contemporánea en el que obtiene un reconocimiento.

Entre 1954 y 1956 trabaja como maestro y coreógrafo en Los Ballet de Francia de Janine Charrat, quien lo contrata para su compañía.

⁴⁰ REVISTA Musical Chilena, Santiago, (80) 1962.

Este último año, además es contratado para coreografiar en la Opera Ballet de París, de María Forres.

Paralelamente en esos años, 1954 y 1956, participa de las giras que realizan los Ballet de Francia, estando de paso en Dinamarca, países nórdicos, Bélgica, Alemania, Austria, Italia, España, Inglaterra, Irlanda, norte de África, entre otros. Especializándose además en los cursos para profesionales, en la Salle Pleyel.

Obtiene en 1956 el primer premio en el Festival de Santander España y en el Festival de La Fenice, Venecia. Al año siguiente gana el primer premio, también en el Festival de Ljubljana, Eslovenia, Yugoslavia.

Durante los años 1956 y 1959, asume como director y coreógrafo del Ballet de la Opera de Croacia, Zagreb y Yugoslavia. Asimismo, como director y maestro de la Escuela de Ballet de la República Croata de Yugoslavia. Periodo intenso para Octavio, quien nuevamente viaja en las giras con el Ballet Croata en los Festivales de Ljubljana, Dudbromik, Checoslovaquia, Polonia y Rumania.



10.<http://www.vcintolesi.cl>

En Zagreb, congenia con los croatas, realizando un notable trabajo. Es allí donde conoce a Irena Milovan, de diecinueve años. Una gran bailarina con quien Octavio comienza una relación afectiva.

En 1959 Cintolesi vuelve a Chile, instante en que la Ilustre Municipalidad de Santiago, había relevado a Sulima de su cargo de Director del Ballet Clásico Nacional. Octavio Cintolesi presenta entonces "... un proyecto de creación de un ballet estable, llamado Ballet de Arte Moderno, complementario al de la

escuela a la naciente Corporación Cultural del Teatro Municipal...”⁴¹ Así, su ballet acoge a gran parte de los bailarines de la recién disuelta compañía de Vadim Sulima, transformándose hasta 1966 en el Director Artístico y coreógrafo del dicho ballet.

Los bailarines que estaban bajo la dirección de Cintolessi, vislumbraban en él mucha creatividad y una mayor apertura en la forma de orientar su trabajo. Comenzó a dar cabida y posibilidades reales, a jóvenes creadores nacionales, quienes podrían llevar a cabo sus propias obras. Era la primera vez que el Teatro Municipal se abría a esta idea.

En este periodo visitaron Chile “...bailarines de la talla de Margot Fonteyn, Michael Somes, Tamara Toumanova y los mejores coreógrafos del mundo: Lifar, Tomski, Margaret Dale, Michael Somes, Elsa María von Rosen”.⁴²

Irena llega a Chile en 1961, con el Ballet de Arte Moderno de Santiago ya formado. Se casan en 1962, luego de un ensayo y con una función a presentar por la tarde. Durante veintiún años lograron mantenerse unidos, con 15 años de casados.

El año 1962 recibe el premio de la crítica de Chile.

A los pocos años de crear el Ballet de Arte Moderno (Bam) es invitado por el departamento de Estado de los Estados Unidos a un encuentro donde participaron los grandes coreógrafos Balanchine y Dukudovski. Tuvo la grata oportunidad de conocer el trabajo coreográfico de Paul Taylor, Martha Graham, Alwin Nikolais y Jerome Robbins. Dictó conferencias en la Universidad de

⁴¹ VENTURELLI Paola. Vadim Sulima en Chile, obra y trascendencia. Tesis Pedagogía en Danza. Santiago, Universidad Arcis, Departamento de Danza, pp.67.

⁴² Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CDanza, Historia de la Danza. [CD-Room]. Santiago, 2004.

Bloomington, Indiana, e impartió clases durante una semana en el Carnegie Hall, Pacific Ballet de San Francisco, Fundación Pro Arte, en California.

Cintolessi era un hombre muy inquieto, "...bastante abierto y bastante rígido a la vez entre otras cosas, porque era bien jodido, pero tenía una mentalidad bien evolutiva y era un papá sobre protector lo cual era malo, pero por otro lado te daba posibilidades y estaba preocupado del desarrollo cultural de cada uno de sus bailarines... era maravilloso".⁴³

A sus cuarenta y dos años, "...Cintolesi proyecta un prestigio envidiable y que, ojala, su brillo no solo permanezca sino que se acreciente"⁴⁴, comentan en Argentina, con respecto a Octavio.

Para 1967 Cintolesi decide viajar nuevamente a Francia, donde hasta 1970 trabaja como maestro y coreógrafo de los Ballet de Francia de Janine Charrat, quien lo recibe con los brazos abiertos. Durante el mismo periodo se integra como coreógrafo invitado a las Operas de Zurich, Ginebra, Suiza, Vallonie Charles Rol, Amberes y Bélgica.

Además coreografía para la Televisión Española y Suiza, donde obtiene en 1970 el premio del Festival de Film de Televisión de Mónaco.

Es llamado como maestro y coreógrafo del Ballet del Teatro Contemporáneo de Francia, dependiente del Ministerio de Cultura de dicho país, para la promoción del arte de la danza francesa en el mundo, entre 1970 y 1972, realizando giras por Norteamérica, Sudamérica, Europa central y oriental, también por los países nórdicos, medio oriente y oriente.

⁴³ RIVANO Magali, Entrevista, 2006

⁴⁴ ANUARIO del Ballet en Latinoamérica, Buenos Aires, Argentina. 1966, p.69.

Entre los años recién mencionados participa además como coreógrafo en el Festival Internacional de Montreux, Suiza.

Desde 1972 hasta 1979 asume como director y coreógrafo del Ballet de La Opera de Bonn, en Alemania Federal, razón por la cual, entre 1972 y 1976 es invitado en representación de dicho país, al Festival Internacional de Varna, Bulgaria, donde recibe el Laurel de Oro.

En 1979 regresa a nuestro país, tomando la dirección del Ballet del Teatro Municipal de Santiago, lugar en que hasta 1982 repone y crea diversas obras coreográficas.

Si es necesario recordar obras suyas que le cautivaron, es preciso mencionar la trilogía "Pasión", "Impulso" y "El grito", con las que Cintolesi soñaba por las noches, despertando con fragmentos de sus imágenes y una sensación de profunda emoción.

Entre 1983 y 1985 es coreógrafo invitado en el Ballet de Cámara de Zurich. En 1985 y 1986 fue maestro y coreógrafo para el Ballet de la Universidad Nacional de Cuyo, en Argentina; y entre 1987 y 1992, asume como director y coreógrafo del Ballet y de la Escuela de dicha institución.

Ya en los años 1988, 1989 y 1990, es invitado por el Ballet del Sur de Buenos Aires a coreografiar algunas obras.

Desde 1994 en adelante se dedicó a impartir clases particulares de danza.

Sus más de sesenta obras coreográficas, lo llevaron a obtener numerosas distinciones nacionales e internacionales; además destaca su aporte a la danza, por medio de diversas publicaciones en las que él mismo escribió, como son,

“Realidad y Futuro del Ballet Chileno”, inserto de una Revista Musical Chilena, que edita la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y “El sexo y la creación coreográfica” para la Revista Play Boy, versión alemana.

“No hay arte sin progreso, sin rotura de muros, y paso de fronteras. Incluso me parece adscrito a la lógica, que quienes rompen esos muros y traspasan esas fronteras sean discutidos... para resultar clásicos dentro de cien años”.⁴⁵

CATÁLOGO DE OBRAS

1950	Homenaje a la Reina, Ballet de Arte Moderno
1951	Redes, Ballet de Arte Moderno*
1953	Armida, Francia Orfeo, Ballet de Janine Charrat
1956	Candelaria, Ballet de Janine Charrat Ballet Concierto, Ballet de Opera de Zagreb* Petrushka, Ballet de Opera de Zagreb
1957	La Valse, Ballet de Opera de Zagreb Don Juan, Ballet de Opera de Zagreb Antes del desayuno, Ballet de Opera de Zagreb* Los Saltinbanquis, Ballet de Opera de Zagreb
1958	El Lobo, Ballet de Arte Moderno
1959	Octetto, Ballet de Arte Moderno Círculos, Ballet de Arte Moderno
1960	Impulso, Ballet de Arte Moderno
1961	Pasión, Ballet de Arte Moderno
1962	Romeo y Julieta, Ballet de Arte Moderno
1963	El Grito, Ballet de Arte Moderno

⁴⁵ SANDOVAL Juan Antonio, El Montañés, s.d.

1964	El burgués gentil hombre, Ballet de Arte Moderno
1965	El Mandarín Maravilloso, Ballet de Arte Moderno*
1966	Je t'aime, Ballet de Arte Moderno*
1968	Up to date, Ballet de Janine Charrat
1969	Sinfonía Simple, Ballet de Janine Charrat
1970	Manu Tara, Ballet de Janine Charrat
1971	El Canto de Maldoror, Ballet de Janine Charrat Como se canta Dios en el Siglo XX, Ballet de Janine Charrat
1972	Pasión, Ballet de la Opera de Bonn Demonio, Ballet de la Opera de Bonn
1974	Trío, Ballet de la Opera de Bonn
1975	Toccatà, Ballet de la Opera de Bonn Meccano, Ballet de la Opera de Bonn
1976	Martyrs, Ballet de la Opera de Bonn Casa de Juguetes, Ballet de la Opera de Bonn
1977	La Leyenda de José, Ballet de la Opera de Bonn
1980	Consagración de la Primavera, Ballet Municipal de Santiago
1982	4+2, Ballet Universidad Nacional de Cuyo
1984	Siglo XX, Ballet Televisión Nacional de Chile
1985	Jugando, Ballet Universidad Nacional de Cuyo La Siesta de un Gauno, Ballet Universidad Nacional de Cuyo
1987	El Gran Vals, Ballet Universidad Nacional de Cuyo
1988	Siniferretta, Ballet Universidad Nacional de Cuyo
1990	Del amor y de la muerte, Ballet Universidad Nacional de Cuyo Mutantes Opus I, Ballet Universidad Nacional de Cuyo
1991	Ella, él y el otro, Ballet Universidad Nacional de Cuyo
1992	La Iniciación, Ballet Universidad Nacional de Cuyo

*Obras que poseen otras versiones, con estrenos distintos, en fechas posteriores.



3.6.- GABY PATRICIA CONCHA MOURGUES

“Me siento feliz de hacerlo ahora...lo importante es que está hecho por nosotros... todavía falta mucho por hacer”, es una de las obras que tanta alegría prodigó a Gaby Concha, ya que en una ocasión al compartir un pequeño foro después de la función una mujer del público fue tocada profundamente, aún cuando era la primera vez que veía una obra de danza; Cosas como esas alimentan el espíritu del artista y más aun del creador.

Encontrándose Lea Mourgues Bernard cursando el último año de la carrera de Artes Plásticas y Decoración, conoció a Augusto Concha Corvalán, con quien contrajo nupcias. Aunque él era contador y profesor de inglés comercial, el arte los unía, a través de los dotes de éste en el dibujo.

En 1941, junto con nacer la primera escuela de danza institucionalizada de Chile, lo hacía la primogénita de sus hijas: Carmen, quien traería alegría y esperanza a la joven pareja. Tres años más tarde, un luminoso 13 de junio de 1944, la bendición se repetía y esta vez llevaba por nombre Gaby Patricia.

Gaby y Carmen crecieron en una añosa casa ubicada en el paradero 13 de la Gran Avenida José Miguel Carrera, entre el silencio de su madre y la ebullición de sus fértiles imaginaciones, que las llevaba a disfrazarse, cantar, bailar, y crear juegos que revelaban una Gaby extravertida, contraria a la cotidianidad de su carácter más bien tímido y observador.

El arte se hacía presente en la escena familiar a través de la plástica en donde Lea junto a sus dos hijas confeccionaban murales y cuadros hermosísimos, que aún son conservados.

Gaby Patricia gustaba de aprender, y así en sus estudios que fueron realizados en el Liceo N° 8, académicamente le iba muy bien, demostrando además que poseía muchas habilidades en lo relativo al movimiento corporal, lo que no pasó inadvertido para sus profesores, estando siempre presente a la hora de aparecer en pequeños bailes, como por ejemplo, las danzas escocesas, la danza de las flores, entre otras obras creadas por las profesoras del establecimiento. Fue así, que un día cualquiera, a sus ocho años de edad, una de sus maestras decidió encomendarle la tarea de realizar “una dancita” a sus compañeras, mientras ella se ausentaba con motivo de un trámite personal. Gaby disfrutó con esta nueva experiencia, sin complicaciones, hecho que se hizo reiterativo, y lo que cada vez reafirmaba más en ella la capacidad de conducir a un grupo en la expresión, a través de la música, las rondas y en definitiva, la danza.

A los diez años de edad, Gaby, siempre junto a su hermana, comienza a tomar clases particulares de danza española, con Argentina Torr , quien se transforma, por tanto, en su primera maestra formal de danza.

Gaby y otras alumnas de Torr , incentivadas por ésta, llegaron al, en ese entonces, Instituto de Extensión Musical, a rendir el examen de admisión, audición que fue el punto decisivo para que esta muchacha tomara como propio el camino del arte dancístico.

El año 1958, Gaby ingresa a la escuela, sin tomar el peso ni la significancia que esto tendría en su vida. Su familia fue desde el primer día un gran apoyo

para ella. Augusto, su padre durante los dos primeros años, en que las clases eran de 19 a 21 horas, estaba esperándole a la salida para llevársela a casa.

Si se han de mencionar maestros que quedaron en el recuerdo de Gaby, no se puede dejar fuera aquella viejecita hermosa, con su cabello blanco y moñito atrás: Madame Poliakova, con esta maestra Gaby si podía tomar lecciones, porque toda clase particular, tenía que ser autorizado por la Escuela; ella sí era mirada con buenos ojos.

Patricio Bunster, otro de sus profesores, quedó embobado aquel día en que su alumna, de apenas 14 años, con una música melódica y un vestuario elaborado para la ocasión, se lengüeteaba y daba pasitos, saltos y giros, imitando a una pequeña y mimosa gatita, al son del minuetto “Bocherini”, siendo su primera tarea coreográfica.

Ya al segundo año de Escuela, la joven bailarina consultó a sus compañeros de curso el sistema de clases que tenía el Instituto Secundario de la Universidad de Chile (Isuch) averiguando que en este establecimiento se daban mayores facilidades a los alumnos para que así se dedicaran realmente a la rama del arte que habían escogido. A sus 15 años, la joven simplemente contó a sus padres su acto de libertad y les informó cual y donde quedaba su nuevo establecimiento. Sin dejar de sorprenderlos, fue un instante más en que le reafirmaron su apoyo.

El nuevo ambiente de clases cubrió a Gaby de alegría, quien sin darse cuenta comenzaba a cultivar amistades que perdurarían a través de los años y continuaría escuchando voces y acordes que pasarían a la posteridad, como aquellas que desde aquel tiempo, ya llenaban los espacios y eran las del

pequeño Roberto Bravo, en ese entonces, compañero de curso de la quinceañera.

Gaby en las clases de maquillaje que daba Sigurd Leeder, aprovechaba de poner “manos a la obra”, logrando transformaciones bellísimas en sus personajes. Este maestro, fue uno de los cuales le hizo comprender que la danza contenía una formación mucho más amplia, que no solamente incluía la técnica como parte del desarrollo de un bailarín, y al poco tiempo, les permitió gozar en un taller donde interpretaban coreografías que él componía, además de darles la oportunidad de que ellos mismos comenzaran a crear.

Intiwatana, es el nombre de la piedra que está en Machu Picchu, sobre la cual se realizaba una ceremonia de atar al sol, en el equinoccio de invierno, para que éste, no se alejara más. Con esta idea, intentando dar siempre un sentido a cada movimiento, Gaby mostraba en su último año de escuela, con aquella música conocida como “El Condor pasa”, que años después se haría tan popular, su propia “Intiwatana”.

Entre tanto, los años 64, 65 y 66 Gaby dicta clases en la Casa de la Cultura de Ñuñoa. Como directores del área danza estaban Joan Turner y Alfonso Unanue, quienes siempre la estimularon a crear y presentar junto a sus alumnos dichas obras; dentro de este contexto nace “Máquinas”, su primera creación, que mostrada en la casa de la cultura daba cuenta de su inquietud por mostrar una visión más personal.

El tesón, la porfiadés, en definitiva la perseverancia, son virtudes que reconoce en si y que la hicieron volar muy alto en creatividad y en logros concretos, como la beca obtenida para estudiar en Estados Unidos. Gaby

estaba en su último año de estudios y postuló sin la mayor certeza de lo que ocurriría.

Malucha Solari, bailarina, docente y creadora del Ballet de Cámara fue quien Gaby reconoce más tarde como posibilitadora de su beca. Como gran gestora cultural de la danza, estaba vinculada con muchas asociaciones y establecimientos, entre ellos, con una institución norteamericana, donde tenía la posibilidad de proponer gente. Los resultados fueron favorables para Gaby y cuando Solari explícitamente le dijo que la finalidad de su beca era que volviera a enseñar todo lo que aprendiera en Estados Unidos, ella sintió que este era un compromiso muy serio.

Esta joven tan observadora y disciplinada se comienza a relacionar con personas ligadas al medio, que la marcaron tanto por su claridad de metas, como por su pasión por el arte. Así conoce, por ejemplo, a Fernando Torm, pianista; Daniel Smith, músico; Edith Del Campo, diseñadora, entre otros.

El hecho de trabajar con Hernán Baldrich, una persona tan especial y un hombre tan intenso, fue un estampido que impulsó y apoyó a Gaby a continuar con su sueño de seguir en el camino de la danza independiente.

En 1966, Jorge Cáceres, un compañero de la Escuela de Danza, quien había fundado un grupo folklórico llamado Los Quitrales, integrado por alumnos de diversas carreras de la universidad, le invita a participar como Trío 65 en los trabajos de verano de la entidad, los cuales se harían en la zona del Choapa. Era el tiempo en que se estaba poniendo en marcha la reforma agraria, por lo que en el marco de estos trabajos universitarios se entregó al campesinado un plan que incluía alfabetización, salud y muestras culturales.

Ese verano fue muy intenso para el Trío 65, y más aún, para Gaby, porque una tarde en que estaban disfrutando de una de las muestras que hacían Los Quitrales, su mirada se clavó cada vez más en uno de sus integrantes: José, quien ya había advertido la presencia de esta bella muchacha danzante. Inicia entonces, una “relación de verano” con este joven, quien comenzó a llenar un espacio muy importante dentro de su corazón.

Al poco tiempo, Gaby recibe la noticia que había salido favorecida con la beca Fulbrighth para estudios de danza en Nueva York, y ya a mediados del año 1966 emprende vuelo.

La beca contemplaba estudios de danza en la escuela de Martha Graham, lugar donde conoció a dos personas más, también entrantes a la misma Escuela, era una intérprete uruguaya, llamada Graciela Figueroa y otra bailarina francesa, con quienes arrendaron un departamento y compartieron el lugar.

Entre los dos años que Gaby estuvo fuera, pudo venir a Chile por un mes, en la temporada de vacaciones, momento que sirvió para ver a su familia, reencontrarse con su país y para darse cuenta que la semilla sembrada junto a Pepe había continuado creciendo, a pesar de la distancia.

Desde septiembre de 1966 a julio de 1968 asiste entonces a clases en la Martha Graham School of Contemporary Dance, con maestras como la propia Graham, Helen McGhee, Yuriko, Bertham Ross, Mary Hinkson, David Wood, Robert Cohan, Gene McDonald, Richard Kutch, Dan Wagoner, Donald McKay, y otros. Paralelamente, asistió en noviembre a clases de Técnica Moderna en Merce Cunningham Dance Foundation y en diciembre a un curso intensivo en el

mismo lugar y en octubre de 1966 tomó clases de Técnica con Albert Hitching y de Jazz en June Taylor Academy.

Desde enero de 1967 asistió regularmente a Henry Street Settlement Play House, con clases de Técnica Moderna, Improvisación, Composición, Teoría de la Danza, y algunas clases de Afroprimitivo con Pearl Primus, hasta mayo de 1968. Allí tuvo clases con: Alwin Nicolai, Murray Louis, Gladys Bailin, Philly's Lamhut y otros.

En octubre de 1967 participó como intérprete en el recital de nuevos coreógrafos en el Cooper Unión for Advancement of Science and Art División of Education. En diciembre de ese mismo año participó en el Décimo Tercer Concierto de Nuevos Coreógrafos, como intérprete y coreógrafa en el Clark Center for Performing Arts. En enero y Febrero, del año siguiente tomó clases de Técnica Limón en el mismo Centro.

En abril de 1968 participó como coreógrafa en el Concierto de Danza Contemporánea en Henry Street Settlement Play House. Julio de 1968 la encontró en clases de Repertorio con Merce Cunningham.

Durante los meses de julio y agosto asistió a los cursos de verano de Connecticut College, donde tomó clases de Técnica Limón con Sara Stackhouse, de Repertorio con José Limón, Pedagogía Práctica con Bonnie Bird, y taller de Escenografía para Danza con Michael Rabbit.

La beca la llevó a un certificado de haber cursado estudios en las distintas escuelas de danza.

Al volver a Chile el año 1969, comenzó a dar clases en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, haciéndose cargo de la dirección del Balca, año en que además contrae nupcias con José Navarro, médico cirujano.

El año 71 Gaby danza con la alegría de saber que estaba esperando su primer hijo. Diego llega a asimilarse a un ambiente de creatividad, en el que desde muy pequeño comenzó a ser parte, incluso de los ensayos del Balca. Al año siguiente Gaby y Pepe reciben en sus brazos a Sebastián, su segundo hijo, que es para Gaby “un pequeño y dulce bálsamo dentro del ambiente doloroso y triste que vivía el país”⁴⁶.

Ahora la casa de Gaby era un espacio cargado de más energía, amor y alegría. En general, la mayoría de sus diversiones eran de tipo físico, musical y expresivo.

El Balca vivía un periodo muy intenso, en el que alcanzaron a disfrutar de seis años de trabajo, del 68 al 76, en que permanecían todo el día juntas. Se basaban fuertemente en la improvisación, esto requería para ellas compartir y conocerse mucho, provocando lazos muy intensos. En el recuerdo, aparecen funciones en que se invitaba al público a la sala de ensayos a participar; y en otras ocasiones se ofrecía un espectáculo de improvisaciones de música y danza.

Cerca de ese año se generó el programa “Arte para todos” y ellas, como Balca participaron en todo un plan realizado en los asentamientos campesinos. Esta fue una experiencia muy enriquecedora, porque implicaba un contacto con personas que no habían tenido oportunidad de acercarse a estas manifestaciones culturales y artísticas.

⁴⁶ CONCHA Gaby. Entrevista, 2006

El trabajo en el Balca vio frustradas sus expectativas el año 1974 cuando, luego del Golpe militar, les hacen integrarse al Ballet Nacional, principalmente por razones de organización, ya que quedaba poca gente en ambos grupos. Se produjo un período de gran confusión, dolores y faltas de expectativas. Este mismo año crea “Homenaje a Martha Graham”, obra que obtuvo muy buena crítica, siendo escogida como mejor obra del año.

Su ideal de avanzar por un camino de más libertad se vio rota en los dos años siguientes, con la sensación de que al estar vinculada al Ballet Nacional, estaba haciendo algo que no llenaba sus expectativas profesionales, además, en el plano familiar, sus hijos estaban entrando al colegio, y con la inflexibilidad de horarios y normas, tendrían que pasar la mitad del día solos. Con esas razones, se le hizo evidente que su única alternativa era abandonar aquellos sueños del Balca, por lo cual el rompimiento de dicha agrupación ha sido uno de los momentos más dolorosos en el camino profesional de Gaby.

Siguiendo su intuición, en marzo del año 1976 renuncia. El retiro no significaba alejarse de la danza, sino seguir fiel a sus convicciones. Entre el comenzar a gestar el nuevo grupo “Taller de Danza Contemporánea”, donde invita a algunas personas que estaban entrando al Ballet Nacional, y el continuar impartiendo clases particulares de danza, hace la llegada en 1977 su tercer hijo Ignacio, quien trae consigo una renovación y un nuevo impulso de energías para seguir en la danza.

Los años ochenta se inician con “Danzahora”, dúo conformado con Adriana Leiva, a quien recuerda como su mejor *partner* de ese entonces. “Estuvimos somos”, con música de Alejandro Guarello, fue una de las obras que más gustó al trabajar junto a Leiva.



Desde 1979 fue profesora en los cursos regulares e intensivos de danza, en el Centro Cultural Los Andes, hasta 1983, año en que deja de existir físicamente su madre Lea Mourgues, quedando otro vacío en el alma de esta gran creadora, claro está que el espíritu y enseñanzas de Lea siguieron acompañándole.

En 1991 obtiene la beca Fundación Andes, para la creación de su obra “Manantial de Piedra”; le fue financiado su viaje al norte, en donde logró observar directamente los petroglifos y las acequias que regaban los distintos lugares, que era lo que a Gaby le había inspirado para hacer la coreografía.

Las alegrías que trascienden en el tiempo son las que provocan en Gaby un sentimiento de plenitud, y uno de sus mayores logros en este plano, es la construcción de la vida en pareja, que, gracias al trabajo diario y constante ha significado un desarrollo con muchas alegrías, con muchos dolores también, en definitiva un proceso muy largo, que le ha acompañado a lo largo de la vida y que ha sido maravilloso.

Junto con la llegada del nuevo milenio, decidieron alejarse de la capital y volver a aquellas tierras en que su esposo Pepe había vivido y disfrutado su niñez, en un hermoso lugar ubicado al interior de Curicó.

En esa ciudad Gaby, recién llegada, impartió durante tres años clases en la Universidad Católica del Maule.

Durante el año 2001 se encuentra con la disciplina de la Sofrología, una herramienta muy apropiada para ofrecer una instancia de relajación e integración, es así como ayuda a los internos de la cárcel de Curicó.

El 20 de diciembre del año 2005, la Ilustre Municipalidad de Santiago la sorprende gratamente con un premio a su trayectoria.

Gaby, junto a otros profesionales de la danza, participa en la formación de la Agrupación del Maule y pronto impartirá un curso de Gestión Cultural en la Universidad Católica de la misma región.

Con su mirada siempre viendo más allá de lo visible a los ojos, Gaby recalca la importancia que tiene la enseñanza artística en el ser humano. Tanto en ella, como en quien quizás no haya seguido el camino del arte y comenta:

“...no me canso de decir y de descubrir y re descubrir, que en las escuelas, colegios y a todo nivel, las experiencias artísticas son indispensables, para que el niño vaya descubriendo quien es él mismo y lo valioso que es. Por eso es importante que existan en forma curricular en los colegios, tanto la plástica, la música y la danza, porque un niño, mientras más aprende a reconocerse, aprende también a respetar y aceptar al otro con sus diferencias y eso lleva a construir una sociedad más tolerante”⁴⁷.

⁴⁷ Ib.

CATÁLOGO DE OBRAS

1964	Máquinas, Casa de la Cultura de Ñuñoa Las Meninas, Casa de la Cultura de Ñuñoa Urbs, Casa de la Cultura de Ñuñoa
1965	Un día claro, alegre. Puro, quiero, Trío 65 Brujerías, Trío 65 Pequeña Galaxia, Trío 65 "1", Trío 65 El Son Entero, Trío 65
1967	Estaba.Es, alumnos U.S.A.
1968	Bichografía, Balca
1969	Cantabile Y Risueño, Balca
1970	La Vaca Cornelia, Balca Ludus, Balca
1971	La Fiesta del Rey de los Pájaros, Balca
1972	Juegos para mirar y participar, Balca Del Altiplano, Balca
1974	Gotas de Limón, bailarines Balca Y Ballet Nacional Chileno
1975	Homenaje a Martha Graham, Ballet Nacional Chileno
1976	Variaciones Dibujadas, Taller De Danza Contemporánea Preludios, Taller De Danza Contemporánea Primera Infancia, Taller De Danza Contemporánea
1978	Apartando la Hierba de las Praderas, Taller De Danza Contemporánea Altazor, Taller De Danza Contemporánea
1980	Estuvimos Somos, Danzahora

	Bordadoras, Danzahora
1981	El Maíz, Danzahora
1982	Espacios Y Tensiones, Danzahora La Danza a través del Tiempo, Danzahora
1983	El Lenguaje del Cuerpo, Danzahora Me siento feliz de hacerlo ahora... lo importante es que esta hecho por nosotros... todavía falta mucho por hacer... , Danzahora
1984	Ha Llegado Cueca, Danzahora
1985	Lazos, Danzahora
1986	Villancicos, Danzahora Desiertos, Danzahora
1987	Otros Lazos, Danzahora Plancton Sideral, Danzahora La Vaca Cornelia, Ballet Nacional Chileno Muro, Danzahora
1988	Ritual de la Tierra, Ballet Nacional Chileno Trio, Danzahora
1989	Esculturas Danzadas, Danzahora
1991	Manantial de Piedra, Danzahora
1993	Dúo de la Noche Primigenia, Danzahora

3.7.- GREGORIO OCTAVIO FASSLER KOHEN

(1950-1996)



13. Col. personal S. Salinas

Enrique Fassler Jaickles, de ascendencia judía-austriaca, llegó junto a su familia a nuestro país, y desde los ocho años comenzó a trabajar en una industria textil que sus padres habían instalado. Se hizo matemático-físico, llegando a postular al Premio Nobel de ciencias, por sus aportes en el calendario perpetuo, y una serie de estudios relacionados con la educación y el aprendizaje. Se une en nupcias con Aída Kohén Milstein, chilena, hija de judíos rusos; formando su hogar en el centro de Santiago.

Clara, Moisés y Miguel son los tres hijos que han concebido Aída y Enrique, y es un 25 de marzo de 1950, cuando se preparan a recibir al último de sus retoños: Gregorio Octavio.

Gregorio vivió una infancia cargada de una intensa vida familiar, desde pequeño fue cinéfilo y sus historias se trazaban en los antiguos cines de barrio, junto a sus amigos, con quienes al momento de ver alguna películas de terror, se escondían detrás de los asientos, para luego bromear sobre quién era el más cobarde. Quizás este afán por las imágenes en pantalla grande, sea la herencia de su abuelo paterno, quien una vez instalado en Nueva York, se cuenta, fue un gran aporte en la creación del cine mudo.

Estudió en el Liceo de Aplicación; siempre tenía todo muy cerca de su casa, el colegio, la tienda de sus padres, los amigos, hasta que se cambiaron a vivir cerca de la calle Carlos Antúnez, cuando Gregorio alcanzaba los quince años de edad.

Tomó lecciones de piano en el Conservatorio y clases de grabado con Eduardo Vilches, en la Universidad Católica. Una vez terminados sus estudios secundarios ingresó a la Universidad de Chile, a estudiar arquitectura, carrera que no terminó, porque siempre estuvo presente el deseo de seguir estudios formales de danza.

Su familia siempre lo apoyó en su decisión de seguir el camino de la danza, y es así como Fassler ingresa el año 1970 a la Escuela de Danza. Entre sus compañeros se cuentan quienes algunos años después, se convertirían en destacados intérpretes nacionales, como son Jorge Ruiz Duque y Manuel Norambuena Catalán.

En la Escuela de Danza, recibió los conocimientos técnicos necesarios que le harían comenzar a despertar su creatividad dentro del Ballet de Cámara (Balca), grupo al cual perteneció, y donde conoció a quien más tarde se transformaría en su más amada maestra, la bailarina uruguaya Graciela Figueroa, quien había llegado a Chile a realizar algunas creaciones.

Gregorio Octavio, manejaba un carácter muy intuitivo, con una mirada que integraba cada aspecto de los casos que se presentaban a su alrededor, cerca de los diecisiete años de edad decide partir de su hogar y construir un espacio común, junto a Graciela Figueroa, y su grupo de danza.

Se dirige rumbo a Estados Unidos, a especializarse con Merce Cunningham, donde estuvo un par de años, pasando antes, por Uruguay y Brasil.

En Nueva York se encuentra con Carmen Beuchat, quien le pide que baile junto a ella y una bailarina más en una coreografía llamada Nazca, la cual era

un homenaje a la tierra chilena y el dolor, por lo ocurrido en el año 1973. Fue estrenada en el Kitchen Center de Nueva York.

Después de todo este recorrido, volvió a Chile, el año 1976, instalando su estudio de danza en calle Vidaurre, donde arrendaba un espacio de 9 por 4 metros, sala en la que, sagradamente realizaba sus jornadas, con alumnos como Bárbara Uribe Echeverría, Luz y Vanesa Marmentini, Luisa Velasco, Jaime Quintanilla, Andrés Pérez, Texia Fariña, Sara Vial, y con otros que en ese momento llegaban a conocer quien era Gregorio Fassler. Como por ejemplo, Miguel Angel González, a la sazón alumno de Gaby Concha, quien ese año a raíz de su embarazo, no podría continuar impartándole clases, por lo que le recomendó "...por qué no vas donde Gregorio Fassler, que lo conozco, recién llegó y a lo mejor por ahí tu puedes bailar".⁴⁸ Ese fue su comienzo con Goyo, quien sería su gran maestro de danza.

En ese lugar sólo él impartía clases, con un material basado en sus aprendizajes con Graciela Figueroa en Uruguay. Mucho trabajo de conciencia corporal; su temática era la mecánica del hombre, como hombre mecánico y el desafío era romper esa mecanicidad que aparece inserta en cada ser, de manera inconsciente.

Las clases se basaban en secuencias de movimientos, que se repetían hasta ir logrando asimilar cada contenido como eran:

"...los 45, la danza del cambio de ropa, las marionetas, ritmo cantado, ritmo bailado... que se transformó como en un clásico dentro de nuestro trabajo... él fue desarrollando otros temas a partir de un trabajo grupal, donde el proponía ... y los bailarines desarrollábamos, con los materiales que el entregaba..."⁴⁹

⁴⁸ GONZÁLEZ Miguel Angel, Entrevista, 2006.

⁴⁹ Ib.

En estas clases, él escogía aquellas secciones más cercanas al tema de su creación, para incorporarlas al montaje. Así siempre habían largas jornadas después del ensayo, en que el tema de conversación era la obra en proceso y las discusiones filosóficas en torno a ella.

“Nunca tuvimos vacaciones, para nosotros no existía el parar en enero o febrero. Para nosotros la danza era la continuación de la existencia. Era la vida... Goyo decía siempre:

“El que entra a las artes se tiene que desprender de todo lo que trae de la calle, porque aquí comienza otra historia”⁵⁰

El año 1977 realiza una coreografía en el marco de la celebración de Semana Santa, solicitada por personas ligadas a la iglesia de Lo Barnechea.

Aproximadamente, a los tres años de trabajar en ese espacio, tuvieron que partir, ya que, a causa de la construcción de la línea dos del metro de Santiago, iban a demoler las propiedades.

El nuevo punto fue bautizado como “Estudio Diecisiete”, ubicado en Alameda con Nataniel, donde comenzaron a dictar clases otras personas, además de Gregorio.

La vida bohemia de Gregorio transcurría en diversos lugares, como El Bosco, lugar que había sido el centro de reunión y diversión de artistas, La Palomera, que quedaba en la calle Santo Domingo al llegar a Irene Morales. Frecuentaba también El Pireo, La Burbuja, y años después de que Fassler estuviera en Chile, un amigo suyo, montó un lugar llamado La Cacatúa Roja, en

⁵⁰ Ib.

calle Suecia con Providencia, y desde ese entonces todo bullía por ahí. Aunque, de mucha vida nocturna, para Fassler siempre prevaleció el trabajo, y aunque hubiese trasnochado, al otro día muy temprano, era el primero en comenzar el ensayo.

El siguiente lugar por donde pasó la agrupación de danza dirigida por Fassler fue “El Café del Fondo”, ubicado en Alameda con Namur. El estudio de danza estaba en el último piso.

El trabajo coreográfico, cada vez más maduro y a la vez, innovador, emprende vuelo a utilizar espacios urbanos, entre estos lugares estaban los centros comerciales, conocidos como “caracoles”: Los dos caracoles, en Lyon con Providencia; el llamado Pirámide del Sol, o simplemente la calle era su nuevo escenario. De quien siempre recibieron apoyo fue del Centro Cultural Los Andes, donde les facilitaban un espacio, para realizar por lo menos dos o tres funciones al año.

La bailarina y coreógrafa Vicky Larraín, con quien Gregorio se conocía desde pequeño, lo utilizó como intérprete en varias de sus propuestas creativas. Una de sus coreografías fue “Tríptico de Locura”, donde Vicky vinculó a mucha gente, incluso de otras áreas del arte, en una especie de *performance*.

En aquella época el entrenamiento corporal era bastante intenso y variado, porque además de danza, tenían psicocalistemia, terapias de masajes, tai chi, yoga, digitopuntura, entre otras, y si alguien proponía enseñar otra técnica que fuese enfocada al desarrollo personal, era bienvenida.

Físicamente Gregorio Octavio era de “...brazos y piernas muy largas, cabello crespo, y con mucha fuerza corporal. El era muy masculino en la danza y muy

plástico...”⁵¹, además se podía leer el movimiento que él realizaba, de manera precisa. De carácter amable y generoso, era muy respetuoso de quien llegaba a aprender junto a él. Si había una crítica, siempre la hacía de tal manera que abría el camino del otro, sin encerrarse en sus propias estructuras mentales, ni a preconceptos concebidos. Su seriedad era otro de sus valores, porque cada vez que elaboraba una propuesta, ya había realizado todo el trabajo previo, sus croquis, diseños, ideas y sus conceptos muy intelectualmente argumentados. Por lo general sus creaciones tenían muchos juegos numéricos, ya sea en el diseño de sus bandadas de bailarines, en el ritmo, o en la forma en que eran ejecutadas las secuencias.

Como antes de ser bailarín, sabía tocar el piano y leer música, ponía en graves aprietos a sus intérpretes, quienes además de entrenar sus cuerpos, debían utilizar su mente y agudizar sus oídos.

Fassler les pedía llegar individualmente a su punto de origen, que era aquel máximo rendimiento de cada uno; sin darse cuenta, sus alumnos se entregaban y verdaderamente avanzaban en el perfeccionamiento dancístico. Su técnica de enseñanza no intentaba cambiar a las personas, sino iniciar un trabajo que se acercaba a lo terapéutico; él exigía en base a las posibilidades de cada ser, a través de sus propios errores, por lo que entregaba herramientas para trabajar sobre sus límites mentales, sociales o de otra índole.

Todos estos conceptos, más espirituales relacionados a la danza, se sostuvieron de las enseñanzas que Gregorio obtiene, más tarde, en el grupo de danzas Gurdjieff. El objetivo de estas danzas era realizar un trabajo interior, que abordara el desarrollo humano desde el cuerpo y desde el intelecto, intentando armonizar el espíritu. Toda la faena que Gregorio hizo en la danza,

⁵¹ Ib.

canalizando el movimiento desde el interior de la emoción, era muy análogo a este trabajo, que, al parecer fue la síntesis de lo que había buscado durante toda su vida en danza.

En esta agrupación trabajaba Sandra Salinas, psicóloga, quien además tenía un nexo importante con la danza, por medio de Verónica Urzúa, bailarina y docente, que en aquella época impartía clases de técnica Graham, de las cuales Sandra era partícipe.

La primera vez que Gregorio llegó al trabajo de Gurdjieff tuvieron un encuentro, que Sandra describe como inmediato o mágico. Se enamoraron y ambos tenían una sensación muy bella de este amor. “Gregorio en el amor era un ser muy completo, sabía llevar una relación, era muy observador y considerado con el otro...”⁵², quien fuese que estuviese a su lado. Además, dentro de su carácter, tenía una faceta humorística con la que era capaz de subir el ánimo de todo quien se pusiera en frente suyo.

“Su buen sentido del humor también lo hacía reír de la tontería humana...se reía de si mismo...es que se llevaba bien consigo mismo, tenía buena autoestima y llegada a todo tipo de personas”.⁵³

Gregorio cautivaba a Sandra por su potente personalidad y por estar despojado de prejuicios, así ella pasó a ser su compañera en todo momento, miraba sus primeros bosquejos en que planificaba sus creaciones, tomaba sus clases, veía sus ensayos y disfrutaban de la mayor cantidad de momentos, los que se hacían escasos, razón por la que decidieron ir a vivir juntos, trasladándose a una pequeña casa ubicada en la comuna de Las Condes, donde Sandra vivía con su hija Camila.

⁵² SALINAS Sandra, Entrevista, 2006

⁵³ Ib.

Crear para Gregorio, seguramente le era muy natural, porque aparte de danzar y de tener muy buenas condiciones para la música, era muy hábil montando estructuras de papel, trabajando esculturas, o pintando; le apasionaba el mundo de los colores y de las formas en yeso.

Dentro de sus montajes utilizaban elementos, como cuerdas, o sillas, entre otros, y también se valían en ocasiones de textos, en donde solicitaban la colaboración de gente especializada. La música en la mayoría de sus presentaciones fue presentada en vivo, por el grupo de intérpretes que trabajaban constantemente con él. Se convirtieron en un equipo multimedia, en que había conexión directa entre danza, elementos, música, escritura y fotografía.

Por intermedio de Graciela Figueroa, visitaron Brasil. La primera vez que fueron de gira alojaron en su casa y bailaron en Botafogo y en un centro afro, donde ella dictaba clases. Como coreógrafo, Gregorio llevó en esa oportunidad la “Danza de los Siete Alientos”, se llamaba así, porque eran siete intérpretes. Dentro de ese trabajo se incluía una parte que se llamaba “La Danza de los Objetos”, “El Hombre a Pedazos” y “La Torre de Babel”, en definitiva, distintas escenas que se entremezclaban en una sola obra.

En Brasil realizó distintos montajes coreográficos y propuestas, y en cada una de sus ideas renovadas se notaba su crecimiento interior, de manera muy latente.

Otra de sus coreografías se llamó “Obstinato”, y fue creada en base a los gestos persistentes obsesivos, y en aquella obra se delinea muy bien su tendencia a vaciar al alumno de la maquina pensante, a desmecanizarlo.

Un 7 de marzo del año 1990, se tornó más luminoso para Gregorio, se cumplía un sueño muy esperado para él, con el nacimiento de su hijo Emmanuel Octavio. Participó del parto y desde aquel día se transformó en un padre ejemplar.

Gregorio no tenía ninguna religión, pero tenía mucha fe. Y aquel ser supremo con quien hablaba le otorgaba en ese entonces, la felicidad total: Emmanuel, como el mismo le llamó. Desde que su hijo estuvo en el vientre de Sandra, su vida transcurría entre su mujer y el embarazo, su casa, su danza y caminar.

Percibido por sus cercanos como una persona muy realizada, y transmitiendo a cada instante su alegría de vivir, se cuenta como gran observador de la psiquis humana. “El arte estaba absolutamente integrado en su vida...”.⁵⁴ Y es que vivir lo cotidiano para él era un arte.

El año 1990 realizó la obra “Códigos Notables”, el cual fue su último trabajo, y en él, Gregorio mostraba su visión de tres dimensiones que posee el hombre. Aparecía, entonces, en un primer plano, todo lo que sucedía en la tierra y con ella, el hombre masa. En una segunda sección, un segundo piso, se mostraban una serie de figura humanas, que mientras iba sucediendo el curso de la coreografía, cada escena iba siendo iluminada por un personaje. Ahí estaba la prostituta, el intelectual, el loco, una serie de figuras pertenecientes a la sociedad. Finalmente estas dos secuencias, se congeniaban y la danza se convertía en una película de cine, la cual contaba con imágenes lúdicas que se iban impregnando y sucediendo en el tiempo. No es literal, son episodios, y cada episodio tiene un nombre, que involucra una sección de movimientos.

⁵⁴ Ib.

En Chile, el medio no dio muchas oportunidades a que este creador tan amado por cada uno de sus alumnos, fuese acogido en un espacio mayor. Quizás era la época en que la danza era mirada como un arte secundario, entonces siempre hubo que ir tras el arriendo de lugares.

Fassler ha destacado, por el estilo de material que el estampó, y por vivir la danza como una forma de abrir el emocional de las personas. Todos quienes fueron sus alumnos se han realizado y han llegado a sacar su máximo potencial, como Marcela Hederra, quien derivó de la danza al teatro o Miguel Angel González, de la danza a las artes plásticas, es que al parecer Gregorio:

“...tenía la capacidad de elevar al otro y sacar del otro su máximo, sin límites. Y eso era en la sala de clases o en la vida cotidiana”.⁵⁵

Cuando llega a Chile desde Brasil, se volcó en un trabajo de introspección muy profundo, iniciándose en las técnicas de Gurdjieff, pensando en la incertidumbre de su destino. Más que en tristeza, caía en espacios de extraña ansiedad.

Falleció en mayo, al poco tiempo de haber cumplido cuarenta y seis años; edad que consideraba como suficiente en la vida del hombre, según lo expresado en diversas ocasiones a sus amigos.

Dos años antes de partir, Fassler dejó el grupo de danzas Gurdjieff, porque ya no era conveniente practicar un trabajo tan fuerte. Impartió clases de danza hasta el año 1994.

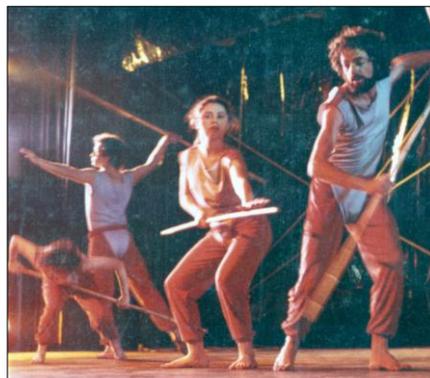
Gregorio tenía un cuerpo muy trabajado, gracias a la danza, pero silenciosamente, este cuerpo-materia se fue extinguiendo, sin decirle a nadie.

⁵⁵ Ib.

Alrededor de cuatro meses antes de morir, él empezó a hacer una lista con aquellos sucesos que estaban ocurriendo en el mundo, diciéndole a su mujer “ya es mucho mejor que me vaya”.⁵⁶

Ellos se habían separado un año antes de la muerte de Gregorio, año en que éste volvió a casa de sus padres, quienes lo acogieron y acompañaron. De igual manera diariamente veía a su hijo y a Sandra, quien nunca dejó de visitarle.

Este hombre había logrado ser partícipe de los cinco primeros y mas importantes años de vida de su hijo. Aquella tarde, todo seguía el mismo ritmo, hasta que Sandra en tan solo tres segundos, vio su rostro descarnado, “...los dos sabíamos que había llegado su hora y yo no sabía como despedirme...”.⁵⁷ Una vez en su casa, Sandra, quien desde que conoció a Gregorio, sabía lo que le deparaba la vida y siempre se había sentido tan preparada, no lograba conciliar el sueño. Sólo la reconfortó el encender el televisor, y casualmente, poder acompañar a Gregorio con aquella melodía que tantas veces habían bailado, o reído, y que era la canción preferida de Goyo, “Adios Nonino”, de Astor Piazzolla. Al ritmo de los recuerdos, esta mujer cerraba sus lágrimas y sólo se aparecía la imagen iluminada de un hombre que lo había entregado todo.



14. Colección personal M.A.González

⁵⁶ Ib.

⁵⁷ Ib.

De entre sus alumnos, su mejor amigo fue Miguel Ángel González, bailarín, docente y artista plástico, quien aún siente la ausencia de su gran maestro Gregorio Fassler.

El próximo 06 de mayo se cumplen diez años de su muerte. Este será el primer humilde homenaje para este talento de la danza chilena, y gran hombre, como reconocen todos quienes recibieron un pedazo de si.

CATÁLOGO DE OBRAS*

“Siete Alientos”; Obra dirigida por Fassler, donde algunas piezas contienen trabajo colectivo del Grupo de Danza del Centro:

Danza de los Objetos
Solo
Torre de Babel
Hombre a pedazos
Obstinato”

“Revuelo Revelo”; incluye las siguientes piezas coreográficas:

Amanecer
Procesión
Ritmos
Espejo Redondo
Ciclo Primero
Tambor - Marioneta
Gesto conducido
Celda

Adagio
Cambio de ropa
Rueda de la vida
Discusión cortada
Ola
Búsqueda del 1
Los 45

Danza Arma Cabezas

Códigos Notables, 1990

*La reconstrucción del catálogo de obras de Gregorio Fassler carece de fechas, debido a que los programas encontrados declaran sólo las piezas coreográficas a presentar.

3.8.- HILDA PAULINA RIVEROS WEINSTEIN



15.Col. personal H. Riveros

Sus padres fueron Ruperto Riveros Funk y Paulina Weinstein Sabat. Riveros trabajaba en vinos, tenía un camión fudre, de aquellos que tienen un barril atrás, y en él salía día a día, desde las 5 de la madrugada, a distintos lugares a repartir el codiciado bebestible, además era catador. Paulina, de nacionalidad argentina, se vino muy pequeña al hermano país, y se hace ciudadana chilena al momento de contraer nupcias con Ruperto. En aquel tiempo trabajaba en las oficinas de la ya desaparecida Caja Agraria.

Hilda nace con la intensidad del sol que alumbró aquel 11 de noviembre del año 1937. Habían pasado dos años de que este feliz matrimonio hubiese recibido a su primera hija, Sonia.

Su infancia la vivió en una casa cercana al paradero seis y medio de la Gran Avenida José Miguel Carrera. Le gustaba trepar por los árboles, andar en bicicleta y patines, en general prefirió siempre los juegos de niños, y con ellos, las aventuras y el riesgo. Nunca le interesó jugar con muñecas.

Sus estudios de danza comienzan en la Academia de Alhambra Fiori en Santiago, maestra que también impartía clases en el Teatro Municipal, cuando Hilda tenía apenas cinco años de edad. Fue su madre la que la inscribió en estas clases de baile español, enterneciéndose cada vez que veía a su hija menor moviéndose al ritmo del flamenco.

Su familia era asidua por disfrutar de cada evento artístico que se promocionara, además una persona conocida de Paulina, su madre, le regalaba entradas para todos los espectáculos que se realizaban en el Teatro Municipal.

La familia Riveros Weinstein vivió en diferentes comunas de Santiago, manteniendo siempre un hogar bastante estable y feliz.

Cursó sus estudios formales en el Liceo N°1 y N°3 de niñas. Llegando a casa cultivaba el amor por sus mascotas, y prontamente por sus zapatillas de baile.

La pequeña esperó tranquilamente tener la edad para ingresar a la escuela de danza, porque si bien, no la inquietaba el deseo de transformarse en intérprete, ninguna otra carrera aparecía en su mente ni le interesó nada más. Hilda siempre estuvo apoyada por sus padres, quienes la inscribieron para que rindiera su examen de admisión a los once años de edad en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile.

Con sus buenas aptitudes y hermosos rasgos, ingresa a la entidad en 1949, mismo año que se incorporara como maestro de danza clásica el destacado Vadim Sullima. Este sería el inicio de su carrera profesional.

Al hurgar en los recuerdos, aparece la imagen de Joan Turner, como su maestra más influyente. Se suman los nombres de Malucha Solari, Patricio Bunster y de todos los grandes como Sigurd Leeder, con quien tomaba clases todos los días.

Al egresar de la escuela, en 1955, es incorporada al Ballet Nacional de Chile, dirigido en ese momento por Ernst Uthoff, legendario fundador de la primera compañía de danza moderna en nuestro país.

Sin siquiera soñar lo que el futuro le tenía preparado, se saludaba a lo lejos, por los pasillos del Instituto de Extensión Musical, con un destacado músico que más tarde se transformaría en su amor incondicional, el joven Fernando García.

Esta hermosa muchacha que ya en los cincuenta fuese una de las osadas chicas que subiera a su propia motocicleta color lila, hipnotizando a muchos y siendo reconocida por todo el medio. Entretenidos paseos tenía así Hilda, junto a su compañera de curso y mejor amiga, Bárbara Uribe Echeverría, con quien compartía la pasión por la danza.

De sus padres Hilda heredó el amor al trabajo, y con él, la puntualidad, la dedicación, y el tratar de ser una buena persona en la cotidianidad.

Un día conoció a aquel joven del saludo pasajero. Con tan sólo mirarle detenidamente sus ojos azules, Hilda estaba enamorada. Le cautivó su transparencia y su pureza. Fernando García era en ese momento Director del Departamento de Música y al igual que la historia del génesis, se conocieron y supieron que se amaban, realizando el matrimonio al séptimo día de haberse conocido.

En 1964 obtiene la distinción de mejor bailarina del año y luego, en el año 1969 es premiada por el Círculo de Periodistas Especializados en reconocimiento a su carrera.

Hilda queda embarazada. Bailó durante todo su embarazo; le era difícil detenerse y aquel primero de septiembre, que nunca olvidará, trabajó hasta las dos de la tarde. En la noche vino la sorpresa, su primer hijo era un varón, Alejandro, músico de corazón, quien más tarde creará obras musicales para la mujer que hoy le daba a luz. Lo hermoso de ese día, se empaña debido a que, mientras ella estaba en el recinto médico, fallece su padre Ruperto, quien no alcanza a conocer a su nieto.

Penas y alegrías van a veces de la mano. Pensar en alegrías para esta mujer es pensar en sus seres más queridos: hijos, padres y Fernando, su amor.

Leonardo, su segundo hijo llegaría cuatro años más tarde, ella, ya más preparada para la maternidad, pero con la emoción viva al momento de saber que era otro niño. El, desembocaría artísticamente en el diseño y la pintura.

En 1967 obtiene el rol protagónico en la coreografía "Inmolación" del joven creador chileno Germán Silva, mas, sin duda el papel que interpretó con mayor agrado y que le dejó mayormente satisfecha fue el otorgado por Bunster al año siguiente en la obra "La Silla Vacía".

Por su actuación como "la mujer de rojo" en el ballet "Carmina Burana" de Ernst Uthoff en 1972 es señalada como la mejor solista.

Y vino el terrible estallido en que la paz se viese empañada con sangre. Su marido parte inmediatamente, desde la embajada peruana, al país vecino. Ella pronto le seguiría. Después de los acontecimientos políticos que tuvo Chile, en el año 1973, parte de la vida y juventud de esta gran mujer, quedó bloqueado en su memoria. Por eso es difícil recordar episodios que enmarcan esta época. El intento por no sufrir, llevó al olvido.

En 1974 se establece en Perú, donde es contratada por el Instituto Nacional de Cultura de dicho país, para dirigir y organizar el Ballet Moderno de Cámara. Al sentir el apoyo de la gente, crea la coreografía "En tu mano va mi mano" en homenaje a un pueblo que le acogía desinteresadamente.

Ese mismo año 1976, crea aquella coreografía que ha cautivado a miles de espectadores y, que ella reconoce, como inexplicablemente, la que más quiere. Se trata de "Canción de Cuna para Despertar", dúo que ha participado en diversos festivales y escenarios de todo el mundo.

El año 1978 estrena su primera coreografía para el Ballet Nacional de Cuba: "La Tierra Combatiente", con música de Celso Garrido Lecca, y Víctor Jara; en ella ya se observaba una "aguda intuición teatral"⁵⁸.

Su estadía en aquel lugar se prolonga solo hasta 1979, cuando Alicia Alonso, famosísima bailarina cubana y directora del Ballet Nacional de Cuba, la invita a trabajar a su país como bailarina, profesora y coreógrafa estable de la agrupación a su cargo. Así se despide del Ballet Moderno de Cámara de Perú.

Se radica en la ciudad de La Habana y trabaja en el Ballet Nacional de Cuba hasta noviembre de 1989.

Reconocida por mostrar una fuerte personalidad escénica, interpreta roles principales en "Bodas de Sangre", "Cecilia Valdés", "Misión Korad" y otros. Tuvo giras por Europa, Asia y América. Entre sus producciones de este periodo destacan "El Reto", "Evasión", presentada en el IV Concurso Internacional de Ballet de Moscú, "La Infanta y Jardín", esta última concebida especialmente para Alicia Alonso y estrenada en el XI Festival Internacional de Ballet.

⁵⁸ CUBA en el Ballet, Cuba, s.d. pp. 19.

En el período 1982 a 1984, y años 1986 y 1988, participa como profesora en el Curso Internacional de Verano de la Palucca Schule, Dresden, y en el Seminario de Coreografía de la Theater Schule Hans Otto, Leipzig.

En 1982 crea para el Ballet de la Opera de Leipzig su coreografía "Encuentro"; al año siguiente idea para el Ballet de Halle "Alegoría y resurrección" y "El eco y el viento", y baila en Londres, en el Festival de la Solidaridad con Chile. El año 1985 compone para el Ballet de Cámara de Praga "Vencedor de la muerte", allí dicta seminarios de danza moderna y afroamericano.

En 1987 es invitada por el Ballet de Danza Contemporánea de Nicaragua para poner en escena un programa con estrenos suyos y ese mismo año al Ballet Ecuatoriano de Cámara, Quito.

El año 88, viaja sola a Chile, para evaluar la posibilidad de volver a su tierra natal. En esa oportunidad montó para el ballet de Santiago, las obras "Evasión" y "Canción de Cuna para Despertar". El éxito obtenido hizo que el Teatro Municipal le realizara un contrato para el año siguiente, con esto, Hilda tenía la certeza de contar con un trabajo seguro.

El encuentro con su familia fue muy fuerte en emocionalidad y recuerdos. El regreso era inminente, y aunque el comienzo fue difícil, todo fue volviendo a la normalidad.

Regresa a Chile a fines de 1989 y continúa su labor artística, iniciando el año con una visita al Ballet de Asunción, con el cual monta un programa con sus obras. Estrena con el Ballet de Santiago la obra "Violeta...s", como asimismo, la obra "Llamado" en el concurso de Jackson. Ese año obtiene el

premio de la Asociación de Periodistas de Espectáculos (Apes) al mejor coreógrafo.

En 1989 viaja a la Alemania Federal, para dictar clases en la XIV Internationale Stuitgarter Tanzwochen y repone para el Ballet de Santiago tres de sus coreografías, esto le vale que la APES le otorgue el premio a la mejor coreógrafa del año.

Entre sus creaciones para el Ballet de Santiago podemos mencionar: “Tiempo de Percusión”, obra creada con música de Alejandro García, su hijo, que aborda la temática latinoamericana, además de “Scheherazaden”, “Carmen” y “Bienandanza”.

Desde 1990, año que recibe el Premio de la Crítica, hasta 1995 trabaja para el Teatro Municipal de Santiago, como coreógrafa residente y maestra del Ballet de Santiago que dirige la destacada bailarina y coreógrafa Marcia Haydée. Además es la coreógrafa estable de las temporadas de ópera presentadas en el Teatro Municipal. Ha estrenado más de un centenar de coreografías en diferentes compañías del mundo. Sus creaciones forman parte del repertorio de Compañías de Perú, Alemania, Checoslovaquia. Halle, Dresden, Praga, Suiza, Cuba, Ecuador, Paraguay, Uruguay, Nicaragua y Chile.

El año 1991 presenta con el Ballet de Santiago, sus recientes creaciones, “El Original Pecado” y “Estreno”, ya elogiadas en diversos teatros de Europa y América.

En 1994 se le otorga Premio APES por la obra “Carmen”.

Otras de sus principales creaciones son "Jardín", estrenada por Alicia Alonso; "Pedestal Para Nadie", "El Reto", "El Mandarín Maravilloso", "Paso Por La Vida", "Evasión", "El Estampido Del Trueno", "El Original Pecado", "La Infanta", entre otras, presentadas en diversos festivales y galas internacionales de: Moscú, Lodz, San Juan, Guanajuato, Budapest, La Habana. Jackson, Madrid (Gala de Presidentes).

Se desempeñó como coordinadora académica del Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Y en el plano de la docencia se siente muy contenta de observar como las personas que ha formado, están enseñando a otras generaciones de bailarines.

El año 1998 estrenó "Segundo Encuentro", con Música de José Vitier, junto al Ballet Ecuatoriano de Cámara, año en que además recibió un premio de reconocimiento a su trayectoria artística en Perú. El mismo año fue invitada al Festival Internacional del Ballet de La Habana, con ocasión de la conmemoración del 50 aniversario de esa compañía, de la cual fue integrante durante once años. Para ese evento montó "Tiempo de Percusión", con música de Alejandro García, interpretada por el mismo, junto a Joe Vasconcellos.

En 1999, en Paraguay montó dos galas completas de su obra "Boleros", que incluye coreografías con temas de varios autores, interpretados por el cantante Luis Miguel. Las obras son "Delirios", "Sin Ti", "No se tú", "Te extraño", "La gloria eres tú", "Somos novios", "Nosotros" y "Yo sé que volverás", el cual fue enormemente elogiado por los espectadores y por la prensa en general. Además remontó "El Estampido del Trueno".

Su hijo Alejandro es un destacado compositor musical, al igual que Fernando García, su esposo, quien también ha sido parte de la obra artística de Riveros, creando la música para las coreografías “Urania” y “Acuso”.

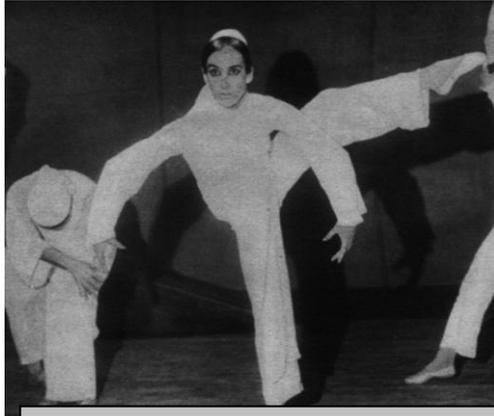
Desde marzo del 2000, se hizo cargo de la dirección del entonces llamado Ballet del Nuevo Milenio, existente bajo el alero del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, donde ha montado diversas obras, como “Iraila”, “Encuentros”, “Después del Día”, “Futura”, “Unión Verde” y “Huida”, entre otras.

En otoño del año 2005, Alejandro y Marina, le dieron la hermosa noticia de que sería abuela por vez primera.

Esta reconocida coreógrafa a nivel mundial, se califica como creyente, y en esta etapa de su vida siente que todo está hecho, sobretodo a nivel profesional, todos los sueños y metas fueron concretados, sólo le queda una deuda consigo misma “descansar y disfrutar de la vida...”⁵⁹. Quisiera ser recordada al mundo como una persona que ha dado todo lo que ha estado a su alcance por la gente, sobretodo por quienes la quieren y están más cerca.

Viviendo en el corazón de Santiago, con su esposo y sus tres hermosas mascotas se recupera de dos difíciles operaciones que tuvo en la columna, y relata “Soy una persona que cuando quiero, quiero de verdad, y si digo ‘Te quiero’ es porque lo siento de verdad”.

⁵⁹ RIVEROS Hilda, Entrevista, 2006.



16. Revista Telecran, Stgo. 1969

CATÁLOGO DE OBRAS

1969	Uranis, Ballet Nacional Chileno
1970	No hay perdón, Ballet Nacional Chileno*
1974	Tatatí, Ballet Moderno de Cámara del Perú En Tu Mano Va Mi Mano, Ballet Moderno de Cámara del Perú Ranrahirka, Ballet Moderno de Cámara del Perú* Babilonia Cae, Ballet Moderno de Cámara del Perú Muñequitos, Ballet Moderno de Cámara del Perú Danza de Zorba, Ballet Moderno de Cámara del Perú Primavera, Ballet Moderno de Cámara del Perú Gitanas, Ballet Moderno de Cámara del Perú Tip-Top, Ballet Moderno de Cámara del Perú Momentos, Ballet Moderno de Cámara del Perú Elegía, Ballet Moderno de Cámara del Perú Run-Run, Ballet Moderno de Cámara del Perú El Eco y el Viento, Ballet Moderno de Cámara del Perú Llamado, Ballet Moderno de Cámara del Perú

	Casi Formal, Ballet Moderno de Cámara del Perú
1975	Sombras, Ballet Moderno de Cámara del Perú Primavera Triunfante, Ballet Moderno de Cámara del Perú El Deber de Morir, Ballet Moderno de Cámara del Perú Ensalada Cerebral, Ballet Moderno de Cámara del Perú Volveremos, Ballet Moderno de Cámara del Perú 15 Coreografías para TV, Taller Coreográfico Hilda Riveros* Mi Muñeca Favorita, Compañía Teatral Osvaldo Cattone
1976	Paloma Palomita, Ballet Moderno de Cámara del Perú Lo que Nace Conmigo, Ballet Moderno de Cámara del Perú Help!, Ballet Moderno de Cámara del Perú* Nosotros Somos, Ballet Moderno de Cámara del Perú Sonata Crítica, Ballet Moderno de Cámara del Perú Canción de Cuna para Despertar, Ballet Moderno de Cámara del Perú* Ven, Amigo Ven, Ballet Moderno de Cámara del Perú Ventolera, Ballet Moderno de Cámara del Perú Se Están Marchitando las Flores de mi Sombrero, Teatro Nacional Popular
1977	Juventud, Ballet Moderno de Cámara del Perú Gitana, Ballet Moderno de Cámara del Perú* Ladrones Burlados Ballet Moderno de Cámara del Perú, Positrón N-2, Ballet Moderno de Cámara del Perú Lamento, Ballet Moderno de Cámara del Perú Por Vivir, Ballet Moderno de Cámara del Perú* Dibuk, Ballet Moderno de Cámara del Perú Pax 3, Ballet Moderno de Cámara del Perú Tentativa del Hombre Infinito, Ballet Moderno de Cámara del Perú* Ritmo y Espacio, Taller Coreográfico Hilda Riveros

	<p>Simpatía Ortomolecular, Taller Coreográfico Hilda Riveros Aleluya! Aleluya! , Compañía Teatral Osvaldo Cattone Mame, Compañía Teatral Elena Cortez</p>
1978	<p>Zoroastro 2001, Ballet Moderno de Cámara del Perú Fandango, Ballet Moderno de Cámara del Perú Ritual, Ballet Moderno de Cámara del Perú Adán, Eva y Ella, Ballet Moderno de Cámara del Perú La Era está pariendo un Corazón, Ballet Moderno de Cámara del Perú Afronautas Siderales, Taller Coreográfico Hilda Riveros La Tierra Combatiente, Ballet Nacional de Cuba Acuérdate de Abril, Ballet Nacional de Cuba Días y Flores, Ballet Nacional de Cuba*</p>
1979	<p>Desencuentro (Ensalada Cerebral II) , Ballet Nacional de Cuba</p>
1980	<p>Pedestal para Nadie, Ballet Nacional de Cuba Obsesión, Ballet Nacional de Cuba Curva Descendente, Ballet Nacional de Cuba Evasión, Ballet Nacional de Cuba Larvas, Ballet Nacional de Cuba</p>
1981	<p>El Sitio de tu Sombra (Sombras II), Ballet Nacional de Cuba El Original Pecado (Adán, Eva y Ella II), Ballet Nacional de Cuba</p>
1982	<p>El Deber de Morir II, Ballet Nacional de Cuba Liquidación de Sueños, Ballet Nacional de Cuba El Mandarín Maravilloso, Ballet Nacional de Cuba* Enlace, Ballet Opera Leipzig</p>
1983	<p>Positrón N-n, Ballet Opera Leipzig Alegoría y Resurrección, Ballet de Halle(RDA)</p>
1984	<p>Enlace, Ballet Nacional de Cuba Girasol, Ballet Nacional de Cuba Rebelde con Causa, Ballet Nacional de Cuba *</p>

	<p>Los Orígenes, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>En Silencio Ha Tenido que Ser, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>Isabel, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>Para Empezar a Vivir, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>Sin Embargo Amanece, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>Novia Fugitiva del Océano, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>El Reto, Ballet Nacional de Cuba</p>
1985	<p>Palomas, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>Vencedor de la Muerte, Ballet de Cámara de Praga</p>
1986	<p>Llamado, Ballet de la Opera de Dresden</p> <p>El camino recto, Ballet Nacional de Cuba</p>
1987	<p>Encuentros y desencuentros, Danza Contemporánea de Nicaragua*</p> <p>Soy yo, Danza Contemporánea de Nicaragua*</p> <p>Paso por la vida, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>Desfile, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>El ayer es mañana, Ballet Nacional de Cuba *</p> <p>Yo te busco primavera, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>Positrón N-8, Ballet Ecuatoriano de Cámara</p>
1988	<p>El Concursante Desconcurado, CUBALLET</p> <p>Joyas, CUBAMODAS 88</p> <p>Jardín (para Alicia Alonso), Ballet Nacional de Cuba</p> <p>La Infanta, Ballet Nacional de Cuba</p>
1989	<p>Do re mi, Ballet Nacional de Cuba</p> <p>Dúo, Ballet Nacional de Cuba</p>
1990	<p>Positrón N-10, Ballet de Asunción</p> <p>Violeta... s, Ballet de Santiago, Chile</p> <p>Llamado (Dúo), Ballet de Santiago, Chile</p> <p>El Estampido del Trueno, Ballet Nacional de Cuba</p>
1992	<p>El ayer es mañana, Ballet de Uruguay</p>

1993	GitSara, Solistas del Ballet de Santiago, Chile Scheherezaden, Ballet de Santiago, Chile
1995	Tiempo de Percusión, Ballet de Santiago, Chile
1996	Bienandanzas, Ballet de Santiago, Chile Carmen, Ballet de Santiago, Chile
1997	Encuentros, Ballet de cámara de Bolivia Tsuru, Ballet Nacional Chileno Piaf, Ballet de Santiago, Chile
1998	Segundo encuentro Ballet Ecuatoriano de Cámara
1999	Boleros, Ballet de Clásico y Moderno del Paraguay Tal vez, Ballet de Clásico y Moderno del Paraguay
2000	Acuso, Identidad Perdida
2005	Iraila, Encuentros, Después del Día, Futura, Unión Verde y Huida, Ballet Juvenil Universitario

*Obras que poseen otras versiones, con estrenos distintos, en fechas posteriores.



17. Dpto. Danza Div. Cultura

3.9.- GERMÁN SILVA JIMENEZ

(1934-1991)

“Si en Arte, los maestros son indispensables. El caso de Germán Silva fue vital porque en pocas actividades humanas (como en el Arte) la diferencia entre profesión y vocación es tan categórica. Al profesional le bastan profesores que transmitan una técnica que mientras más gradual y escolar sea, mayor garantía para su profesionalidad civil es. Pero para el artista el aprendizaje es una dialéctica entre la vida y la elaboración: filtraje y clasificación del conocimiento emocional... y crisis irremediable con la técnica, la escuela o el lenguaje por elaborar los propios instrumentos; y, contradictoriamente, la radicalidad del proceso llevándole a la develación de la cultura universal y sus leyes.

Germán Silva fue eso... y eso enseñó con su vida. Un camino, una actitud. Una zozobra constante por no caer en esas dos trampas y viviendo en ellas al mismo tiempo...”⁶⁰

Germán vivía en una población de la comuna de Recoleta junto a sus padres y sus dos hermanas, siendo el menor. Provenía de una familia bastante modesta, de un estrato económico bajo, sin embargo, intelectualmente tenía una actitud y rapidez que le situaba en una realidad y relación contrastante.

“Era un libertario maravilloso... de pelo muy negro, nariz muy ancha la mirada muy aguda, más bien bajo... 1.68 metros a lo más, muy delgado y fibroso; con una gran pasión...un hombre ronco, con una muy linda voz, muy atractivo...”⁶¹

Muy joven constituyó una revelación en el campo teatral, interviniendo en obras del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH): "Antígona", "Seis Personajes en Busca de Autor" y "La Vida del Hombre".

⁶⁰ PÉREZ Diego. Programa “Homenaje al maestro”, Ecuador, julio 1992.

⁶¹ Ib.

Ingresó a la Escuela de Danza de la Universidad de Chile en el año 1954, teniendo entre sus compañeros de curso a las futuras bailarinas Nieves Leighon, Adriana Torres y Sonia Ortega y Enrique Noisvander, este último más tarde se convertiría en un destacado mimo y actor.

Luego de un año de estudios formales, en la Universidad de Chile, parte junto a bailarina argentina Celia Montes a Buenos Aires, donde perfeccionó sus conocimientos de danza clásica durante tres años y realizó intensas actuaciones en la Ópera de Revistas y sus primeras coreografías en el Teatro Opera.

De vuelta en Chile, en 1958, ingresó al Ballet de Arte Moderno (BAM) como cuerpo de baile, dirigido en ese entonces, por Octavio Cintolesi, un gran maestro dispuesto a ampliar su mirada frente al arte y el talento.

A los dos años fue contratada la bailarina Magaly Rivano, de tan solo diecisiete años de edad, quien encontró en Germán empatía y aliento, en un ambiente, en ese entonces, cargado de rivalidades y dificultades para la joven. Claro, era la nueva. Así comenzó una amistad que se fue enriqueciendo tras las largas y difíciles jornadas de ensayos.

El lugar de encuentro donde se reunían todos artistas: poetas, actores, bailarines, pintores, escritores, era “El Bosco”, centro de unión y diversión del momento, en que debían acudir por lo menos una vez a la semana, porque si no lo hacían perdían vigencia en el medio intelectual.

Una de aquellas noches bohemias en que Germán y sus amigos disfrutaban del compartir en El Bosco, después de un extenuante ensayo, conocieron a un señor, quien les contó que necesitaba unos bailarines para abrir un show de

televisión. Entusiasmados formaron el grupo de trabajo y se dispusieron a aparecer prontamente en la pantalla chica. Se les contrató para que trabajaran los días sábados en un programa llamado “El show de la Alegría”.

La única que no era bailarina del Municipal era Agueda, perteneciente a la danza independiente y que era la pareja de Germán por esos años. Jaime Jori, Anabella Roldán, Magaly Rivano y Germán Silva compartían además las jornadas en el Teatro. Así, estos cinco jóvenes se transformaron en los pioneros de la danza televisiva y de los llamados musicales de la pantalla chica.

1963, fue para Germán el comienzo de su carrera como coreógrafo estable de Canal 13; donde más tarde se sumaría al grupo la bailarina Rosa Salaverry, quien había acompañado a Germán anteriormente en diversas presentaciones del espectáculo de Revistas.

Al tiempo después los despidieron porque el canal para el cual trabajaban era de orientación católica y Germán Silva:

“...tenía una verdadera obsesividad con las famosa ondas modernas, que se realizan tirando la pelvis hacia delante, y en ese tiempo en Chile no existía la pelvis”.⁶² Fue un escándalo para las autoridades y los sacaron de pantalla.

El Teatro Municipal fue el que abrió sus puertas a Germán y, de esta forma, en 1964 es contratado como coreógrafo estable del Ballet de Arte Moderno, dirigido por Octavio Cintolesi. Allí realiza su primera coreografía llamada “Germinal” con música electroacústica de José Vicente Azuar, con la cual recibe el premio El Laurel de Oro, como la mejor obra coreográfica de ese año.

⁶² Ib.

Respecto a su proceso creativo, al tema de su obra y a su pensamiento en relación al arte, es él mismo quien comenta:

“Pienso que el creador de cualquier disciplina artística no puede, no debe cerrar los ojos a las formas de expresión que son productos de su época, de su generación y de las conflictos que les son propios. "Germinal" es un primer intento para incorporarme a esta legión de creadores; por ello he debido buscar el equipo de realizadores entre artistas de la misma línea... mi ballet es atemático. ajeno a lo anecdótico, ilustrado por un concepto profundamente arraigado en mí... El equilibrio inestable entre lo caótico y lo organizado y su clima de lucha constituyen el meollo de esta obra, sin limitaciones temporales”.⁶³

Asimismo, Germán deja en claro que él no cree en la seriedad de quienes rompen con pasado y con la academia clásica, porque ella, comenta es “...el punto de partida...”. Esto, lo recalca para quienes se veían envueltos solo en las nuevas corrientes de la danza moderna, y que él observaba como encasillados. Este nuevo coreógrafo chileno pretendía ser honesto en sus diseños coreográficos, colocándoles su sello personal, en un término medio entre lo clásico y lo moderno.

"Los Ballets del Siglo XX", de Maurice Béjart, fueron un punto inspirador para Silva, la precisión entre la técnica y la expresividad, sin abusos de la una ni de la otra, presentaban en sus coreografías la hermandad de los distintos lenguajes dancísticos.

La preparación de Germinal, su primer ballet en el Ballet de Arte Moderno fue una experiencia vital para este joven, aunque inquieto cuando veía que la hora del estreno llegaba y su obra aún debía tener correcciones, lo llevó a la gloria al momento de lanzarla a la luz. La emoción inundó a Silva y los

⁶³ ZIGZAG. Santiago, Chile (s.num.) 1964, pp.57.

periodistas de espectáculos también, con quienes él aprovechaba de enviar sus constantes mensajes de igualdad social en el camino del arte.

“... los trabajos de difusión que realizan los organismos estables del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y de la I. Municipalidad de Santiago, con todos sus méritos, son insuficientes, son demasiado formales; preconizaría un asalto a un barrio realmente popular, posibilitando un mayor contacto entre público y artistas. Creo que frente a la popularización chabacana de actividades como los deportes se puede oponer, con dignidad, una popularización aristocrática de la danza, la música y el teatro. Tengo fe en el buen fondo y espíritu de los habitantes de poblaciones, en su interés innato y latente por el arte. Sería una empresa arriesgada, sin duda, inconfortable y difícil. Sé, por experiencia propia, qué es la realización de un sueño trabajar bajo el auspicio material y moral de una institución pero no por ello dejo de pensar que, en forma tal vez, mas torpe, pero también mas espontánea, el artista tiene la obligación de continuar creando en cualquier sitio.”⁶⁴

En 1965 es contratado como coreógrafo invitado en el Ballet Nacional, donde montó “Inmolación”, utilizando la sinfonía “La noche de Cristal” de León Schidlowsky, cuya referencia aparecida en el programa rezaba:

“Inmolación considera la psicología colectiva frente a valores supremos: vida y muerte; supervivencia. La fe y el sacrificio, reflejos de la caridad divina, son el trasunto de este trabajo coreográfico”.⁶⁵

Recibe por este montaje un reconocimiento de la Sociedad de Autores Teatrales.

Funda y dirige El “Ballet Contemporáneo” en 1966. Fue uno de los primeros en formar una compañía independiente; ya desde el año 64 había establecido un taller en calle Dieciocho, muy bohemio, como se estilaba en la época, una casa antigua, en que se podían arrendar piezas.

⁶⁴ Ib.

⁶⁵ ERCILLA. Santiago, Chile (s.num.) 1965, s.pp.

Magaly Rivano fue una de sus incondicionales alumnas, quien habiendo renunciado al BAM llega al taller de Germán, el año 61. Fue el talento y la creatividad de Germán lo que comienza a cautivar a esta joven, "...él fue maravilloso, muy creativo, muy rupturista de las reglas formales..."⁶⁶, además un ser muy disciplinado con la danza. Sus jornadas empezaban a las 7 de la mañana, frente al espejo, observando todo lo que ocurría, a través de la realización de diversos movimientos y secuencias de estos.

Él, a su vez, alucinaba con aquellos intérpretes que fueran manuales, y que tuvieran un potencial de libertad corporal, sin estar sujetos a límites de una técnica determinada, como Magali, quien era una muy buena bailarina, impactante sobre las zapatillas de punta y capaz de embarcarse en cualquier idea arriba de ellas.

El amor se hizo presente en estos amigos de años, quienes comienzan una relación sentimental cerca del año 67, la que perdura hasta que Germán parte al Ecuador, en el año 1970.

El enamoramiento que a ellos aconteció podría decirse que fue mas bien en el plano artístico y la amistad cimentada sobre los acontecimientos y búsquedas creativos era lo que les mantenía unidos.

En un artículo de prensa aparece lo siguiente:

Germán "...nos habla de sus planes para el 67. Lo acompaña Magaly Rivano, con quien contraerá matrimonio en el curso del año".⁶⁷ Lo que finalmente no se concretó.

⁶⁶ Ib.

⁶⁷ s.n. Diario (recorte), s.l., 1967.

Junto al Ballet Contemporáneo estrena en el Teatro Mozart, ubicado en avenida Apoquindo 3334, cinco piezas coreográficas: “Tiempo Adolescente”, obra sin música que duraba 30 minutos, en donde bailaban María Angélica Tellez, Magaly Rivano, Ida Vera, Angélica Sebastián y él. “Una vez una mujer”, creación inspirada en cuentos de la escritora chilena Carmen Muñoz, cuya temática es la soledad y el tiempo, considerados como limitación y encierro. Esta obra fue concebida para puntas, escuchándose únicamente, durante toda la coreografía el sonido de un reloj. “Rítmicas para un fetiche”, con música de percusión de Roldan Russel. Completaban el programa “La Siesta de un Fauno” y “Elegiaco”.

En 1967 crea para el Ballet Nacional Chileno “Gente Nadie” con música de Tomás Lefever, año en que además, el Círculo de Críticos de Danza lo premian como el mejor coreógrafo del año.

Silva fue un hombre que, sin duda, implantó una estética distinta, sus montajes siempre tenían mucho de sensualidad corporal. La mayoría de sus obras incluían alguna escena relacionada con la procreación, o con temáticas sociales de las que en aquel tiempo ni siquiera se hablaban.

Un visionario, que siguió en busca de sus raíces con la obra “Duamtuke Eyu”, que significa “Evocación”. Realizada en 1968, trata la temática mapuche. Se estrenó en el Teatro Municipal, donde bailaron Enrique Lagos, María Angélica Téllez, Paco Mairena y el propio creador.

Contratado por el mismo Ballet Municipal, monta en 1969, con música de Piazzolla el ballet “Tangelus” obra que nuevamente distingue el Círculo de Críticos.

Al parecer, estaba dentro del proyecto de vida de este muchacho, salir de Chile, e invitado por el entonces Ballet Nacional Ecuatoriano, que dirigía la bailarina Patricia Aulestia, que también había tenido paso por la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, en el año 1970, decide partir a Quito. Ese mismo año estrena con ellos "Cancionamor", que contaba con música de Violeta Parra.

Paralelamente es contratado por la Casa de la Cultura como profesor de danza y de expresión corporal, por la Escuela de Teatro. Su llegada a este lugar fue vital para un grupo de muchachos que recién daban paso a la danza moderna y que estaban comenzando a inventar una manera nueva de bailar, en base a la observación de los personajes de la calle y a la situación social que estaban viviendo. Se llamaron "Taller Coreográfico del Hambre", e innovando lo desarrollado hasta ese momento en el país, se decidieron a buscar nuevos espacios para bailar: hospitales, cárceles, calles de barrios populares, en fin, el arte ahora iba en busca del espectador. Con los pocos conocimientos técnicos que poseían los integrantes de este taller, Germán fue trabajando con mucha tenacidad, pasión, fe y honestidad hasta llevar a cabo obras de una calidad realmente sorprendente.

En Ecuador conoce al bailarín Marcelo Murriagui, que de partir siendo un alumno más para Germán en las aulas, se transforma en su compañero de vida, un amigo inseparable, que le acompañaría hasta el fin de sus días.

En 1971 se traslada a México. Con el Ballet Clásico de esa ciudad, estrena "Tensiones". El Ballet Clásico 70, lo contrata a su vez para montar "El Forastero", inspirado en la leyenda chilena "Las Tres Pascualas", Esta obra también se mostró en Centroamérica y Estados Unidos.

En 1972 gana por concurso el cargo de Maestro de Baile del Gran Teatro de la ciudad de Tours, Francia. Trasladándose luego a París, donde además de crear su propia Escuela, organiza "Le Ballet Contemporaine", su compañía, con la cual, estrena varias obras, entre ellas: "Reguiem", de Forel, "Opus Tango" de Piazzolla, "Face a Femme" para la compañía de Aliñe Roux, con música de Berlo; y su gran éxito "Homus Animalls", que le abre las puertas del Teatro Champs Elysée y el Centro Georges Pompidou. Es contratado por Janine Charrat, en el Festival de Danza Contemporánea de Florencia, Italia.

Radicado en París, y funcionando en su propio Estudio, crea innumerables obras. "Le Ballet Contemporaine" de Germán Silva aún continúa existiendo, a cargo de sus principales discípulos y en esta escuela se testimonia la vocación de maestro que tuvo Germán.

En 1981 vuelve a Latinoamérica contratado por el Ballet de Ecuador, para el cual crea "Naupamanta" (Desde el origen) y muestra su propio repertorio representando la obra "Homus Animall" con sus bailarines.

Desplegó su labor de maestro con una crítica severa a las actitudes mediocres frente al arte. A él acuden bailarines, actores y jóvenes de la plástica nacional en busca de conocimiento pero sobre todo, de su aguda visión del mundo. Entre sus alumnos estuvieron además de Marcelo Murriagui, Diego Pérez, Wiison Pico y Jorge Mateus, entre otros.

En 1984, viaja a Chile, adhiriéndose al homenaje que la Facultad de Artes de la Universidad de Chile le rinde al músico Alfonso Leng, creando para el Ballet Nacional Chileno la obra "Doloras" y, casi paralelamente, "Coreactos" de Ginastera para el Ballet de Santiago.

Germán Silva crea para el Ballet del Teatro Municipal "Coreactos", compuesta con el Concierto para Piano y Orquesta de Alberto Ginastera y que es estrenada mundialmente; Se trata de una obra sin argumento, y que según sus propias palabras son:

"Cuatro acciones coreográficas, libremente inspiradas en el concierto de piano de Ginastera, cuyo tema central es el movimiento y la plástica".⁶⁸

En 1987 y 1988 viaja repetidamente a Budapest, Hungría, donde colabora artísticamente a través de la Universidad Estatal de ese país.

Lamentablemente, Germán aquejado de una grave enfermedad, fallece en 1991, a los 57 años de edad.

El 17 de abril de 1992 fue realizado en la "Sala de Fêtes", París, un homenaje al coreógrafo chileno, con la dirección a cargo de Marcelo Murriagui. En la Asociación Humboldt de Ecuador, los días 29, 30 y 31 de julio de 1992, se realizó un encuentro dancístico en su honor, participando de él alumnos de Francia, pertenecientes al mismo país y otros artistas.

Tras su fallecimiento, fue realizado en nuestro país una ceremonia con ocasión de la repatriación de sus cenizas, la cual fue realizada el 18 de agosto en la sala auditorium de la Casa Colorada de Santiago, y un homenaje, llevado a cabo el 22 de agosto, en la sala Isidora Zegers. Ambos estuvieron organizados por el Sindicato Nacional de Artistas de Danza, El Instituto chileno-francés de Cultura y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

⁶⁸ Ib.

“Enamorado de los colores, dulzura y musicalidad de los indígenas mendigos, era frecuente verlo con familias de pordioseros tras de sí, cantándole para recibir las monedas que él les daba una y otra vez. Podría seguir hablando largamente de su "Cancionamor" o de la crítica certera e implacable que hizo de mis primeras coreografías. De su manera única de enseñar; de su nutrida correspondencia como "maestro a la distancia" del Ballet Experimental Moderno y de tantos pequeños detalles que hacen una vida. Pero aquí me detengo, evocando la imagen del personaje central de "El Forastero" de Germán Silva; veo aquellos pies deteniendo, pasando, empujando el espacio, provocando con su llegada el subversivo cambio de los sujetos y objetos dormidos”.⁶⁹



18.Dpto.Danza División de Cultura

⁶⁹ WILSON Pico. Ob.cit.

CATÁLOGO DE OBRAS

1963	Diversas coreografías para espectáculos de televisión
1964	Germinal, Ballet de Arte Moderno
1965	Inmolación, Ballet Nacional Chileno
1967	Tiempo Adolescente, Ballet Contemporáneo Una vez una mujer, Ballet Contemporáneo Rítmicas para un fetiche, Ballet Contemporáneo La siesta de un fauno, Ballet Contemporáneo Elegiaco, Ballet Contemporáneo Gente Nadie, Ballet Nacional Chileno
1968	Duamtuke Eyu, Ballet de Arte Moderno
1969	Tangelus, Ballet de Arte Moderno
1970	Cancionamor, Ballet Nacional Ecuatoriano
1971	Tensiones, Ballet Clásico de México El Forastero, Ballet Clásico 70 (de México)
1972	Reguien, Le Ballet Contemporaine Opus Tango, Le Ballet Contemporaine Face a Femme, compañía de Aliñe Roux Homus Animalls Le Ballet Contemporaine
1981	Naupamanta, Ballet Nacional Ecuatoriano
1984	Doloras, Ballet Nacional Chileno Coreactos, Ballet de Santiago
1990	Danse Sacrale, Le Ballet Contemporaine
1991	El Caminante, Le Ballet Contemporaine
Sin fecha	Esmeraldas, Le Ballet Contemporaine Bout Chou, Le Ballet Contemporaine Labyrinthe, Le Ballet Contemporaine

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

El presente estudio se llevó a cabo a base de líneas de investigación exploratorias, con el propósito de determinar los nombres de los principales coreógrafos nacionales, en el periodo que va desde el nacimiento de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, en 1941; hasta 1973, periodo en que se provocó el primer quiebre Académico Institucional.

3.1.- SUJETOS DE INVESTIGACIÓN

El universo de sujetos considerados en la investigación se configuró a partir de los registros existentes en los archivos centrales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, los que resultaron incompletos debido al extravío de nóminas correspondientes a los subperiodos 1941-1947 y 1950. No obstante, datos proporcionados por fuentes secundarias y por los posteriores entrevistados permitieron completar el registro final.

Utilizando el criterio de la localización telefónica, vía correo postal, correo electrónico y domicilio laboral, se constituyó una base de datos con ex alumnos de la Escuela de Danza matriculados dentro del periodo establecido para el estudio. Sin otro criterio de selección, se llegó a establecer un número de 40 entrevistados, a quienes se les solicitó pronunciarse en relación al desempeño de sus pares en cuatro actividades del área: Interpretación, docencia, coreografía y labores de carácter teórico, entendiéndose por ello investigación, crítica y gestión cultural. Cada entrevistado debía priorizar de mayor a menor

relevancia la actuación de cada uno de los profesionales de la danza, incluidos en la nómina, y de quien o quienes tuviese información.

La consulta concluye con la determinación de los nueve creadores de la danza que resultan de la aplicación de un nuevo criterio: Haber sido señalados como coreógrafos por a lo menos la mitad más uno de los entrevistados, en primer o segundo lugar de importancia en las áreas de trabajo sugeridas. De esta manera, se llega al establecimiento de nueve profesionales de la danza a quienes se les puede considerar como los pioneros de la creación dancística de Chile.

Aunque algunos de estos personajes reconocidos también alcanzaron una alta mención en los campos de la docencia y de la interpretación, dichos aspectos no debilitaron su valoración como coreógrafos.

3.2.- RECOLECCIÓN DE DATOS

Para reunir la información fue preciso utilizar una encuesta que incluía la nómina total de los alumnos del periodo, en relación a las distintas áreas ya mencionadas. Una vez determinado el número de coreógrafos reconocidos por los pares, se procedió a realizar una revisión, comparación y análisis de registros bibliográficos compilados y, según el caso de cada personaje emblemático: Entrevistas directas a seleccionados; o entrevistas indirectas a familiares, amigos, pares, alumnos y maestros.

Se debe concluir que se obtuvo una alta participación de los entrevistados, sólo un 2% se mostró reticente a responder.

3.3.- DEFINICIONES OPERACIONALES

Coreógrafo: “Artista que concibe y realiza obras coreográficas utilizando los elementos estructurales de la danza y los demás que se requieren para lograr una totalidad coherente y significativa. La obra del coreógrafo es producto de una concepción original”.⁷⁰

Pares: Conjunto de profesionales que tuvieron estudios formales en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, en el periodo 1941-1973, escogidos por conveniencia en cuanto a la viabilidad de su localización; que, idealmente sigan vigentes en el medio de la danza activamente o por memoria histórica.

⁷⁰ Ob.cit. pp.95.

V.- CONCLUSIONES

En 1941 se crea la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, constituyendo el hito que marcó el camino de la danza en nuestro país, puesto que constituye la primera instancia académica en la formación de bailarines profesionales, orientada a la preparación de intérpretes y docentes. En el período estudiado no se impartían carreras dirigidas a la creación coreográfica, por esta razón, existía una autoformación o tutelaje por medio del traspaso de información y experiencia en que un maestro iba estimulando a un discípulo, quien a través de la observación y práctica, o sea, la ley del ensayo y error, iniciaba su carrera; idealmente de la mano de un mentor.

Se puede observar que la principal influencia coreográfica vino de la marcada presencia del Ballet Joos en Chile, lo que golpeó directamente las miradas y se convirtió en un estímulo por ganar una actitud interpretativa y creadora, puesto que en el ballet de acción se buscaba la transmisión de mensajes y emociones, además de la expresividad teatral.

Otra arista a considerar en el proceso vivido durante el período en estudio, es la relación transversal existente entre dos entes paralelos como lo eran la Escuela de Danza y el Ballet Nacional, lo que influyó decisivamente en el desarrollo profesional de los educandos.

En base a la investigación llevada a cabo para realizar la presente memoria, se pudo determinar que los nueve pioneros en la creación dancística de Chile entre los años 1941 y 1973, que cursaron estudios formales en la Escuela de Danza son Hernán Baldrich, Patricio Bunster, Gaby Concha, Gregorio Fassler,

Hilda Riveros, Germán Silva, Fernando Beltramí, Carmen Beuchat y Octavio Cintolesi.

Pese a ser todos alumnos de la misma casa de estudios, difieren sus experiencias de vida, desarrollo de sus carreras y la poética de sus obras, plasmando con distintas formas y sensibilidades los temas de interés propio y/o sociales. Es así como algunos les daban tintes políticos, mientras otros apelaban a la estética, no faltando quienes ya visionaban la danza como un camino hacia el descubrimiento espiritual del ser humano.

Al querer profundizar en el conocimiento de quienes se sumergieron en la creación coreográfica e intentar reconstruir sus caminos de vida, junto con recopilar antecedentes sobre sus obras, se comprobó la escasez de registros sistemáticos y la descontinuada disposición de elementos gráficos; en algunos casos se pudiera obtener sólo gracias a los recuerdos que quedan en las mentes de quienes realizaron un aporte coreográfico y vivieron aquel desarrollo histórico cultural en Chile y en otros a la colaboración de personas ligadas a ellos.

En cuanto a la prensa de la época, como fuente, constituyó un aporte menor en la elaboración de esta memoria, puesto que al parecer no existían críticos especializados, apelando por tanto casi siempre a aspectos superficiales.

Del análisis de los antecedentes, se concluye que un 33% de las personas reconocidas por sus pares como coreógrafos, tuvo paso por la Escuela de Danza en la década del 40. Un 55% perteneció a la década siguiente, destacando en este tramo, que 3 de 5 alumnos corresponde a la generación del año 1958, hecho que lleva a inferir que dichos estudiantes fueron muy

estimulados en la creación, o quizás la incorporación de Sigurd Leeder como director de Escuela y su incidencia en el plan de estudios afecto influyó.

La mayor parte de los coreógrafos reconocidos provienen de familias económicamente solventes (77%), lo que fue un beneficio a la hora de autofinanciar sus montajes coreográficos. A su vez un 88% tuvo la posibilidad de cursar estudios por más de un año fuera de Chile; un 33% por becas completas, otro 33% por oportunidades especiales y un 22% de propio peculio. Sin duda, dentro de este porcentaje hubo quien contó con mayores facilidades económicas y/o posibilidades para gestionar contactos en el exterior, que les permitiese ahondar en distintas experiencias dancísticas.

El 55% de los creadores reconocidos provenía de una familia donde sus progenitores, tíos o abuelos estaban ligados a alguna disciplina artística. De un 33% no se conoce data relacionada y un 11% no tenía ningún pariente involucrado en el arte. Si este hecho influyó decisivamente, no se puede asegurar en este estudio, mas, sí sugerir la importancia de entregar a los educandos distintas posibilidades de exploración a nivel artístico para que tengan una mirada consciente de la existencia de esta forma de expresión del hombre.

A pesar de que han pasado poco más de treinta años, es interesante conocer que un 44% de quienes fueron biografiados siguen vigentes en el medio de la escena nacional, como docentes y como coreógrafos. Un 22% se ha retirado de la danza y el porcentaje restante corresponde a los ya fallecidos. Al respecto, cabe mencionar que la historia de la danza chilena ha sido mezquina al recordar sólo algunos nombres que contribuyeron en el proceso de creación coreográfica, cayendo en el olvido otros, que ya partieron del plano terrenal.

Por otra parte, el número de obras no es un factor proporcional a la valoración que sus pares realizaron, considerando además, que algunos coreógrafos establecen sólo la primera versión de su obra en el conteo de ellas y otros las reiteran sin importar el número de reposiciones que hagan, por lo tanto, en estos casos, aparecen como obras diferentes en la contabilización.

Propuestas:

La presente investigación pretende ser una base para que en el futuro se realice un exhaustivo análisis sobre el fenómeno cultural acontecido en la danza en Chile durante el periodo enunciado. En este contexto sería interesante materializar un estudio similar, rescatando los principales intérpretes y docentes de la misma época, lo que contribuiría a perpetuar el conocimiento histórico de la danza chilena.

Asimismo, en el plano curricular, debería realizarse una investigación científica, idealmente cualitativa, que permita establecer la relación entre los planes de estudios y su influencia en la escena nacional, constituyendo una medida de retroalimentación a la labor realizada por quienes se desempeñan como docentes, permitiendo establecer las modificaciones y/o ajustes necesarios, en base a criterios objetivos y claros.

BIBLIOGRAFÍA

AGURTO, Alejandra y Lepe Yasna. Antecedentes de la Danza Independiente en Chile, Tesis, 2004.

ANUARIO del ballet en Latinoamérica, Buenos Aires, 1966.

ARCHIVOS Centrales Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Revisión realizada por la memorista entre abril y junio del 2005.

BARIL Jacques. La danza moderna, Editorial Paidós, Barcelona, España. 1987. 441p.

BEUCHAT Carmen, Dancing for Life. s.d., s.num.

BLOM Lynne y Chaplin L. Tarin. El acto íntimo de la coreografía, Serie Investigación y Documentación de las artes, Segunda época, Consejo nacional para la cultura y las artes, México. s.d. 257p.

BOURCIER, Paul. Historia de la Danza en Occidente, Editorial Blume, Barcelona, 1981. 280p.

CARDONA Patricia. Cuadernos de danza: Danza Moderna, los precursores, Difusión cultural/UNAM, Textos de Humanidades, México, 1980. 32p.

CD Rom Historia de la Danza, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004.

CHILE Danza N°1, Pérez María Elena, Entrevista a Patricio Bunster, 1998. 29p.

CHILE Danza N°2. Moret Paola. Entrevista a Mauricio Wairot, 1999. 27p.

CHILE Danza N°3, Fuentes Rosalia. Entrevista a Hilda Riveros, 1999. 27p.

CIFUENTES María José, Historia de la danza en Chile: Visiones, escuelas y discursos 1940-1990.

CONDEZA Dall`Orso, Luz, Proposición de un programa de danza contemporánea para actores en su proceso de formación profesional, Seminario, 1995.

CRUZ, Andrea y Pérez María. El Estado y la Democratización de la Cultura, Memoria Umce, Santiago, 2002. 210p.

CUBA en el Ballet, s.d., s.num.

DE MICHELLI Mario, Las Vanguardias Artísticas del siglo XX, Editorial Alianza Forma, 1998. 441p.

DIVERSOS programas de funciones de danza y currículo de algunos de los creadores biografiados. s.d.

DURÁN Lin, Manual del Coreógrafo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, e Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1993. 124p.

EL COMERCIO, sección Cultura, Quito, Ecuador. 29 de julio de 1992.

EL MERCURIO,. 26 de mayo de 1974.

EL MONTAÑES, s.d.

EL SÁBADO de El Mercurio, N°358. 2005.

EL SIGLO. Santiago de Chile, julio 2005.

ERCILLA, s.num. 1965.

EVA, s.num., comentario de Walter Ferry. 1963.

[Http.www.vicinolessi_scd.cl](http://www.vicinolessi_scd.cl), marzo 2006.

HUMPHREY Doris, "El arte de crear Danzas", Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. 194p.

LA NACIÓN. Que baile el corazón, por Gabriela García, Santiago de Chile, marzo 2006.

LA TERCERA, Cartelera, octubre de 1987.

LATORRE Vásquez Remberto. Historia del Teatro chileno, 1998. 130p.

LATORRE Vasquez, Remberto. La Danza en Chile, 2005. 100p.

LEIVA Tamara, Catálogo de la obra coreográfica para danza de Patricio Bunster, Tesis Universidad Arcis, 2002. 100p.

LOVE Paul, Terminología de la Danza Moderna, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1964. 131p.

MORAGA Paula y Vera Daniela, El cuerpo de la danza, Pensamiento y ejecución en la danza contemporánea, Tesis U Arcis, 2000. 64p.

NOISVANDER Galleguillos, Emilio, "El arte del Mimo en Chile", Tesis Dep. Artes de la Representación, 1982. 160p.

PAULA. s.num. Bailemos El Cantar, por Magdalena Correa, 1985.

REPERTORIO Ballet Nacional Chileno 1942-2004. 2005. 8p.

RESEÑA Biográfica de Patricio Bunster, Documento otorgado por Bunster en Entrevista 2005.

REVISTA Musical Chilena, año XIX, Enero-Junio, 2005, N° 203, pp. 117-120.

REVISTA Musical Chilena, año XVI, abril-junio, 1962, N° 80.

REVISTA Musical Chilena, Bunster Patricio, Perspectiva del Ballet Americano, N°75, año 2002.

REVISTA Musical Chilena, Número Especial 2002, La Danza Independiente de Chile, por Jorge Olea Chandía.

SEPÚLVEDA Claudia. El libro o como la fragmentación de la información permite una unidad de lectura. Tesis para obtener el título de Diseñador. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1998.

SOTOMAYOR Nancy, Creación Coreográfica, Apuntes de clase, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, año 2003.

TURNER Joan, Un canto truncado, Ediciones Grupo Zeta, Barcelona, España, 1999. 405p.

URIBE Echeverría Frey, Bárbara. Historia de la Danza en Occidente. Facultad de Artes Universidad de Chile, 1991.

VENTURELLI Paola, Vadim Sulima en Chile, obra y trascendencia, Seminario U.Arcis, 1996. 120p.

VILA Vallejos, Patricia, La Libertad del Cuerpo, Tesis Pedagogía en Danza U. Arcis, año 2000. 143p.

WINEARLS Jane, La Danza Moderna, el método Jooss – Leeder, Editorial Victor Lerú, Buenos Aires, s.f. 192p.

ZAPATA Contreras, Paulina, “Con los pies en la Tierra”, Tesis, 2004.
ZIG-ZAG, s.num. 1964.

ZIG-ZAG, s.num. Ocho años de Ballet en Chile, por Humberto Malinarich.1948.