



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

## El Ballet en Chile entre 1920 y 1960: Dialécticas de la modernidad

M. Angélica Ovalle Gana<sup>1</sup>

En las siguientes páginas abordaremos la manera en que se fue articulando la disciplina del ballet en nuestro país. Consideraremos para ello su evolución entre los años 1920 y 1960, dando cuenta de las variadas problemáticas que se desprenden de este proceso, al igual que sucede con el desarrollo de los lenguajes de la música, el teatro y las artes visuales en Chile. En primer lugar nos abocaremos al desarrollo del ballet en Chile en relación al contexto histórico- cultural tanto chileno como mundial correspondiente al período mencionado. Luego intentaremos dar algunas luces sobre el fenómeno del ballet en cuanto a la dialéctica chileno/nacional-metropolitano/universal que se observa en el marco cultural de la modernidad<sup>2</sup> que caracteriza al siglo XX.

Siguiendo el planteamiento que María José Cifuentes propone en su ensayo *Historia de la danza en Chile, 1940- 1990*<sup>3</sup>, observamos que se pueden delimitar cuatro etapas en la historia de la danza en nuestro país. La primera de ellas está marcada por los modelos europeos y las temáticas universales, y abarca desde 1920 hasta 1950. Durante este período llega la danza como disciplina a Chile y se funda la primera escuela de danza profesional, en la Universidad de Chile. Una segunda etapa comprende la década de 1950 y está marcada por el desarrollo de algunos elementos nacionales y americanos, apareciendo en escena los coreógrafos chilenos. La danza, además, ve nacer en 1959 una segunda escuela profesional: el Ballet de Arte Moderno (BAM), con sede en el Teatro Municipal. El tercer período comprende los años 1960- 1973, con una danza social que impulsa el desarrollo de esta disciplina en poblaciones e involucra la creación del Ballet Popular. Por último, entre 1973 y 1990 surge todo un movimiento de danza independiente contestataria frente al régimen militar. Al interior de este período, la danza moderna sufre cambios que llevarán a desarrollar lo que se conoce como danza contemporánea. Se percibe, por otra parte, un aumento en el número de las compañías y se crean los festivales coreográficos.

---

<sup>1</sup> Licenciada en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Alumna magíster en Humanidades, mención Música, Universidad Adolfo Ibañez.

<sup>2</sup> La modernidad, si bien hay infinitas opiniones sobre su inicio, desarrollo y alcance, no se ha desarrollado sin contradicciones: a fines del siglo XIX se hace evidente el fracaso de la razón burguesa, lo cual da pie a la economía política de Marx. De este modo, vemos que a finales del siglo XIX y principios del XX el optimismo de las filosofías iluministas de la historia comienza a ceder bajo el peso de las corrientes antirracionalistas. Éstas subrayan la *decadencia*, el *vitalismo* y el *nihilismo*, lo que supone un rechazo histórico del patrimonio de la modernidad, de lo que se desprende que la modernidad es contradictoria e incluye tanto las corrientes racionalistas como las antiiluministas. Es importante tener en cuenta estas contradicciones para comprender mejor el desarrollo del arte en el siglo XX. Picó, Joseph: *Modernidad y Posmodernidad. El gran debate*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 15- 17.

<sup>3</sup> Cifuentes, María José: *Historia de la danza en Chile, 1940- 1990*, en Documentos Culturales / Ministerio de Educación, División de Cultura. Santiago de Chile: La División, 2005, Nº 2, pp. 1- 30.



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

Nos detendremos en las dos primeras etapas. Dijimos que en un primer período la danza en Chile estuvo marcada por los modelos europeos, tanto en su técnica como en su temática, y que se creó la primera escuela de danza profesional, en la Universidad de Chile. Esta afirmación debemos comprenderla al interior de un contexto más amplio, que involucra tanto los antecedentes a la creación de la primera compañía de danza profesional chilena como las relaciones con las demás artes. A partir de la inesperada llegada en 1917 – en plena Revolución Rusa – de la famosa bailarina rusa Anna Pavlova al Teatro Municipal, comenzó en Chile todo un movimiento en torno al ballet que desembocaría en 1945 en la creación del Ballet Nacional Chileno (BANCH). La gira de Pavlova, que incluyó obras como *La Bella Durmiente*, *Giselle*, *Raymunda*, *La muerte del cisne* y *Gavota Pavlova*, no sólo entusiasmó a un público que durante todo el siglo XIX se había mantenido bastante indiferente hacia el ballet<sup>4</sup>, sino que además dejó en Chile al bailarín Jan Kawesky, quien, radicado en Santiago, se convirtió en profesor de ballet. Como señala Yolanda Montecinos en su artículo *Historia del Ballet en Chile*<sup>5</sup>, Kawesky inició sus actividades como profesor en 1921, realizando presentaciones en el propio Teatro Municipal. Vale la pena destacar que su primera función se inició con una demostración de ejercicios clásicos de barra. Sus alumnas eran jóvenes de la clase alta de Santiago, lo que dio pie para que al poco tiempo fuera un signo de status formar a las niñas en una academia de ballet. Todo esto fue dando a conocer esta disciplina en Chile. Kawesky preparó también a profesionales que participaron en varios cuadros de ballets de óperas.

Así, la gira de Pavlova permitió la apertura del público hacia el ballet, público que acogió con gusto la llegada de la profesora Andrée Haas en 1928. Esta última, junto a Elsa Martin, montó una academia de danza bastante alejada de la técnica clásica y más cercana a la improvisación y a los movimientos gimnásticos<sup>6</sup>. Por otra parte, los nuevos aficionados a la danza recibieron con gratitud a las compañías que vinieron a Chile como consecuencia del éxodo provocado por la Segunda Guerra Mundial. El *Ballet de Montecarlo*, el *Original Ballet Russe del Coronel de Basil*, el *American Ballet* y el *Ballet del Teatro Colón* presentaron sus obras en nuestro país, algunos con más, otros con menos éxito. Pero la visita que marcó un giro radical para la danza en Chile fue la realizada por el *Ballet de Kurt Jooss*, con sus bailarines Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolph Prescht, que se presentó en el Teatro Municipal el 21 de octubre de 1940. Dicha compañía traía una nueva visión de la danza, desligada de los patrones clásicos y más cercana a la estética expresionista. Este nuevo estilo ya era en parte conocido gracias al trabajo realizado por Andrée Haas, Elsa Martin e

---

<sup>4</sup> Durante el siglo XIX tuvieron gran importancia los bailes populares y de salón que practicaron los diferentes sectores sociales. En torno a los últimos, se crearon escuelas a cargo de maestros de danza que enseñaban no sólo a bailar sino también las *buenas costumbres* que debían mostrar los miembros de la alta sociedad. Por su parte, los bailes populares fueron poco a poco siendo incluidos en las representaciones teatrales, creándose un eslabón entre lo espontáneo- natural y la danza teatral elaborada. En este contexto, hacia 1850 los chilenos recibieron a varias compañías de ballet europeas, que vinieron a Chile en largas giras por las principales ciudades de nuestro país. Estas compañías, entre las que podemos mencionar la *Compañía de Monsieur Ponçot*, la *Compañía Roussets*, la *Compañía Coreográfica Corby* y la *Marinetti- Ravel*, mostraron a los chilenos creaciones románticas, como la famosa *Giselle*, montada por Monsieur Ponçot en 1850, y despertaron el interés del público por la danza académica. Sin embargo, este interés duró menos de una década, quedando el ballet hacia 1860 relegado a un mero apéndice de óperas, operetas y zarzuelas. Montecinos, Yolanda: *Historia del ballet en Chile*, en Revista Musical Chilena Nº 75, 1961, pp. 9-14.

<sup>5</sup> Ibid., p. 21.

<sup>6</sup> Ibid., p. 22.



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

Ignacio del Pedregal<sup>7</sup> en la década de 1930, por lo que tuvo una buena recepción entre el público nacional. Una obra en particular conquistó a los chilenos: *La Mesa Verde*, con coreografía de Jooss y música de F. A. Cohen, se presentó en el Teatro Municipal el 8 de noviembre de 1940. Con este y otros estrenos el ambiente estaba ya preparado para que las grandes figuras del Ballet Jooss fueran contratadas por la Universidad de Chile para crear el Ballet Nacional Chileno.

\*\*\*

Como es de suponer, todas estas novedades se dieron en un contexto más general, en el cual las artes chilenas habían ido poniéndose al día con respecto de lo que sucedía en Europa. Dejaremos por un momento la evolución del ballet en Chile para esbozar brevemente el desarrollo seguido por las demás artes durante la primera mitad del siglo XX en Chile.

En las artes visuales, y a partir de los años '20, los artistas entraron en una primera modernidad, rompiendo con la concepción representacional de la pintura. Fue el Grupo Montparnasse el encargado de traer dicha revolución a la pintura chilena, que hasta entonces estaba enclaustrada en la tradición de la academia naturalista. Ahora bien, los artistas de este grupo, creado por Luis Vargas Rosas, se cruzan con toda la generación de 1913, constituida por los discípulos de Fernando Álvarez Sotomayor, que estuvo más ligada a la Escuela Clásica Española, fundamentada en un estilo realista.

La evolución de la obra de Luis Vargas Rosas es decidora. Vargas Rosas se fue deshaciendo poco a poco de la realidad, separándose de la matriz cezanniana e introduciéndose en lo abstracto. Con esto, Vargas Rosas se transformó en el primer artista chileno en llegar a la abstracción, dejando de lado el modelo. Sin embargo, no deja de observarse en sus obras la necesidad de conectarse con la situación nacional, a pesar de la construcción abstracta de la que hablábamos.

Como era de esperar, en la década de 1930 no se valoró la obra de Vargas Rosas y, más aún, hacia 1940 nos encontramos con un retorno a la pintura figurativa. Más que un estilo definido, lo que se da al interior de la pintura chilena entre 1925 y 1955 es un total eclecticismo: no hay un destino claro con respecto a los temas como tampoco con respecto a las estrategias pictóricas; no existe una clara conexión con la vanguardia, pero tampoco con las culturas originarias. Hay un ir y venir entre tradición y vanguardia. Será recién después de la Segunda Guerra Mundial que Ramón Vergara Grez retomará la abstracción de Vargas Rosas, formando el Grupo Rectángulo, que creará los primeros marcos teóricos claros, produciéndose así la verdadera entrada a la modernidad.

Por su parte, en el teatro, los dramaturgos chilenos habían comenzado desde principios de siglo a levantar cabeza para crear sus propias obras, sin embargo sus obras fueron en un principio solamente leídas, no representadas. Ya desde 1910 se observa la creación de obras verdaderamente vanguardistas, pero los chilenos, en el afán de ser modernos, no se consideraban capaces de igualarse a Europa en la puesta en escena de las obras, por lo que todavía la

---

<sup>7</sup> Ignacio del Pedregal, pintor, había viajado a Alemania y había entrado en contacto con la danza libre. Esta disciplina lo entusiasmó y a su regreso a Chile trajo a nuestro país el expresionismo en la danza. Montecinos, Yolanda: *"El Ballet Nacional Chileno". Perspectiva histórica y humana*, en Revista Musical Chilena Nº 80, 1962, p. 10.



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

representación quedaba en manos de diversas compañías extranjeras. En 1918, y en parte como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, se creó la primera compañía chilena de teatro, pero todavía en ella la participación de actores españoles era importante. Recién en la década de 1930 se vislumbran momentos de modernización más radical, lo que se constituirá en el ambiente precursor de los teatros universitarios creados a partir de 1941, en un ambiente vanguardista que llega a Chile especialmente gracias a las migraciones provocadas por la Segunda Guerra. Un hecho relevante es que, con los teatros universitarios, surgieron diferentes trabajos en torno a la puesta en escena, entre los que destaca la labor del escenógrafo y el rol del director. Los directores debían coordinar las diferentes artes, por lo que se convirtieron en grandes intelectuales que teorizaron sobre el teatro para lograr dar un estilo sólido a cada obra.

Por último, en la música, ya desde fines del siglo XIX surgieron espacios que acogieron las corrientes vanguardistas. Desde entonces primó un interés por ponerse al día más que por crear una tradición musical propia. Se fueron adquiriendo las técnicas de composición europeas y el rol del músico se acentuó, todo esto en un ambiente musical de gran heterogeneidad<sup>8</sup>. A partir de la década de 1920 se crearon obras tanto en la línea germana como en la línea francesa. También se desarrollaron, aunque escasamente, propuestas más vanguardistas como la de Acario Cotapos. Por otra parte, existe todo un vaivén entre lo europeo y lo tradicional, al interior del cual se destacan compositores como Pedro Humberto Allende y Carlos Isamitt, quienes toman temas nacionales para crear sus obras<sup>9</sup>. A partir de 1940, y por la influencia del neoclasicismo, resurgieron los formatos canónicos que se habían dejado de lado por el expresionismo y el impresionismo. Por ende, podemos ver que la vanguardia hasta este momento sólo ha generado algunos chispazos en algunos compositores. Recién a partir de 1950 se inició la vanguardia propiamente tal, con el grupo TONUS. Con dicho grupo comenzó también la teorización en el campo de la música, aspecto que fue desarrollado por dos compositores en particular: Gustavo Becerra y Roberto Falabella.

Toda esta evolución de las artes, en la que es palpable la dialéctica entre lo tradicional y lo europeo, se vio acompañada e impulsada por una progresiva institucionalización: la creación de la Sociedad Bach y la creación de la Facultad de Bellas Artes<sup>10</sup> en la década de 1920, y la fundación – por ley de la República – del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile en 1940, se suman a la ya mencionada creación de los teatros universitarios de la Universidad de Chile y la

---

<sup>8</sup> Como señala Gastón Soublette, el panorama general de la música chilena se encuentra atravesado por una gran heterogeneidad, la cual puede constituir, según el autor, una característica de la cultura chilena misma. Soublette, Gastón: *De la música y los músicos chilenos*, en Revista Aisthesis N° 23, 1990, p. 9.

<sup>9</sup> Soublette hace hincapié sobre el hecho de que nuestra vida musical se ha visto guiada por un permanente intento de ponerse al día con las tendencias europeas. Recalca el hecho de que se ha desconocido la música que en Chile se hacía tradicionalmente, menospreciándose la música popular y folklórica, a diferencia de otros países latinoamericanos en los cuales la música de la calle no pudo ser marginada por la fuerza que ésta tenía. Idem.

<sup>10</sup> Con la creación de la Facultad de Bellas Artes las autoridades del gobierno le otorgaron un estatuto universitario (y por tanto la anhelada autonomía) a la Escuela de Bellas Artes, Escuela de Artes Aplicadas y al Conservatorio Nacional. Estos organismos abandonaron la dependencia del Ministerio de Educación y se integraron a la Universidad de Chile. Lizama A., Patricio: *El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena*, en Revista Aisthesis N° 34, 2001, p. 150.



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

Universidad Católica. La fundación del Instituto de Extensión Musical fue, por lo tanto, el antecedente clave que permitió, incorporando la labor de las grandes figuras del Ballet Jooss, crear un cuerpo estable de danza profesional que se sumó a la Orquesta Sinfónica creada en 1941 y al Coro de la Universidad de Chile creado en 1945. La contratación de Ernst Uthoff, su esposa Lola Botka y el primer bailarín Rudolph Pescht fue posible gracias a que la compañía Jooss se disolvió estando de gira en Venezuela<sup>11</sup>. Paradójicamente, el objetivo inmediato del nuevo grupo de danza era participar en la temporada lírica del Teatro Municipal. Así, la misma ópera que había desplazado en el siglo XIX al ballet hacia un rol secundario, fue la que señaló en la década de 1940 la necesidad de crear organismos estables de danza para satisfacer necesidades inmediatas. La inexistencia de una academia estable de danza clásica implicaba que los empresarios de la ópera debían contratar cuerpos de baile europeos para montar sus obras<sup>12</sup>.

El 7 de octubre de 1941 se fundó la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical. Uthoff asumió los cargos de director, coreógrafo y bailarín; Lola Botka, Rudolph Pescht y Andrée Haas fueron convocados como bailarines y también asumieron la tarea de dar clases a los alumnos que entraron a la escuela. Los bailarines que integraron la nueva escuela habían estudiado principalmente con Ignacio del Pedregal y Andrée Haas. Ya a partir de 1942, Uthoff presentó a sus alumnos en diversas óperas montadas al interior del Teatro Municipal.

Con el estreno de *Coppelia*, el 18 de mayo de 1945, se consagró el Ballet Nacional Chileno como organismo diferente de la Escuela de Danzas. La versión de Uthoff, con música de Leo Delibes y escenografía de Hedi Krasa, fue interpretada por Lola Botka como Coppelia, Malucha Solari como Swanilda, Rudolph Pescht como Franz y Patricio Bunster en el papel de Coppelius. El estreno fue un éxito e implicó la popularización del ballet en Chile<sup>13</sup>. El grupo inició una gira nacional y a partir de entonces se sucedieron una serie de estrenos, entre los cuales nos interesa mencionar: *La Leyenda de José* (1947, con coreografía de Uthoff y música de Richard Strauss), *La Mesa Verde* (montada en 1948 por el propio Kurt Jooss, que estuvo de visita en Chile ese año), *Juventud* (estrenada en noviembre de 1948, con libreto de Jooss y música de Haendel en arreglo de Juan Orrego Salas), *Don Juan* (1950, con coreografía y libreto de Uthoff y música de Gluck en arreglo de Víctor Tevah), *El Umbral del Sueño* (1951, coreografía creada por Malucha Solari, con música de Juan Orrego Salas y escenografía y trajes de Fernando Debesa), *Petrushka* (1952, con libreto y música de Stravinsky y coreografía de Uthoff) y finalmente *Carmina Burana*, obra maestra de Uthoff que fue estrenada con un rotundo éxito en 1953. Con el pasar de los años el número de coreografías fue aumentando, y poco a poco fueron sumándose al repertorio las obras creadas por los propios chilenos, como Malucha Solari y Patricio Bunster. El año 1956 contempló en el programa la primera gira de la compañía nacional al extranjero, tarea que fue exitosa y que aumentó la fama de la escuela en Uruguay, Argentina y posteriormente Perú.

En 1957 el Ballet Nacional debió abandonar el Teatro Municipal para pasar al Teatro Victoria, debido a que la nueva escuela creada por Octavio Cintolessi, el Ballet de Arte Moderno, fue invitada por la Ilustre Municipalidad de Santiago a integrarse como compañía residente del Teatro

---

<sup>11</sup> Montecinos, Yolanda: Op. Cit., 1962, p. 16.

<sup>12</sup> Montecinos, Yolanda: Op. Cit., 1961, p. 17- 19.

<sup>13</sup> Ibid., p. 24.



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

Municipal. La creación de esta segunda escuela profesional fue la culminación de los esfuerzos de una década por crear un cuerpo estable de ballet clásico.

\*\*\*

Con respecto a la dialéctica chileno/nacional- metropolitano/universal que se observa al interior de la danza como disciplina artística, podemos observar que la creación de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile se consolidó más bien sobre la línea dramática expresionista europea que sobre las tradiciones de nuestro país. Dirigida por bailarines europeos, tanto la técnica como la temática quedaron prisioneras de los modelos hegemónicos. Estos modelos consideraban a la danza como una expresión artística que debía mostrar la esencia real de la vida, lo que en la práctica significaba alejarse de la técnica académica –también europea –, por lo menos en lo que a las coreografías se refería. Como señala Montecinos, “Uthoff no perseguía el virtuosismo en sí, sino en función de la danza”<sup>14</sup>. Al no buscarse el virtuosismo quedaban fuera de las coreografías los clásicos *pas de deux*.

Ahora bien, es importante destacar que Uthoff no se cerró completamente a la danza clásica. De hecho, como indica Montecinos<sup>15</sup>, Uthoff permitió que sus discípulos experimentaran en la danza académica y él mismo fue incorporando elementos del ballet tradicional a sus obras, uno de los cuales, tal vez el más proscrito en los comienzos de la Escuela de Danzas, eran las “puntas”<sup>16</sup>.

Así, si bien “Uthoff otorga a la escuela bases metodológicas que corresponden al ballet expresionista alemán, que había nacido como una contra respuesta del ballet clásico, (...) su formación con Jooss lo había llevado a dirigir su creación a lo que hoy se conoce como ballet expresivo, ya que mantiene la esencia del expresionismo, pero sin renegar del todo de la base académica”<sup>17</sup>. En la danza dramática, según el propio Jooss, “la imaginación pura del movimiento está fundida con la idea dramática, creando la fusión de los dos elementos”<sup>18</sup>.

Las temáticas de las coreografías de Uthoff fueron principalmente “historias universales, con una impronta occidental, que corresponde a la tradición europea, principalmente al repertorio alemán”<sup>19</sup>. La danza dramática en Chile se distanció de las creaciones de Jooss, en cuanto los ballets de Uthoff no tuvieron una temática social. Sus mayores aciertos, por el contrario, estuvieron en lo folklórico (“*Petrushka*”) y en lo espectacular y simbólico (“*Carmina Burana*”) <sup>20</sup>.

De esta forma, entre 1940 y 1950 no encontramos en las obras del Ballet Nacional Chileno algún indicio de un lenguaje nacional. Es el momento del origen, donde la raíz no proviene precisamente

---

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Montecinos, Yolanda: Op. Cit., 1962, p. 21.

<sup>16</sup> Junto con las puntas, las “baterías” (o técnica de batidos) eran también proscritas. Sin embargo, en el montaje de *Petrushka*, 1952, Uthoff incorporó el recurso de las puntas.

<sup>17</sup> Cifuentes, María José: Op. Cit., 2005, p. 11

<sup>18</sup> Montecinos, Yolanda: Op. Cit., 1962, p. 18.

<sup>19</sup> Cifuentes, María José: Op. Cit., 2005, p. 11.

<sup>20</sup> Montecinos, Yolanda: Op. Cit., 1962, p. 21



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

de la sociedad chilena ni de sus inquietudes, sino de la sociedad europea. En todo caso, al ser un arte amparado por el Estado, se hace parte de la idea de cultura que se avala en ese momento. Esta idea la manifiesta Malucha Solari en su artículo *Ballet Nacional de la Universidad de Chile*<sup>21</sup>, en el cual se refiere al concepto de “nacional” al interior del Ballet Nacional Chileno. La autora destaca que la idea de ballet nacional puede analizarse desde dos perspectivas. 1) Un ballet puede ser nacional por el hecho de estar subvencionado por dineros públicos y 2) Un ballet puede ser nacional por poseer un estilo nacional. En este último sentido, el Ballet Nacional Chileno no tuvo, entre 1940 y 1950, nada de nacional, ya que las creaciones coreográficas correspondían más bien a un ideario europeo alemán, antes que latinoamericano o chileno.

A comienzos de la década de 1950 se estrenaron las primeras obras de los miembros de la primera generación de bailarines y coreógrafos chilenos formados al interior del BANCH. Estas creaciones mantuvieron la línea de la escuela, tanto en su técnica como en su temática. Malucha Solari y su obra *El Umbral del Sueño* estrenada en 1951 son un ejemplo de ello. Sin embargo, se puede vislumbrar una primera incorporación de elementos nacionales al interior de otros ballets de la década de 1950: Octavio Cintolessi, otro alumno del BANCH, presenta en 1952 su obra *Redes*, “la cual seguía una línea aún más clásica que la propia escuela ya que era un ballet cuya trama estaba inspirada en los ballets románticos”<sup>22</sup>, pero por otra parte “tiene la novedad de ser inspirado en una leyenda local chilena”<sup>23</sup>. Existe por lo tanto, a partir de 1852, un intento concreto por conectar la danza en Chile con algunos elementos tradicionales de nuestro país. Basándonos en la información aportada por María José Cifuentes, podemos ver que uno de los momentos más importantes para la creación de un lenguaje nacional fue la aparición de dos obras que integraron elementos nacionales: el ballet de la ópera *Caupolicán* y *Milagro en la Alameda*, ambas con coreografía de Uthoff. Para la realización de las coreografías que formarían parte de *Caupolicán*, ópera chilena con música de Acevedo, Uthoff fue asesorado por Carlos Isamitt y Margot Loyola, lográndose un muy buen resultado. Por su parte, *Milagro en la Alameda* (1957) fue un cuento coreográfico adaptado de una obra alemana, donde el escenario lo constituye la Alameda. En esta obra aparecen huasos en escena bailando cueca, pero también se observan rasgos alemanes aportados por Uthoff. A pesar de esta yuxtaposición de elementos, es importante el intento que realiza Uthoff por crear obras que representen a los chilenos, si bien se trata no de un estilo nacional consolidado sino de atisbos de elementos chilenos o americanos en la creación coreográfica.

Con respecto al Ballet de Arte Moderno, creado a finales de la década de 1950, las declaraciones de Octavio Cintolessi muestran un deseo por reflejar el ambiente de la época. Sin embargo, para el creador del BAM la escuela debía necesariamente poseer una base académica de danza, para permitir al bailarín expresarse mejor. Así, sus postulados pueden resumirse en el siguiente párrafo: “Creemos en lo moderno, cuando tras de él hay una cultura danzante vasta. Ahora, en cuanto a americanos, no creemos en la simple fábula criollista, ni el poncho y la guitarra. En cambio, como raza nueva que está despertando a su realidad (...) sí creemos que nuestro quehacer artístico tendrá que representar la grandiosidad de nuestra naturaleza y su colorido, así como la inherente

<sup>21</sup> Solari, Malucha: *Ballet Nacional de la Universidad de Chile*, en Revista Musical Chilena, Vol. 56, Número Especial 2002, pp. 54- 59.

<sup>22</sup> Cifuentes, María José: Op. Cit., 2005, p. 13.

<sup>23</sup> Ibid., p. 14.



memoria chilena

Artículos para el Bicentenario

rebeldía, sagacidad y actitud libertaria del hombre americano. Cualquiera obra artística que realicemos y que refleje estos atributos, será una obra americana de trascendencia universal.<sup>24</sup> De este modo Cintolessi, a quien habíamos visto con su obra *Redes* en 1952, realiza un conciente intento por incluir lo nacional en sus obras. No obstante, a pesar de sus proyectos e ideas, el BAM se concentró en mayor medida en mejorar las técnicas foráneas que en buscar un estilo nacional. El intento por incluir lo propiamente chileno se quedó casi exclusivamente en los símbolos, sin profundizar en el plano de las ideas. En todo caso, el aporte de Cintolessi en este aspecto es importante, en cuanto se va generando un movimiento cada vez mayor de incorporación de elementos nacionales a los ballets chilenos.

Por otra parte, con Patricio Bunster aparece un discurso americanista en la escena del ballet chileno. De aquí surge, en 1959, su obra *Calauacán*<sup>25</sup>, estrenada por el Ballet Nacional y basada en los versos del Canto General de Neruda. Con música de Carlos Chávez, esta obra nos muestra una búsqueda hacia las propias raíces americanas. La obra trata del nacimiento del indio americano, su sumisión a los dioses de la naturaleza y el nuevo desastre provocado por los españoles conquistadores.

Hasta aquí nos hemos referido exclusivamente a las temáticas de los ballets chilenos, dejando de lado el asunto de la técnica, que desde el comienzo fue casi únicamente foránea. De hecho “no hay ninguna técnica del movimiento en nuestro país que se haya perpetuado con la creación de una escuela, o que se haya exportado al resto del mundo. Es decir un lenguaje corporal nacional no ha sido desarrollado, sin embargo se identifica la existencia de teorías nacionales que postulan novedades, al nivel de la interpretación (...). Esta es la idea de lenguaje que se tiene en las escuelas chilenas y por lo mismo ha sido fuertemente debatida, ya que aún no surge un modelo de movimiento que sea propiamente chileno (...)”<sup>26</sup>. A pesar de esto, hubo intentos concretos, como el realizado por Patricio Bunster en *Calauacán*, por integrar un lenguaje corporal propio, siempre dentro de las técnicas de la danza dramática y el ballet. En su artículo *Perspectivas de un ballet americano*<sup>27</sup> Bunster llama la atención sobre el hecho de que la creación coreográfica chilena se encuentra desarraigada de la atmósfera americana. Según él, los coreógrafos chilenos debían encontrar un lenguaje dancístico diferente, inspirado en nuestra vida de todos los días<sup>28</sup>.

Llegamos así a la década de 1960, que no abarcaremos ahora por exceder los límites de nuestro trabajo. Lo importante es que tanto en la primera como en la segunda etapa del ballet en Chile no se logró – si bien hubo claros intentos – crear un ballet verdaderamente nacional. Vimos que la década de 1950 estuvo marcada por un novedoso uso de elementos americanos, gracias a la labores realizadas por coreógrafos chilenos como Patricio Bunster y Octavio Cintolessi. Sin embargo, si bien hubo atisbos de chilenidad al interior de sus coreografías, mayores en las temáticas que en la creación de movimientos corporales propios, recién a partir de 1960 se

---

<sup>24</sup> Cintolessi, Octavio: *El Ballet de Arte Moderno*, en Revista Musical Chilena N° 75, 1961, p. 42.

<sup>25</sup> *Calauacán* es la segunda obra creada por Patricio Bunster. La primera había sido *Bastión y Bastiana*, estrenada en 1956.

<sup>26</sup> Cifuentes, María José: Op. Cit., 2005, p. 10.

<sup>27</sup> Bunster, Patricio: *Perspectivas de un ballet americano*, en Revista Musical Chilena, Vol. 56, Número Especial 2002, pp.

<sup>28</sup> Idem.





*Artículos para el Bicentenario*

reconoce la existencia de un ballet plenamente chileno, que plantea propuestas que reflejan la situación de Chile en ese momento.

En el período analizado en este ensayo (1920- 1960) podemos reconocer una primera modernidad en la danza chilena, que se observa a partir de la creación del primer cuerpo de baile estable en la década de 1940. Dicha primera modernidad se encuentra antecedida por diferentes giras de compañías de danza europeas, que van preparando al público en el gusto por el ballet. Con la creación de la primera Escuela de Danza al interior de la Universidad de Chile comienzan a formarse bailarines profesionales chilenos de manera metódica y sistemática, si bien al interior de una línea predominantemente germánica. Esto es llamativo: la danza profesional en Chile fue vanguardia desde un principio. Sólo diez años después se creó una escuela de danza académica, en el Teatro Municipal. Este tema merece estudiarse en profundidad, ya que esta llegada del ballet a Chile junto con la vanguardia no se observa en ninguna de las demás disciplinas artísticas, y a la larga ha llevado a que en Chile tenga indudablemente más fuerza el movimiento de danza contemporánea que el ballet.

Como ya adelantamos, es sólo a partir de 1960 que los cuerpos estables de danza entran definitivamente en la modernidad: la técnica académica y dramática se encuentra ya internalizada y surge entonces una danza social que refleja la situación chilena del momento, a la vez que se impulsa el desarrollo de este arte en los diferentes sectores sociales. Este esfuerzo se consolida de forma definitiva en la década de 1970, con la aparición de las compañías de danza independientes.

Por último, vale la pena destacar que si bien el ballet entró en la modernidad un poco más tarde que las artes visuales, el teatro y la música, si consideramos el hecho de que no existió como disciplina artística en el Chile del siglo XIX podremos concluir que la danza logró ponerse rápidamente al día con respecto de las demás artes. La creación del BANCH en 1945 nos da cuenta de ello, si observamos que sólo cuatro años antes se había creado la Orquesta Sinfónica y el primer Teatro Universitario, y que el mismo año -1945- fue creado el Coro de la Universidad de Chile. Evidentemente esa rápida puesta al día fue alimentada por el desarrollo que habían alcanzado las demás disciplinas, las que aportaron sus conocimientos y sus artistas (por ejemplo sus músicos y escenógrafos) para un rápido desarrollo del ballet.



Artículos para el Bicentenario

## Bibliografía

Bunster, Patricio: *Perspectivas de un ballet americano*, en Revista Musical Chilena, Vol. 56, Número Especial 2002, pp. 65- 67.

Cifuentes, María José: *Historia de la danza en Chile, 1940- 1990*, en Documentos Culturales / Ministerio de Educación, División de Cultura. Santiago de Chile: La División, 2005, Nº 2, pp. 1- 30.

Cifuentes, María José: *Historia social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990*, Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2007.

Cintolessi, Octavio: *El Ballet de Arte Moderno*, en Revista Musical Chilena Nº 75, 1961, pp. 39- 43.

Haas, André: *La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical*, en Revista Musical Chilena, Vol. 56, Número Especial 2002, pp. 28- 36.

Hevia Massardo, Carlos: *Teatro Municipal de Santiago: 141 años de aporte a la cultura*, en Revista Universitaria Nº 61, 1998, pp. 5- 8.

Lizama A., Patricio: *El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena*, en Revista Aisthesis Nº 34, 2001, pp. 134- 152.

Montecinos, Yolanda: *“El Ballet Nacional Chileno”. Perspectiva histórica y humana*, en Revista Musical Chilena Nº 80, 1962, pp. 9- 30.

Montecinos, Yolanda: *Historia del ballet en Chile*, en Revista Musical Chilena Nº 75, 1961, pp. 9-31.

Olea Candía, Jorge: *La Danza Independiente de Chile, pasos en la escena*, en Revista Musical Chilena, Vol. 56 Número Especial 2002, pp. 74- 77.

Pereira Salas, Eugenio: *Biobibliografía musical de Chile. Desde los orígenes a 1886*, Santiago, Chile: Universidad de Chile, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, 1978.

Picó, Joseph: *Modernidad y Posmodernidad. El gran debate*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Quiroga, Daniel: *La música chilena y el ballet*, en Revista Musical Chilena, Vol. 56 Número Especial 2002, pp. 68- 70.

Solari, Malucha: *Ballet Nacional de la Universidad de Chile*, en Revista Musical Chilena, Vol. 56, Número Especial 2002, pp. 54- 59.

Soublette, Gastón: *De la música y los músicos chilenos*, en Revista Aisthesis Nº 23, 1990, pp. 9- 22.

*Teatro Municipal: 150 recuerdos de 150 años*, en Diario El Mercurio, Domingo 29 de julio de 2007.

Trumper, Bernardo: *La escenografía y el movimiento renovador de los teatros universitarios en Chile*, en Revista Apuntes Nº 102, 1991, pp. 93- 107.

## Sitios en Internet:

[www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=histdanzaindi](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=histdanzaindi)