

Sociedad y cultura

Historia social de la danza en Chile

Visiones, escuelas y discursos 1940-1990

MARÍA JOSÉ CIFUENTES



Ciencias Humanas

LOM
EDICIONES

PRIMERA PARTE

Suite de Haendel

- | | | | |
|---|---------------|----------------------|---------------------|
| 1 | Marcha | <i>En este baile</i> | Interpretación |
| 2 | Pastoral | | |
| 3 | Minueto N.º 1 | <i>Agua</i> | de las alumnas |
| 4 | Minueto N.º 2 | <i>Agua</i> | del curso de niños. |
| 5 | Gavota | <i>Agua</i> | |

Henry Purcell

Gavota Yerka Luesic von Laschan

Johan Jakob Froberger

Sarabanda Alumnas del curso superior.
Composición de Y. Luesic.

Beethoven

Escocesa Emils Rodríguez y María
Luisa Solari

Heller

Estudio Nidia Peralta Arancibia.

Strauss

Vals Curso medio.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Platea	\$ 7.-
Palcos con cinco entradas	40.-
Sillón de palco	6.-
Balcón	5.-
Anfiteatro	3.-
Galería	2.-

Piano Steinway and Sons, de la Sucesora Otto Becker

Talleres Gráficos de "La Nación"

Programa de la presentación de la Escuela de Danza de Andreé Haas
y Elsa Martin en el Teatro Municipal en 1933.

1.2. La Escuela de Danza y el Ballet Nacional Chileno

Los datos recopilados confirman que la formación de una primera escuela nacional de danza fue un largo proceso; no obstante, el interés de las autoridades y principalmente de la Universidad de Chile por gestar dicha escuela, posee antecedentes en el tiempo desde antes de su establecimiento. En 1936, el Conservatorio Nacional ya había pedido a André Haas que hiciera clases de danza, principalmente para Armando Carvajal y Domingo Santa Cruz; el problema de animar un estudio serio y metódico de la danza, conforme a las más avanzadas técnicas europeas, constituyó desde siempre una preocupación primordial⁸³, sin embargo, no fueron los únicos. En 1939, hubo un primer intento por crear un ballet nacional. La idea partió desde el Teatro Nacional, quienes pidieron al matrimonio Pikieris, procedentes del Teatro Colón de Buenos Aires, que se encargaran de la dirección de la escuela de danza. Aunque este matrimonio logró crear un conjunto estable, este duró muy poco y solo realizó una corta temporada a principios de 1940⁸⁴.

Pero fue ese mismo año que nuevamente una coyuntura bélica cambió la historia de la danza de nuestro país. La Segunda Guerra Mundial trajo a Chile a diversas compañías de gran importancia internacional, como el Antiguo Ballet de Montecarlo, el Original Ballet de Russe del Coronel de Bassi, el American Ballet de Lincoln Kirstein, conjunto que trajo consigo a George Balanchine, destacado coreógrafo que en esa época pasa desapercibido por la prensa; a ello se suma un grupo de ballet del Teatro Colón y la decisiva visita del Ballet Jooss⁸⁵.

Kurt Jooss era un personaje de fama internacional, por su triunfo en el Congreso Internacional de la Danza en París, realizado en 1932, donde había ganado el primer lugar con su coreografía *La Mesa Verde*. Era reconocido además por su forma no tradicional de presentar el ballet, ya que en sus creaciones se mezclaban íntimamente la danza y el arte teatral⁸⁶, pasando a ser parte de la historia de lo que se considera el "ballet moderno".

Al profundizar en su trabajo, se puede decir que existió en él una fuerte preocupación por el movimiento y la utilización del cuerpo, algo que lo llevó a usar cortinas negras en casi todas sus presentaciones, como una forma de evitar la distracción del espectador. No se concebía en sus montajes

⁸³ Haas, *ibid.*, pág. 31.

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ Montecinos, *op. cit.*, pág. 17.

⁸⁶ Bourcier, Paul, *La historia de la danza en Occidente*. Capítulo X. "La escuela germánica y su descendencia en América". Rudolf Von Laban, *op. cit.*, pág. 243.

rellenar el espacio con postizos o naturalezas muertas, solo se pretendía mostrar al hombre manifestando sus sentimientos. Por otra parte las cortinas negras ayudaban a crear un espacio infinito, sin lugar ni tiempo determinado, donde finalmente era el bailarín el encargado de dar la impresión de distintos lugares. "Así, toda concepción del espacio es viva, improvisada en los movimientos y nada hay desde ese instante fuera de la danza"⁸⁷.

Su trayectoria marcó su obra. Ésta comenzó en la escuela de Rudolf von Laban, "padre del ballet moderno alemán", con quien se inició como bailarín, aprendiendo el sistema de "notación de la danza" (creado por el maestro y conocida como Labannotación), que consiste en la división del espacio en tres niveles: Horizontal, vertical, y axial, sobre los que se inscriben doce direcciones de movimiento. Estas se componen como una "partitura" donde se interpreta una "sinfonía de gestos"⁸⁸, técnica que él mantuvo dentro de su enseñanza y que aplicó dentro de sus creaciones, tal como ocurre en *La Gran Ciudad*, otra de sus grandes coreografías, donde los ensayos se realizan sin música, siguiendo un sistema de partituras de movimiento donde solo están marcados los compases, "...luego cada bailarín hace su parte como un instrumento de esta especie de 'Orquesta coreográfica'. Una vez así ensayado, se ejecuta la obra con música"⁸⁹.

Su ballet contaba con los mejores intérpretes de toda Europa, los cuales habían sido seleccionados con suma rigurosidad por él mismo. Por otro lado, se debe decir que no solo su técnica era innovadora, sino también las temáticas tocadas en sus coreografías, ya que estas provenían directamente de la realidad social a la que se enfrentaba la Europa de aquellos años. *La Mesa Verde* es la manifestación más pura de esta nueva forma de lenguaje que entregaba la danza de esos años, tocando lo cotidiano y social a partir del movimiento. En dicha coreografía se presentó "...el fracaso de la liga de las naciones..."⁹⁰

La Mesa verde sorprendió a Europa, marcando un hito en la historia del ballet. Sin embargo, el éxito no logró ser saboreado del todo. La Segunda Guerra Mundial trae conflictos para esta compañía; muchas eran

⁸⁷ Bello, Enrique, "Representar la vida en su más pura forma, a través de la danza, busca Kurt Jooss". *Revista Zig-Zag*, 25 de junio de 1948, pág. 39.

⁸⁸ Bourcier, ibíd., pág. 237.

⁸⁹ La utilización del sistema de notación de Laban fue explicada por el propio Kurt Jooss en una entrevista hecha por la *Revista Zig-Zag*, en su segunda venida a nuestro país, en el artículo escrito por Enrique Bello. "Representar la vida en su más pura forma, a través de la danza, busca Kurt Jooss". *Revista Zig-Zag*, ibíd., pág. 62.

⁹⁰ Montecinos. "El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva Histórica y Humana", *Revista Musical Chilena*, número especial, op. cit., pág. 42.

las nacionalidades que la componían, por lo que deben salir de Europa viajando hasta Sudamérica. En este contexto llegó Jooss a Chile, quien se presentó en la capital en la temporada de invierno de 1940⁹¹, en el Teatro Municipal, en el marco de una gira que comprendió países como Brasil, Uruguay, Perú y Venezuela⁹². En nuestro país su fama artística era reconocida, además Del Pedregal y Haas ya se habían encargado de mostrar un ballet mucho más experimental y ligado a la danza expresiva, haciendo más fácil la llegada del público a esta compañía. Las presentaciones fueron un éxito, superando la asistencia esperada y creando una gran admiración por este género del ballet⁹³.

Estando en América, el grupo se dividió y una parte importante de ellos se quedó en Venezuela. La noticia llegó a oídos de Carvajal y Santa Cruz, quienes prontamente realizaron la gestión de contratar a tres de los integrantes de dicha compañía, para formar la tan ansiada escuela de ballet nacional dentro del IEM. Así fue como llegó a Chile en calidad de director de la futura escuela Ernst Uthoff, acompañado de su esposa Lola Botka y del bailarín Rudolf Pescht.

La experiencia vivida por estos bailarines se revive en las palabras de la propia Lola Botka, quien recuerda el momento de la separación de la Compañía y de la decisión de venir a Chile:

...Entonces, ¿dónde vamos a bailar? ¿A oriente? Ahora se puede, pero en aquellos tiempos... Así que dice: por favor hagan lo que puedan,

⁹¹ Pese a la investigación realizada, poca es la información que existe frente a la primera venida de Jooss a nuestro país; tampoco se logró conseguir las fechas de la temporada de invierno a la que se refieren la mayoría de los artículos aquí citados, pero todos concuerdan en que se presenta en el invierno de 1940.

⁹² Entrevista a Lola Botka, Santiago, Julio de 2003, pág. 1.

⁹³ A pesar de la popularidad del Ballet expresionista en nuestro país, se debe decir que no todos compartían el gusto por este género del ballet; muchos maestros de las generaciones anteriores como Doreen Young, esposa de Kawesky, interpelaban al público santiaguino por no saber apreciar la venida de otros ballets, principalmente clásicos, que eran de renombre internacional. Ejemplo de esto es lo que la propia Young escribe en un artículo, titulado "Una opinión sobre ballet", publicado en *El Diario Ilustrado*, con fecha 25 de agosto de 1941, bajo el contexto de la venida del American Ballet a Chile, en el cual dice lo siguiente: "...Lamento que mis compatriotas no hayan sabido apreciar bien a este conjunto. El público se ha dejado influenciar por cierta crítica y ha pretendido hacer comparaciones con el Ballet Jooss. No cabe comparación posible, es algo completamente distinto (...). No es necesario, con el 'American Ballet', deslumbrarse con trajes, decorados o efectos de luz, basta el admirable trabajo de Balanchine. Nuestro público no ha sabido comprender el arte de este gran maestro y por lo tanto, no le ha rendido los honores que merecía". Artículo citado en Montecinos, "El ballet Nacional Chileno", op. cit., pág. 40.

entonces nosotros recurrimos a hablar con Chile. Entonces fuimos donde el Cónsul Chileno... entonces él dio la visa y ningún barco nos quería llevar porque mi marido era alemán, entonces, un barco holandés dijo que nos llevaba pero que no daba garantía de seguridad. Y ahí llegamos y aquí estamos. Llegamos entre el 40 y el 41, entonces llegamos aquí y queríamos trabajar al tiro, así que fuimos a Extensión Musical, donde Carvajal era el director de orquesta, y hablamos con él...⁹⁴

Lola Botka decidió dedicarse a la danza desde pequeña y lo hizo estudiando principalmente con Dalcroze, hasta que su talento la llevó a Alemania, donde se unió a la compañía de Jooss, idea que le propuso el propio Laban luego de verla actuar. Al segundo año de estar en la compañía participó en *La Mesa Verde*⁹⁵, donde comenzó su carrera. Al llegar a nuestro país asumió el cargo de profesora de la Escuela y posteriormente se convirtió en bailarina del Ballet Nacional.

Por otro lado, Rudolf Pescht se había formado en la escuela de Laban y era uno de los más importantes intérpretes del Ballet Jooss. Al llegar, asumió también como bailarín y profesor de la escuela y del ballet.

Ernst Uthoff, de nacionalidad alemana, abandonó su trabajo como empleado de banco para entregarse a la danza, principalmente a la escuela expresionista alemana, uniéndose al Ballet Jooss, donde logró convertirse en solista y asistente coreográfico⁹⁶ entre los años 1927 y 1941. Llegó a Chile cumpliendo una triple función, debía convertirse en bailarín, coreógrafo y director de la primera escuela de danza nacional.

La formación de ésta y de su ballet se llevó a cabo en un árido terreno. No existían bailarines profesionales ni tampoco los espacios para enseñar, así lo recuerda Botka:

...y preguntamos dónde estaban los bailarines y nos dijeron que no había y que creían que nosotros los íbamos a formar; pero entonces tienen que esperar, ¿y dónde está la sala?, no tenemos sala; entonces ¿dónde vamos a hacer las clases?; entonces buscamos sala... y pusimos un aviso en el diario que educamos jóvenes, hombres para bailarines...⁹⁷

⁹⁴ Entrevista a Lola Botka, *ibid.*, pág. 2.

⁹⁵ *Ibid.*, pág. 1.

⁹⁶ Haas, *op. cit.*, pág. 33.

⁹⁷ Entrevista a Lola Botka, *ibid.*, pág. 2.

El interés de la gente no se hizo esperar y pronto se presentaron grandes cantidades de personas para integrar el Ballet Nacional. Para los tres bailarines fue muy complicado el proceso de selección, ya que no podían hacer un examen de conocimientos o de técnicas a personas que jamás habían bailado; otros factores fueron los importantes, como el porte o el cuerpo. Por otra parte fue la propia Andréé Haas la que dio la ayuda necesaria para que esto se concretara; aportó no solo con sus alumnas sino también con el espacio, entregando su sala al servicio de Uthoff. Esta información se rescata de las palabras de Lola Botka, quien cuenta cómo fue el proceso de selección:

...Llegó todo Chile; durante dos semanas estuvimos probando bailarines... y en ese momento... nosotros hacer ballet en el examen no podemos porque casi nadie sabía bailar, había uno o dos así que los hicimos por el cuerpo que tenían, por el cuerpo de bailarín, así que bueno, empezamos a trabajar y teníamos a la Andréé Haas que nos hicimos muy amigas, ella tenía una pequeña escuela y teníamos alumnos. Entonces ella cedió su escuela, dijo: la sala es de ustedes, mis alumnas hagan lo que quieran, yo voy a ayudar, y ahí teníamos algunas alumnas que sabían un poco moverse⁹⁸.

Andréé Haas pasó a integrar también el nuevo cuerpo de profesores del Ballet Nacional, impartiendo su cátedra de Rítmica, en una época donde eran fundamentales los conocimientos musicales para la formación de los bailarines.

El 7 de octubre de 1941⁹⁹ es el día en que cambió nuevamente la historia de la danza en Chile, se inauguraron las actividades en la Escuela de Danza, seleccionando setenta postulantes entre los centenares que acudieron a solicitar matrícula¹⁰⁰. Con el tiempo aumentó el interés por esta disciplina y también se hizo cada vez más selectiva la elección, pues la intención no recaía solo en la enseñanza y la formación de bailarines, sino en la futura creación de un ballet chileno.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Según Yolanda Montecinos, esta sería la fecha de inicio de las clases de la Escuela, sin embargo, *El Mercurio*, el día 8 de octubre de 1941, presenta un pequeño artículo dedicado a la escuela de danza del IEM, donde se dice que las clases comienzan el lunes de la próxima semana, por lo que hay dudas frente a la fecha real de la primera clase impartida por la escuela.

¹⁰⁰ Archivo Teatro Municipal, Biografía Madame Poliakova, Notas: Ernst Uthoff. Trabajo de recopilación, corrección, traducción y redacción: Benjamín Cabieses Couratier.

Desde un principio la escuela se dividió en dos grupos de alumnos; El primero de ellos estaba "...formado por unos quince alumnos que disponían de una preparación anterior; el segundo, por varios subgrupos de diez a quince alumnos"¹⁰¹, subdivididos asimismo en cursos para señoritas y para varones. Se hacían dos horas de clases diarias, como mínimo, a todos los grupos; una correspondía a ballet clásico¹⁰² y otra a danza moderna, evocándose ésta última, principalmente, al desarrollo de la danza expresiva, que era la base de la teoría de Uthoff. El grupo avanzado, por su parte, debía tener una hora más para preparar los ballets y trabajar como conjunto. Luego, cuando comenzaron las presentaciones, se debió agregar tres horas más para ensayos. Por otro lado las clases de Rítmica solo se dieron para las personas que no poseían estudios al respecto; muchos habían sido alumnos de Haas, por lo tanto manejaban la técnica, sin embargo los que no, debían dedicarle dos horas semanales¹⁰³.

Con relación al espacio ocupado para llevar a cabo las clases, se rescata la información entregada por el diario *El Mercurio*, el cual publicó, el 8 de octubre de 1941, un pequeño artículo noticioso sobre la formación de la Escuela de Danza del IEM, del cual se extrae lo siguiente:

*El Instituto de Extensión Musical ha dispuesto la construcción de amplios estudios de danza en el local destinado a su escuela situado en la calle Agustinas 1038. Estos estudios han sido dispuestos de acuerdo con cuantas exigencias presenta la técnica moderna del arte coreográfico*¹⁰⁴.

En 1942 la nómina de estudiantes estables quedó fijada en setenta luego de audicionar unos doscientos interesados. Ese mismo año se hicieron las primeras presentaciones de la Escuela, dentro de la tradicional temporada de ópera, montando obras tales como: *Rigolletto*, *La Traviata*, *Aída* y *Hänsel y Gretel*¹⁰⁵. En ella participaron los alumnos más avanzados, los que ya eran suficientes como para montar trabajos. El 22 de noviembre de ese año, el grupo de ballet de la escuela participó en el primer centenario de la Universidad de Chile, ofreciendo "...por primera vez,

¹⁰¹ Haas, op. cit., pág. 34.

¹⁰² Pese a que la influencia de Uthoff era marcadamente expresionista, incorporó la danza clásica dentro de la enseñanza de la escuela, ya que reconocía al método académico como el más apto para la formación del bailarín.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *El Mercurio*, 8 de octubre de 1941, pág. 7.

¹⁰⁵ Haas, *ibid.*, pág. 34.

una intervención independiente (es decir fuera de una temporada oficial de ópera), presentando 'Danza Lírica' de la secuencia Sueño de Sayeda¹⁰⁶, ópera del chileno Próspero Bisquertt. Presentan también *Capri-cho vienés*, con música de Johann Strauss y coreografía de Ernst Uthoff, obra que dio a conocer el profesionalismo y el talento del director de la Escuela.

Dentro de estas primeras presentaciones, resaltaron algunos nombres de alumnos, que fueron, posteriormente, partícipes de la primera generación de bailarines profesionales de nuestro país, algunos de ellos son: Virginia Roncal, Lissy Wagner, Blanchette Hermansen, Yerka Luksic, María Luisa (Malucha) Solari, Alfonso Unanue, Patricio Bunster, Luis Cáceres y Octavio Cintolesi, entre otros.

En el año 1943 no se admitieron nuevos alumnos en la escuela, con el objetivo de concentrar el trabajo en un número menor, el cual correspondiera a la capacidad y finalidades de la Escuela, que no era solo de divulgación, sino de formación profesional¹⁰⁷. Entre 1944 y 1945, la matrícula volvió a abrirse para recibir alumnos en las clases preparatorias, mientras el grupo avanzado se concentró en trabajar como conjunto estable en la producción de nuevos ballets.

En cuanto al funcionamiento de la Escuela, se rescatan las palabras de la propia Andréé Haas, quien escribió un artículo en 1945 sobre la creación del ballet nacional, titulado: "La escuela de danza del Instituto de Extensión Musical", del cual se extrae lo siguiente:

La Escuela de Danza sigue una disciplina tan rigurosa como es habitual en las europeas de su clase. No obstante, el trabajo se desarrolla en un ambiente de cordialidad y compenetración absolutas entre profesores y alumnos, unidos todos en el servicio de la obra común que se realiza. Es un trabajo basado en la vocación artística de cada uno, dentro del cual el profesorado estimula, en estrecha colaboración con los alumnos, el progreso de éstos y la adquisición de mayor eficiencia para sus futuras actuaciones profesionales¹⁰⁸.

También Haas informó en él sobre los componentes que integraban el alumnado de la escuela de esa época, haciendo una particular mención a la participación masculina dentro de ella, la que luego de ser muy escasa

¹⁰⁶ Montecinos. "Ballet Nacional Chileno. Perspectiva Histórica y Humana", *Revista Musical Chilena*, ibíd., pág. 44.

¹⁰⁷ Haas, ibíd., pág. 34.

¹⁰⁸ Ibidem.

va a ir aumentando con el tiempo. La formación de bailarín había sido encasillada como algo femenino luego de que Kawesky instaurara sus clases de ballet clásico como un requisito en la vida de toda niña de elite. No obstante, Uthoff encarnaba una nueva imagen que atraía a los jóvenes dentro de una nueva forma de hacer arte:

Debemos señalar como un hecho curioso y digno de ser tomado en cuenta, el que hasta la fundación de la Escuela de Danza solo las mujeres parecían interesarse en Chile por el cultivo de este arte. Sin embargo, en la matrícula de la escuela actualmente es considerable el número de alumnos varones, lo que ha permitido más amplitud y un mejor cultivo de la danza en los conjuntos¹⁰⁹.

El 18 de mayo de 1945 se presentó por primera vez el grupo de la escuela como cuerpo estable, con el nombre de Ballet de la Escuela de Danza, agrupación que posteriormente se convirtió en el Ballet Nacional Chileno. Estrenaron en la gala de ese año el primer ballet que ocupó un espectáculo completo: *Coppelia*, con música de Leo Delibes y coreografía de Uthoff¹¹⁰. Como se ha visto, hasta esa fecha, el grupo de la escuela, solo había participado dentro de la ópera, o presentando algunos fragmentos de ballets. *Coppelia* fue la consolidación de la danza como un arte independiente, profesional y nacional. El éxito de este ballet determinó "...la repetición de él en veinte representaciones dentro de una sola temporada y a teatro repleto"¹¹¹. Esto provocó finalmente la popularidad del ballet como un organismo estable.

Según las palabras de Andréé Haas, en el artículo ya citado, se puede rescatar que la interpretación de este ballet estuvo a cargo no solo de alumnos destacados como Malucha Solari, Yerka Luksic y Patricio Bunster, sino también de los profesores, participando Lola Botka y Rudolf Pescht.

Coppelia o *La Muchacha de Ojos de Esmalte* era un ballet de corte clásico, basado en un cuento donde se narraba la historia de un juguetero llamado Coppelius (Patricio Bunster), que hacía muñecos a escala humana; un día una niña traviesa llamada Swanilda (Malucha Solari) decide

¹⁰⁹ Haas, *ibíd.*, pág. 34.

¹¹⁰ Según los datos obtenidos por *El Mercurio* del 18 de mayo de 1945, el estreno se llevó a cabo en el Teatro Municipal, a las 18:30 hrs. Las entradas se encontraban a los siguientes precios: platea: \$80, platea alta: \$60, balcón: \$40, anfiteatro: \$25 y galería: \$10. *El Mercurio* del día 19 de mayo de 1945 da cuenta del grandioso éxito y de la repetición para el día 24 del mismo mes, debido al interés del público.

¹¹¹ Haas, *ibíd.*, pág. 35.

hacerse pasar por una de las muñecas, haciéndole creer al juguetero que éstas cobraban vida. Su estreno mundial fue el 25 de mayo de 1870 en la Ópera de París¹¹², sin embargo debemos tener presente que la versión original de Saint León es muy distinta a la creación de Uthoff, quien plasma en ella toda su filosofía moderna, creándose otro ballet muy distinto del original, el cual deslumbró a la sociedad chilena de la época. Esta obra se presentó en el momento justo en que el Ballet estaba listo para enfrentarse al público con dignidad y profesionalismo; es por esta razón que se considera su estreno como el nacimiento del ballet en nuestro país¹¹³.

Ese mismo año, el renombre alcanzado por el Ballet de la Escuela llevó a este grupo a realizar su primera gira en provincias, llegando a Concepción y Talca. En ese momento la fama de Uthoff como director y coreógrafo se extendió por todo el país. La eficacia de su trabajo lo mantuvo ligado a la Universidad de Chile por más de veinte años, dirigiendo la escuela y el ballet¹¹⁴, desarrollando año tras año una continua producción de obras. Durante esos veinte años, el Ballet fue consolidándose, hasta llegar a ser lo que hoy se conoce como Ballet Nacional Chileno (BANACH). Se enriqueció además con nuevas visitas extranjeras, amplió su repertorio con ballets que aún se mantienen en el tiempo, y fue testigo de una nueva generación de bailarines y coreógrafos chilenos que fueron a su vez frutos de la Escuela. Bajo su dirección se logró montar una gran cantidad de ballets; éstos pertenecieron en su mayoría al repertorio que él mismo interpretó en el Ballet Jooss, con la particularidad de ser coreografiados según sus propias fórmulas creativas. Algunos de los hechos más importantes que se desarrollan durante su gestión son los que se revisan a continuación.

El 13 de noviembre de 1946 se estrenó el ballet *Drosselbart* o *El Príncipe Mendigo*, en una función ofrecida en el Teatro Municipal, con música de Mozart y coreografía de Uthoff. En 1947 el ballet ruso *La Leyenda de José* fue presentada en forma continua durante tres años y que para muchos terminó de consagrar al conjunto nacional como un grupo profesional. En estos dos años el ballet fue sorprendiendo cada vez más con sus excelentes presentaciones y su imponente profesionalismo. A pesar de los logros alcanzados, su perfeccionamiento era una preocupación constante; es por esta razón que en 1948 visitó nuestro país nuevamente Kurt Jooss, invitado durante seis meses para ofrecer cátedra

¹¹² Markessinis, op. cit., pág. 115.

¹¹³ Montecinos, ibid., pág. 45.

¹¹⁴ No existen registros reales sobre la fecha de la salida de Uthoff del BANACH. Solo se calcula gracias a las fuentes orales que recuerdan su partida. El trabajo en la Escuela y el Ballet se extendió alrededor de unos veinte años o más.

dentro de la Escuela y montar sus coreografías con el grupo de ballet chileno, sin duda una experiencia fundamental para la formación de esta primera generación de bailarines.

Durante su visita fue entrevistado por la *Revista Zig-Zag*, la cual tituló a dicho artículo "Representar la vida en su más pura forma, a través de la danza, busca Kurt Jooss", escrito por Enrique Bello y publicado en la edición del 25 de junio de 1948. En él se refiere específicamente a su trabajo y a sus creaciones, como asimismo, a su presencia en Chile. Habla, además, de la Escuela de Danza, dejando en manifiesto los logros de este conjunto y de su coreógrafo, que también fue su alumno y amigo:

Los resultados de vuestra escuela de danza son, sin duda, muy buenos. Si Uthoff ha podido en estos seis o siete años, con alumnos libres, llegar a la formación de este conjunto, es de esperar que mediante nuestros esfuerzos el progreso continúe. Formar un ballet es una obra de aliento extraordinario, pues para ser un bailarín maduro se necesitan muchos años. Mi conjunto se constituyó a base de los mejores bailarines de toda Europa; se eligió lo mejor de cada país. No eran, pues, alumnos que voluntariamente llegaran al ballet. Imagínese cuántas dificultades se presentarán para la formación de grupos de esta naturaleza. Con todo, si los integrantes del conjunto de vuestra Escuela de Danza no estuvieran bien guiados, yo no estaría aquí. El solo hecho de que pueda trabajar con ellos para realizar mis complicados ballets es el mejor antecedente de su estado, ya que los considero capaces de realizarlos¹¹⁵.

Mientras estuvo en Chile se encargó de incorporar sus obras al repertorio de la agrupación nacional, montándose así *La Mesa Verde*, *Gran Ciudad*, *Pavana* y *Baile en la Antigua Viena*. El trabajo fue tan intenso y fructífero que incluso llegó a crear un ballet: *Juventud*. "En él participaron Luis Cáceres, Lissy Wagner y Blanchette Hermansen, con libreto original de Kurt Jooss"¹¹⁶. Su visita fue clave para la formación creativa de la generación del 40'. Las temáticas sociales, dentro de sus creaciones, le entregaron una nueva connotación al ballet, de modo que le asignó la tarea de ser un medio de expresión. Pero no solo de sentimientos, sino también de ideales y pensamientos. Jooss presentó a la danza como un discurso que manifiesta la propia filosofía del artista. Él otorgó esta visión y entregó las herramientas necesarias para incorporar la crítica y la reflexión del coreógrafo dentro

¹¹⁵ Bello, Enrique, op. cit., pág. 62.

¹¹⁶ Montecinos, "Historia del ballet en Chile", *Revista Musical Chilena*, op. cit., pág. 22.

de las composiciones. Quizás se debe considerar, como uno de los primeros antecedentes que generó dentro de la creación coreográfica nacional, la incorporación de la realidad social y los valores humanos como temas en sus obras, algo que se desarrolló con fuerza en las obras de los coreógrafos que se mueven a fines de la década del 60' y principios de los 70' en Chile, donde surge lo que se ha denominado en este libro como *Danza Social*, tema que se presenta en el siguiente capítulo.

Los años siguientes fueron fructíferos para Uthoff y su ballet, tanto en la producción de obras como en las presentaciones; en 1949 se estrenó *Czardas en la Noche*, coreografía de Uthoff con música de Zoltan Kodaly; en el '50 *Don Juan*, también con libreto y coreografía de Uthoff. Se debe destacar de este ballet los elementos expresionistas que utilizó el coreógrafo mediante el juego de símbolos y acciones dramáticas, que hasta ese minuto no se habían manifestado en sus obras y que se volvieron con el tiempo una tónica dentro de sus nuevas composiciones. Ese mismo año además se contrató a tres bailarines extranjeros, siendo el más importante de ellos Heinz Poll, quien a su llegada se incorporó rápidamente, obteniendo el papel protagónico de dicho ballet.

El 18 de agosto de 1951 el ballet dio paso a la creación nacional y se presentó, por primera vez, una coreografía hecha por una alumna de la Escuela: *El Umbral del sueño*, coreografía de Malucha Solari. Dicha obra contaba además con la participación de los chilenos Juan Orrego Salas, compositor, y Fernando Debesa, escenógrafo, y con la interpretación del ballet de la Escuela de Danza, lo que la convertía en la primera obra realizada en su totalidad por profesionales nacionales. La historia podía ocurrir en cualquier parte del mundo y época; trataba de una heroína, "la muchacha que sueña" (Malucha), que siente que todo está bajo el imperio del tiempo. A su lado pasan las efímeras quimeras del Amor, interpretado por Óscar Escauriaza, y del Sexo, Octavio Cintolesi, unidas a las 16 estridentes máscaras de la Risa y la Tragedia. Al año siguiente, en 1952, Octavio Cintolesi, también alumno de la Escuela, estrenó su montaje *Redes*, el cual poseía un corte más clásico, en comparación con el expresionismo de Uthoff. La historia narraba la relación entre cuatro pescadores y una sirena, interpretada por Blanchette Hermansen, la cual era atrapada entre sus redes. Uno de ellos terminaba enamorándose de ella, Heinz Poll, quien siguiendo la tradición trágica, la sigue y muere. La trama surgió de la propia experiencia de Cintolesi, cuando compartió con unos pescadores de Loncura en Quintero, quienes hablaban acerca de una sirena¹¹⁷.

¹¹⁷ Cintolesi, Vittorio, *Conversaciones con Octavio Cintolesi*, Santiago, 1999. Propiedad Intelectual N° 129374, pág. 15.

Ambas creaciones demuestran que ya entrada la década del 50' diez años después de la creación de la Escuela, comenzaron a aparecer los primeros frutos nacionales de esta disciplina, por lo que, gracias a ello, la danza se consideraba finalmente como una profesión con futuro y con logros laborales.

Ese mismo año, Uthoff presentó su versión de la coreografía *Petruchka*. Nuevamente los elementos teatrales salieron a escena y se comenzó a observar un trabajo cada vez más experimental, y acorde con la escuela alemana. Al parecer Uthoff fue delineando con el tiempo hasta llegar finalmente a su obra maestra: *Carmina Burana*.

Su estreno se llevó a cabo el 12 de agosto de 1953, a las 19:00 horas, en el Teatro Municipal. Tiene la particularidad de ser un "ballet oratorio", es decir en él participaban intérpretes de ópera y un coro, que contaba los detalles de la historia. Es por esta razón, que en esta producción participó, junto con la Orquesta Sinfónica, el Coro de la Universidad de Chile, dirigido en esa oportunidad por Mario Baeza, quien complementó su trabajo con el director de la orquesta Víctor Tevah.

Carmina Burana "...deriva su nombre de un códice de canciones del siglo XIII, hallado en el convento bávaro de Benedikbeuren en 1803. Encierra los documentos más valiosos de la poesía medieval alemana. La partitura es de Carl Orff, gran conocedor de la música antigua y medieval y está hecha sobre la base de 25 canciones reunidas en tres grupos, de la primavera, del vino y del amor"¹¹⁸. Antes de ser presentado en nuestro país ya había sido interpretado en muchos lugares de Europa como ópera, sin embargo Uthoff la convierte en un ballet oratorio que la hace única y le reserva, a él, un sitio de honor entre los creadores del ballet moderno. Con su coreografía logró revivir esta historia, en una puesta en escena completamente novedosa, llena de símbolos, conceptos y formas dramáticas, que la convirtieron sin duda en su obra más importante y recordada por la historia del ballet en nuestro país. Esta producción trajo asimismo la aparición de nuevos intérpretes en escena, una nueva generación de bailarines, la segunda formada por la escuela y perteneciente al Ballet, de los cuales se rescatan algunos nombres como Nora Salvo, María Elena Aránguiz y Nora Arriagada, entre otros¹¹⁹.

La fama y prestigio del ballet de la Escuela de Danza continuó en el tiempo y con ello las producciones de Uthoff y de los coreógrafos nacionales.

¹¹⁸ Montecinos, "El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana", *Revista Musical Chilena*, op. cit., pág. 47.

¹¹⁹ No se puede dejar de nombrar el importante trabajo de los cantantes la soprano Victoria Espinoza, la contralto Marta Rose y el baritono Genaro Godoy, ya que en el estreno del ballet su interpretación dio una mayor calidad al espectáculo.

En 1954 se estrena *Alotria* y un segundo ballet de Malucha Solari, *Façade*, y en el año 1955 *El Hijo Pródigo*. Ya por estos años llegó a Chile Joan Turner, bailarina inglesa, quien jugaría posteriormente un papel fundamental en la escena. Se integró en un principio como intérprete dentro del Ballet, para luego formar parte de la planta de profesores. Su carrera había comenzado en la escuela de Sigurd Leeder, otro importante discípulo de Laban, quien posteriormente integró la compañía de Kurt Jooss.

Al llegar a nuestro país se encontró con un conjunto muy distinto de lo que había sido el Ballet Jooss: los bailarines aquí eran funcionarios con sueldo fijo y posibilidades de jubilación, pero asimismo con un ritmo de trabajo bastante lento, con "...pocas funciones y demasiado tiempo para ensayar. A mediodía todos se iban a comer a casa y el trabajo se reanudaba después de las cuatro, luego de una larga siesta"¹²⁰.

Sus palabras dejan en claro el momento de su llegada y lo que ocurría en esta época con relación al trabajo de la compañía:

Mi primera impresión era de lentitud, porque yo venía de un trabajo súper intenso, uno era el Ballet Jooss, donde se trabajaba todos los días muy duro durante años y con muchas presentaciones, y después había estado en el (sic) ...Donde bailaba ballet (sic), que fue además un período de transición y ahí habían seis, siete a ocho funciones en la semana... me entiende, entonces venía con ese entrenamiento y llego acá y uy... Todo muy lento, ja, ja, ja... había como tres funciones en meses... terrible¹²¹.

Algo que se comprende, el mismo hecho de montar una obra era una tarea complicada, no consistía solo en preparar la coreografía, sino que, además, las presentaciones iban siempre acompañadas de la Orquesta Sinfónica, lo que era un doble trabajo de coordinación y ensayo que complicaba la producción y sobre todo la posibilidad de estrenar más de un ballet al año. Generalmente durante las temporadas se realizaban los mismos ballets que se habían estrenado en años anteriores, para mantener un mayor repertorio. Por otro lado hay que considerar que el movimiento cultural recién estaba logrando concretizar resultados frente a las políticas de extensión, favorecidas por los gobiernos de aquellos años y a los recursos que se le habían asignado.

¹²⁰ Jara, Joan, *Victor, un canto inconcluso*. Fundación Víctor Jara, Impreso en Alborada. Santiago, Chile, 1993, pág. 23.

¹²¹ Entrevista a Joan Turner, realizada en agosto de 2003, pág. 4.

Más complicado fue aun el tema de las giras. El hecho de que la música fuera en vivo hacía necesaria la presencia de toda la orquesta en las presentaciones del conjunto, algo que era bastante complicado, no solo por el tema de transporte, sino también por el presupuesto y la pérdida de tiempo. Retomando las palabras de Turner, se logra hacer una idea de lo que esto significaba:

El ballet rara vez salía de gira, la mayoría de las presentaciones se desarrollaban en el ambiente de felpa roja y dorados del Teatro Municipal de Santiago y cuando lo hacían, se trataba de una empresa de gran envergadura, que abarcaba una orquesta sinfónica completa, alrededor de cuarenta bailarines, pesados decorados y baúles repletos de trajes que hacían mucho bullo¹²².

Tomando este referente, se puede dimensionar lo que fue la primera gira al extranjero del año 56, "...viajando a Buenos Aires y Montevideo con el repertorio Jooss como base de su programación"¹²³. Hito importante no solo por la fama y popularidad que obtiene con la crítica extranjera, sino además porque es la primera vez que el cuerpo de danza recibe el nombre de Ballet Nacional Chileno (BANCH), con el que es conocido hasta hoy. No obstante, pese a las dificultades que provocó la escasez de las giras, nacionales e internacionales, se sabe que mantuvieron un constante esfuerzo por realizar presentaciones dentro del propio territorio, siendo la ciudad de Viña del Mar la más visitada.

Volviendo a lo que fue 1956, se es testigo del inicio de la carrera como coreógrafo de otro de los alumnos destacados e intérprete afamado de la Escuela de Danza: Patricio Bunster, quien además poseía el cargo de subdirector del Ballet Nacional desde 1954¹²⁴.

Su primera obra fue *Bastián y Bastiana*, hecha sobre la base de la ópera *Les Petits Rien*. Dicho ballet integró a Bunster dentro de la primera generación de maestros, bailarines y coreógrafos chilenos, marcando el inicio de una serie de creaciones que lo consolidaron como una figura trascendental para la danza de nuestro país. En él participaban Alfonso Unanué y María Elena Aránguiz, junto con un nuevo grupo de bailarinas que recién se formaban como intérpretes, siendo en ese momento alumnas de la Escuela.

¹²² Jara, Joan, *ibíd.*, pág. 23.

¹²³ Montecinos, "El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana", *op. cit.*, pág. 52.

¹²⁴ Pérez, María Elena, "A propósito". *Revista Musical Chilena*, número especial, La danza en Chile, *op. cit.*, pág. 72.

Entre ellas aparecen nombres tan importantes como Hilda Riveros y Bárbara Uribe, cuya labor con el tiempo será fundamental para el escenario de los años 70.

En el 57 cambió el panorama artístico, modificándose el espacio de las presentaciones. El Teatro Municipal cerró las puertas a las agrupaciones habituales, para concretizar sus propios cuerpos estables, sufriendo las consecuencias el Ballet Nacional, que debió abandonar el Teatro y trasladarse al Teatro Victoria, ubicado en la calle Huérfanos. Las razones de este hecho no están muy claras, pero tal como se ha dicho, coincide con la formación de lo que será el Ballet Municipal de Santiago, el cual surge al año siguiente.

Es entonces, en el Teatro Victoria, donde se estrena otra de las obras fundamentales del ballet chileno, escrita y coreografiada por Ernst Uthoff, titulado: *Milagro en la Alameda*.

Este ballet es catalogado como un cuento coreográfico, donde se narra la historia de "...un mundo de fantasías y sueños, poblados de muñecos, príncipes y hadas contrastado con el de la vida diaria, que margina y hostiliza a dos pequeños suplementeros, Meche y Juanito"¹²⁵. Retratando la realidad de los niños de la calle, conocidos en la época como *pelusas*, es la primera vez que se utilizan ciertos elementos de la realidad nacional dentro de la creación coreográfica, por lo que la existencia de este suceso hace formular la idea de una posible identidad nacional dentro del lenguaje de los ballets chilenos.

Continuando con la labor del BANCH, en sus primeros años de existencia, es importante rescatar su presencia en el exterior, la que se intensificó a finales de la década del 50. Se debe decir que el trabajo internacional provocó en el tiempo que esta agrupación fuera reconocida como una de las más distinguidas compañías de América Latina, gracias a la labor de los coreógrafos que trabajaron con ella a lo largo de su trayectoria, éxito que se mantiene hasta hoy en día, bajo la dirección de Gigi Caciuleanu. En el 58, fue cuando volvieron las giras, esta vez montando, en el Teatro Colón de Buenos Aires, *Carmina Burana*, contando con la participación de la orquesta y el coro del teatro argentino. Esta misma experiencia se repitió en 1964, cuando el BANCH se presentó en el Lincoln Center en Nueva York¹²⁶, en una gira donde no solo se visitó Estados Unidos, sino también Canadá, Puerto Rico y Lima¹²⁷.

¹²⁵ Montecinos, *ibid.*, pág. 48.

¹²⁶ Hurtado, Lorena, "Entrevista a Nora Salvo", realizada en julio de 2003, pág. 1.

¹²⁷ Archivo Teatro Municipal, Biografía Madame Poliakova; Notas. Ernst Uthoff. Trabajo de recopilación, corrección y traducción y redacción: Benjamín Cabieses Couratier.

1959 es el año donde se produjo nuevamente un giro histórico dentro de la danza chilena. Fue el momento en que se presentó otra obra de Bunster, para muchos la más importante de la época y una de las mejor logradas por el Ballet Nacional Chileno: *Calaucan*, con música del mexicano Carlos Chávez, escenografía y vestuario del pintor chileno Julio Escámez, se presentó el 25 de junio de ese año. Su trama narra “...el ciclo del nacimiento del indio americano, su destrucción ante las fuerzas de la tierra, su sumisión a los dioses primitivos y la nueva catástrofe provocada por los conquistadores que vencen a sus dioses y los sojuzgan”¹²⁸. Esta obra es el resultado de una intensa búsqueda en la utilización de nuevas temáticas, en un nuevo ambiente cultural que intenta reencontrarse con sus raíces, acercándose así a las tendencias americanistas que en ese período se expanden por toda Sudamérica. Sin duda, en este ballet también se observa una de las primeras intenciones por manifestar en la danza conceptos y elementos que representan parte de la realidad nacional, sobre todo de las imágenes que se identifican con su historia, como en este caso, la imagen de las culturas precolombinas¹²⁹. Por otro lado, hay que recalcar que la importancia de este ballet superó los límites de nuestro país, ya que se consideró en ese momento como uno de los ballets más importantes dentro del ballet latinoamericano, montándose en países como México y Cuba, convirtiéndose en un ícono de la historia de la danza de América Latina¹³⁰.

Ese mismo año, Uthoff invitó a participar en la Escuela a otro de los importantes maestros alemanes iniciadores de la danza moderna, Sigurd Leeder. Al parecer fue invitado para reestructurar el programa de la Escuela y contratado como director de ella¹³¹, función que ejerció por dos años¹³². Con relación a su presencia en nuestro país no hay información que permita constatar las fechas exactas de su estadía, pero se calcula que fue hasta 1961, año en que Uthoff realizó su última coreografía: *El Saltimbanqui*, estrenada en Viña del Mar y posteriormente en abril de 1962 en la capital.

La salida de Uthoff de la Escuela y de la dirección del Ballet es un poco confusa. Según los datos recopilados, abandonó primero la dirección

¹²⁸ Montecinos, “El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana”, op. cit., pág. 49.

¹²⁹ Este suceso también es parte del proceso de formulación de un lenguaje nacional en la danza chilena, incluido, como se indicó, en el análisis del tercer capítulo.

¹³⁰ Jara, op. cit., pág. 29.

¹³¹ Si bien se sabe que Leeder realizó clases en la Escuela entre 1959 y 1961, sin embargo no está clara su participación en ella como Director. Esta fuente proviene directamente de Patrio Bunster, entrevistado por María Elena Pérez, quien en el artículo, publicado por la *Revista Musical Chilena* de N° 1, 1997, titulado “A propósito”, cuenta sobre este hecho.

¹³² Pérez, op. cit., pág. 73.

de la Escuela y posteriormente el Ballet. Los motivos según los entrevistados estarían relacionados con la necesidad por parte de algunos de sus alumnos de experimentar otras técnicas, sobre todo el interés por incorporar aun más la técnica académica que la modernidad había tratado de superar. En la búsqueda de razones concretas se advirtió la existencia de una carta escrita por algunos de sus alumnos donde se pedía la salida de Uthoff de la Escuela.

Para incorporar una línea más clásica a la Escuela era necesario contratar a otro director; al parecer Charles Dickson, maestro clásico que en esos momentos se encontraba en Chile, contratado en la Escuela por el propio Uthoff, era el mejor candidato para realizar esa tarea. Por otro lado existen versiones que plantean que fue el propio Dickson el que creó tal montaje, escribiendo dicha carta y solicitando a los alumnos que la firmaran. Otras versiones relacionan la salida de Uthoff con la gira realizada por el Ballet Nacional a los Estados Unidos en 1964, donde fueron invitados a inaugurar el Lincoln Center. Al parecer se invitó al conjunto pensando en una ejecución de repertorio nacional, incluso se cree que la gente que los invitó pensaba que eran un ballet folclórico. El resultado fue que Norteamérica recibió a un conjunto de danza moderna que todavía mantenía vivo el repertorio de Jooss, en épocas en que Estados Unidos ya se encontraba en pleno movimiento postmodernista, por lo tanto la crítica de espectáculos dio mucho énfasis a lo retrógrado del repertorio en relación a lo que se estaba ejecutando por esos años en el mundo. Las noticias llegaron rápidamente a Chile, y desde la universidad comenzó una política de modernización del ballet considerando las críticas, lo que dio como resultado la salida del maestro.

Luego de su partida, no hay claridad absoluta sobre lo que ocurre con él en el ámbito profesional. Al parecer, se habría marchado por un tiempo a Estados Unidos para montar *Carmina Burana*, junto a su hijo, Michael Uthoff, bailarín y coreógrafo¹³³, volviendo a Chile en 1977 para remontar por última vez este ballet en nuestro país. Ernst Uthoff se convierte en “el padre de la danza chilena”, título que intenta revalorar todo el importante trabajo realizado dentro de la enseñanza y creación de la danza nacional.

Poder unir las piezas del rompecabezas es parte de la tarea del historiador, sobre todo cuando se considera una gran cantidad de años dentro de la investigación, lo que trae como consecuencia que muchas veces se generen datos inconexos, fechas que no logran ser corroboradas del todo, etc.

¹³³ Hurtado, Lorena, Entrevista a Nora Salvo, realizada en julio de 2003, pág. 4.

Este trabajo no estuvo exento de estas complicaciones sobre todo cuando se intentó reconstruir las fechas correspondientes a los cambios ocurridos dentro de la directiva del Ballet, luego de la salida de Uthoff. Éste fue, a largo plazo, un trabajo difícil de realizar, que lamentablemente dejó vacíos que no lograron ser cubiertos, pese a que existen registros de los nombres y las fechas, a los que lamentablemente no se pudo acceder. Para armar una estructura cronológica coherente se utilizó principalmente, la prensa de la época, que informaba sobre los hechos ocurridos al interior de la Universidad de Chile. Gracias a ello se pueden relacionar los nombres de los directores que asumieron, dentro de la década del sesenta, aproximando los años y fechas. Charles Dickson habría guiado al BANCH desde la salida de Uthoff (en 1964 aproximadamente) hasta 1966, ya que en 1967 se hace cargo del Ballet Municipal. Lo sigue Denis Carey, quien estaría posiblemente desde 1967 a 1968. Luego vendría la ex alumna de la Escuela, Virginia Roncal entre 1968-1969, incluyendo en este último año al maestro invitado, Eugene Valukin, de nacionalidad rusa y primer bailarín del Bolshoi¹³⁴, quien hace clases en la Escuela gracias a un programa de intercambio entre los ballets de Rusia y Chile, encargándose de montar nuevos ballet para el conjunto nacional y quien al parecer se hace cargo de la dirección del Ballet en 1970¹³⁵.

Se debe nombrar, de igual forma, a Patricio Bunster, quien participó también en la dirección de la Escuela, primero como subdirector, cargo que asumió en 1954 y que al parecer mantuvo hasta los inicios de la década del 60 aproximadamente, época en que, además, dirigió algunos ballets para la compañía estable. Posteriormente asumió como jefe del Departamento de Danza¹³⁶, cargo que surgió luego de la Reforma Universitaria de 1967. Por otro lado, se debe decir que fue Malucha Solari quien se hizo cargo, luego de Uthoff, de la dirección de la Escuela de Danza, sin embargo, tampoco existen antecedentes de fechas, por lo que se calcula que se mantuvo en este cargo desde 1965 a 1968, ya que deja su cargo con la Reforma y partir de 1969, año en que aparece como directora de la Escuela Coreográfica Nacional. Durante ese período participó del plan de intercambio con Moscú para integrar al Ballet Bolshoi¹³⁷. Solari no solo había sido una importante alumna, maestra y coreógrafa de la escuela, sino también una importante

¹³⁴ *El Siglo*, 7 de diciembre de 1969. "Eugene Valukin", pág. 10.

¹³⁵ *El Siglo*, 27 de marzo de 1970. "El BANCH", pág. 10.

¹³⁶ Pérez, op. cit., pág. 73.

¹³⁷ *El Siglo*, 11 de enero de 1968 "Importante intercambio de la danza: Malucha Solari partió a Moscú", pág. 8.

intérprete que había sido becada en la Escuela Real de Inglaterra, partiendo luego a Suiza y a Brasil¹³⁸ para perfeccionar sus estudios, entregando importantes aportes al BANCH.

Luego del Golpe Militar y del exilio de su director, pasó a asumir el cargo Nora Arriagada, quien hasta esa fecha se había mantenido como coordinadora del Ballet. Su dirección se extendió desde 1974 hasta mediados de la década de los '80, aproximadamente. Luego de ella, destacan Maritza Parada y Edgardo Hartley, cuya gestión fue clave, aportando novedades dentro de lo "pasivo" que se encontraba el movimiento cultural a finales de los ochenta y principios de los noventa, otorgándole aires creativos al BANCH. En la actualidad, el conjunto se encuentra bajo la dirección artística de Gigi Cacilenu y la coordinación de Carmen Díaz.

En estas páginas se ha dado a conocer la importante labor ejercida por la Universidad de Chile, principalmente por su escuela de danza y por su cuerpo de ballet, dentro de la formación y desarrollo de la danza en nuestro país. Gracias a dicha institución y a la función ejercida por los primeros maestros, se logró abrir un espacio real para esta disciplina, la cual, con el tiempo, comenzó a elaborar su propio lenguaje como arte nacional. Desde la creación de su primera escuela hasta ya entrados los años 60, se plasmaron, tempranamente en la cartelera de ballet, una serie de nombres de espectáculos, bailarines y coreógrafos chilenos, dando cuenta del profesionalismo y el talento de las primeras generaciones de bailarines y creadores nacionales que había formado dicha institución.

El Ballet Nacional Chileno se convirtió en un modelo de la danza nacional, por su trayectoria y prestigio, motivando a nuevas generaciones al estudio de este arte; asimismo su ejemplo determinó la aparición de nuevas agrupaciones, formadas por los que alguna vez fueron alumnos de la escuela o intérpretes de este conjunto, logrando la trascendencia de la danza más allá de las paredes de la primera escuela, la que aún se mantiene como un prestigioso referente educacional.

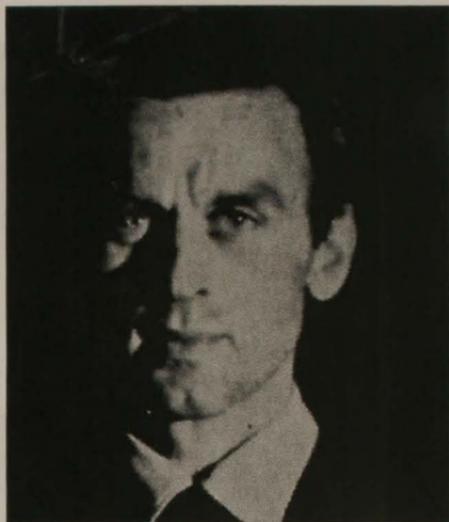
¹³⁸ Ferrada, María. "Para que todo Chile dance", *Revista en Viaje*, N ° 445, Noviembre 1970, pág. 4.



La Mesa Verde, 1932, Compañía de Kurt Jooss, Alemania.
Coreografía de Kurt Jooss. Archivos Ballet Nacional Chileno.



La Mesa Verde, 1948, Ballet Nacional Chileno, Chile.
Coreografía de Kurt Jooss. Archivos Ballet Nacional Chileno.



Ernst Uthoff (1904-1993), Fotografía encontrada en recortes de prensa. Archivo Malucha Solari.



Lola Botka (1910-2006), interpretando el rol de Coppelia en el ballet *Coppelia*, 1945. Archivos Ballet Nacional Chileno.



Malucha Solari y Rudolf Pescht, en escena de *Coppelia*, 1945. Archivos Ballet Nacional Chileno.



Ballet Juventud, 1948. Coreografía de Kurt Jooss.
Archivos Ballet Nacional Chileno.

“UMBRAL DEL SUEÑO” FIRST ALL CHILEAN BALLET



Señor Juan Orrego



Señora Malucha Solari



Señor Fernando Debesa



NOVELTY AT MUNICIPAL



DANCE BY THE MUNICIPAL



DANCE BY MUNICIPAL

Umbral del Sueño, 1951. Artículo de prensa inglesa donde se destaca la creación del Primer Ballet Chileno.

Archivo Malucha Solari.

UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

REPRESENTACION DEL BAILET

UMBRAL DEL SUEÑO



TEATRO MUNICIPAL

MIERCOLES 15 DE AGOSTO DE 1951. — 19 HORAS

Programa *Umbral del Sueño*, 1951. Archivo Malucha Solari.



Blanchette Hermansen, *La Sirena, Redes*, 1952.
Coreografía de Octavio Cintolesi. Archivos Ballet Nacional Chileno.



Malucha Solari (1920-2005), *La Bailarina, Petrushka*, 1952.
Coreografía de Ernst Uthoff. Archivos Ballet Nacional Chileno.

UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

PETRUSCHKA



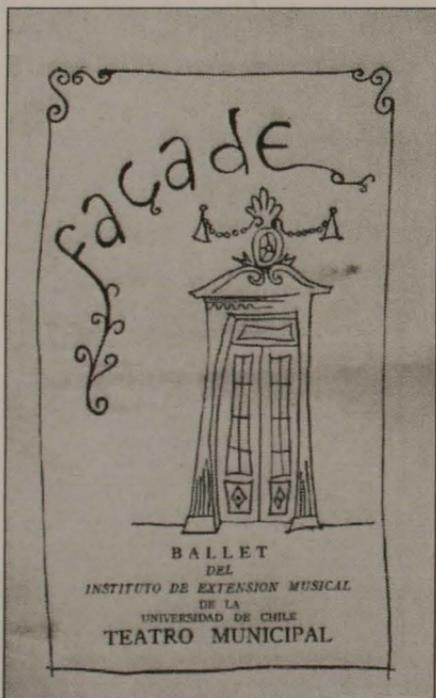
TEATRO MUNICIPAL

MIÉRCOLES 28 DE MAYO DE 1952

Programa *Petrushka*, 1952. Archivo Malucha Solari.



Façade, 1954. Coreografía de Malucha Solari, interpretado por el Ballet Nacional Chileno. Archivos Ballet Nacional Chileno.



Programa *Façade*, 1954. Archivo Malucha Solari.



Escenas del segundo acto de *Carmina Burana*, 1953.
Obra coreografiada por Ernst Uthoff e interpretada por el Ballet Nacional Chileno.
Archivos Ballet Nacional Chileno.



Heinz Poll (1926-2006), *El Hijo, El Hijo Pródigo*, 1955.
Coreografía de Ernst Uthoff. Archivos Ballet Nacional Chileno.



Patricio Bunster (1924-2006), *El Hijo, El Hijo Pródigo*, 1955.
Coreografía de Ernst Uthoff. Archivos Ballet Nacional Chileno.



Bastían y Bastiana, 1956. Coreografía de Patricio Bunster.
Intérpretes: Noelle de Mosa, Chela Gilberto, Adriana Flores, María Covacevich,
Rolf Alexander, Alfonso Unanue. Archivos Ballet Nacional Chileno.

1.3. El Ballet Municipal de Santiago

Paralelo a todo el desarrollo del BANCH, surgieron otros organismos que se encargaron de ampliar el campo profesional de la danza. El primero de ellos fue la Escuela de Ballet Clásico, fundada en 1949 por Vadim Sulima. Bailarín proveniente de Ucrania, graduado en la escuela de Leningrado como bailarín y coreógrafo¹³⁹, el cual decidió quedarse en Chile luego de hacer numerosas giras por Europa y América, junto a su esposa Nina Grusova, también bailarina y maestra. Este matrimonio logró revivir el ballet clásico que había desaparecido de la escena nacional, luego de que el expresionismo cautivara a la sociedad chilena.

Sulima llegó a Chile contratado por la propia Universidad de Chile, con el fin de integrar la técnica clásica a la Escuela, ya que era un fiel seguidor del academicismo de Petipa. Sin embargo, esto será por un tiempo muy corto; ese mismo año la Municipalidad de Santiago lo solicita como maestro y le permite crear una academia y un conjunto estable dentro del teatro. Así, aparece en escena el Ballet Clásico Nacional. Como dato anecdótico, se puede decir que muchos de los alumnos de la Universidad de Chile siguieron tomando clases con Sulima para perfeccionar la técnica clásica¹⁴⁰, muchas veces a escondidas de Uthoff.

En 1952 ofreció sus primeras presentaciones en el Teatro Municipal, entre las que se encontraban: *Ser o No Ser*, *Bolero*, *Danzas Ukranianas* y *Chopinianas*. Posteriormente realizó ballet con obras de compositores chilenos; entre ellos se destacan *Las Tres Pascualas*, leyenda chilena, de Remigio Acevedo; *Noches de San Juan*, de Salvador Candiani, y *Luz en las Tinieblas*, de Juanita Terrazas¹⁴¹. Tomando en cuenta dichas obras, la búsqueda de un lenguaje nacional en la danza se confirma que fue un pionero en la incorporación de temáticas chilenas dentro de sus ballets; a pesar de ello, no se puede sostener que sus obras hayan sido representaciones de un ballet nacional o que poseyeran un lenguaje tal, ya que mantienen la forma de las estructuras de los ballets clásicos europeos.

Pese a que su agrupación solo se extendió hasta el año '57, su trabajo no solo permitió dar un espacio al ballet clásico, sino también logró

¹³⁹ Montecinos, "Historia del Ballet en Chile", *Revista Musical Chilena*, Número especial, la danza en Chile. op. cit., pág. 25.

¹⁴⁰ La nueva corriente clásica moderna arremetió con fuerza en algunos de los alumnos de la Universidad de Chile; este nuevo gusto por lo clásico se analiza en detalle en el capítulo II, donde se reconocen las distintas transformaciones a nivel de la técnica que sufre la danza chilena.

¹⁴¹ Archivo Teatro Municipal, op. cit., Notas: *Vadim Sulima*, sin n/p.

que esta disciplina llegara a personas que jamás se habían acercado a un teatro, llevando la danza a los grupos populares, presentándose en poblaciones, escuelas y sindicatos¹⁴². Esto gracias a la utilización de cinta magnetofónica, suceso que se inauguró en el propio Teatro Municipal el 13 de junio de 1954¹⁴³, dando inicio con este hecho a la independencia del ballet con relación a la orquesta, que era lo que fundamentalmente impedía la realización de montajes fuera del teatro. Se debe rescatar también que pese al poco tiempo en que funcionó dicho conjunto, logró realizar dos giras a Lima, Perú, entre 1951 y 1952.

El fin de este conjunto no está claro. Dentro de los pocos archivos que se encuentran hoy en día en el Municipal, no existen registros que den luces al respecto. No obstante, se cree que la falta de apoyo oficial fue un detonante, sumado a la poca cantidad de bailarines profesionales con los que contaba, ya que la mayoría era amateur y no otorgaban la verdadera calidad que debían tener las obras de Sulima¹⁴⁴. Finalmente en 1958 Sulima abandona el país.

El 13 de abril de 1959 se creó el Ballet de Arte Moderno (BAM), base del actual Ballet de Santiago. Su director Octavio Cintolesi, ex alumno de la Escuela de Danza y ex integrante del BANCH, se encontraba en Zagreb¹⁴⁵ cuando recibió una carta invitándolo a venir a Chile, ya que se estaban gestionando nuevos proyectos para crear un conjunto de Ballet en el Municipal. A su llegada, nada era como se describía y se encontró con un poco más que buenas intenciones. Luego de un tiempo logró reagrupar a los antiguos alumnos de Sulima, uniéndose además nuevos elementos.

Comenzaron a reunirse en una pequeña sala de la capital, ubicada en un subterráneo, en la calle Almirante Montt, una calle sin salida de Monjitas, cerca del cerro Santa Lucía¹⁴⁶. Se formó, entonces, un grupo de jóvenes, quienes sin gran presupuesto y motivados por su amor a la danza, decidieron arriesgarse a crear un nuevo conjunto, sin tener clara la posibilidad de encontrar un apoyo para ellos. Estaban decididos a bailar en la calle, aunque fuera sin música ni decorados¹⁴⁷, solo por la pasión que los movía.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Archivos Teatro Municipal, Biografía Madame Poliakov, Notas: *Vadim Sulima*, sin n/p.

¹⁴⁴ Montecinos, "Historia del Ballet en Chile", *Revista Musical Chilena*, Número especial: La danza en Chile, op. cit., pág. 25.

¹⁴⁵ Cintolesi, Vittorio, Capítulo VI, op. cit., pág. 22.

¹⁴⁶ Sáez, María Inés, op. cit., pág. 17.

¹⁴⁷ Cintolesi, Octavio, "El Ballet de Arte Moderno", *Revista Musical Chilena*, Número especial: La danza en Chile, op. cit., pág. 60.