

UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Artes

VERSION IMPRESA

ISSN: 0716-2790

REVISTA MUSICAL  
CHILENA

LA DANZA EN CHILE  
2002



GOBIERNO DE CHILE  
COMISIÓN NACIONAL  
DEL LIBRO Y LA ESCRITA

# REVISTA MUSICAL CHILENA

---

Número Especial

---

## LA DANZA EN CHILE

EDITORIA: MARÍA ELENA PÉREZ

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO  
LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR  
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR  
FERNANDO GARCÍA

SECRETARIA DE REDACCIÓN  
NANCY SATTLER



GOBIERNO DE CHILE  
CONSEJO NACIONAL  
DEL LIBRO Y LA LECTURA

# REVISTA MUSICAL CHILENA

## PRICE LIST

### SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES .....	US\$ 45.00
INDIVIDUAL ISSUES .....	US\$ 25.00

### SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO .....	\$ 8.000
------------------------------	----------

### NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL .....	\$ 5.000
ESTUDIANTES .....	\$ 2.500

## Revista Musical Chilena en microficha (on microfiche)

a) 50 volúmenes (1945-1992) [50 volumes (1945-1992)]	
Para el extranjero (All foreign countries) .....	US\$ 1.050
Para Chile .....	\$ 150.000
b) Números sueltos (Individual issues)	
Para el extranjero (All foreign countries) .....	US\$ 15.00
Para Chile .....	\$ 3.500

Estos precios incluyen envío por correo aéreo  
(All prices include air mail postage)

## COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

La Sección de Musicología de la Facultad de Artes tiene a disposición de los interesados el siguiente disco compacto:

**El Rey David** de A. Honegger. [Nº1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

### Precios (incluye envío postal)

Para Chile:	
por cada disco compacto .....	\$ 5.000
Para el extranjero:	
por cada disco compacto .....	US\$ 25.00

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casilla 2100

Tel. (562) 678 1337 FAX (562) 671 1435

e-mail: lmerino@uchile.cl

Es propiedad  
Facultad de Artes de la Universidad de Chile  
"Revista Musical Chilena"

## SUMARIO

MARÍA ELENA PÉREZ. Prefacio .....	5
YOLANDA MONTECINOS. Historia del ballet en Chile .....	7
ANDRÉE HAAS. La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical.....	28
YOLANDA MONTECINOS. El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana .....	37
MALUCHA SOLARI. Ballet Nacional de la Universidad de Chile .....	54
OCTAVIO CINTOLESSI. El Ballet de Arte Moderno. ....	60
PATRICIO BUNSTER. Perspectivas de un ballet americano .....	65
DANIEL QUIROGA. La música chilena y el ballet .....	68
MARÍA ELENA PÉREZ. A propósito .....	71
JORGE OLEA CHANDÍA. La danza independiente de Chile, pasos en la escena ...	74
MARÍA ELENA PÉREZ. Rememoranzas de un pianista .....	78
EUGENIO PEREIRA SALAS. La primera danza chilena .....	81
CARLOS ISAMITT. El folklore como elemento en la enseñanza .....	83
RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN. Carlos Isamitt: folklore e indigenismo .....	99
RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN. Los problemas de la investigación del folklore musical chileno .....	105
RAQUEL BARROS A. La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza ...	120
AGRUPACIÓN FOLKLÓRICA CHILENA. Función de los grupos de difusión del folklore musical .....	129

## *Prefacio*

por  
*María Elena Pérez*

“En el principio era la Danza y la Danza  
era el Ritmo...”

SERGE LIFAR

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile se complace en presentar esta edición temática, dedicada a la danza en Chile, en la que han sido recopilados diferentes artículos publicados en la *Revista Musical Chilena* a lo largo de los años, completada con algunos trabajos más recientes, extraídos de la revista *Chile-Danza*, ambas publicaciones de nuestra Facultad.

Con ello y a sesenta años del nacimiento de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, renovamos con orgullo la vocación de fomento del arte y la cultura, que ha animado siempre el actuar de nuestra alta casa de estudios. Si en 1941 creamos las bases de un movimiento dancístico profesional, que ha tenido efectos multiplicadores en el decursar de este arte en el país, hoy nos unimos a la labor de quienes, afanosamente, han luchado por dar a la danza un espacio en la formación de nuevas generaciones, más cultas y preparadas conceptualmente para apreciar, en su justa dimensión, una manifestación artística que ha acompañado al hombre desde los primeros estadios históricos.

Las pinturas rupestres han brindado la oportunidad a los estudiosos de afirmar que, desde los más remotos tiempos, la humanidad danzó. Como en casi todo el arte prehistórico, la motivación parece haber sido mágico-mimética y es por eso que puede encontrarse en las culturas primitivas un extenso repertorio de danzas rituales de diverso objetivo.

En la medida en que las estructuras sociales fueron desarrollándose y surgieron las primeras civilizaciones hasta ahora conocidas, la danza no dejó de estar al lado del hombre, para transmitir sus más profundas emociones: la alegría, el amor o la pena. Desde las danzas en honor de Hathor, en el antiguo Egipto, pasando por la leyenda que cuenta que Brahma creó al mundo con una danza de tres zancadas, hasta las danzas macabras evocadoras del período medieval, la danza siguió su evolución, en correspondencia con las características idiosincrásicas y con las tradiciones propias de los pueblos que las creaban.

El Renacimiento nos muestra un proceso de sofisticación gradual de la danza en las cortes, lo que dio origen a las primeras codificaciones, a los primeros trata-

dos sobre el arte de danzar y a la aparición de la figura del maestro de baile, en tanto que fuera de los medios cortesanos, la danza seguía manteniendo su espontaneidad.

El desarrollo de la danza cortesana propició la transición hacia formas más espectaculares, el ballet de corte. Más tarde, la creación de la Real Academia de la Música y la Danza, impulsada por Luis XIV, ferviente bailarín, consolidó y favoreció el florecimiento del ballet teatral. La danza fue, desde entonces, además de una manifestación libre y natural del hombre, un espectáculo, un arte. Esa vertiente seguiría su propio camino, influenciada por las corrientes estéticas que prevalecieron en las distintas épocas transcurridas desde el siglo XVII, hasta alcanzar, en nuestros días, niveles de experimentación y eclecticismo.

Lejos del escenario, en aldeas, pueblos y ciudades, el hombre continúa expresando por medio de la danza su visión natural del mundo que lo rodea. Son esas expresiones dancarias las que constituyen el caudal de danzas folklóricas, exponentes de la identidad de grupos culturales o naciones y, directa o indirectamente, han estado nutriendo de manera permanente a la danza como espectáculo. Han servido también de basamento a muchos bailes que encontraron popularidad en los salones, a través del tiempo y seguirán constituyendo la esencia de la danza, puesto que ellas reflejan el aspecto emocional del hombre, fuera de toda convención y reglamentación.

Los comentarios anteriores sirven para ofrecer al lector una mejor comprensión de los textos que hemos recopilado para esta edición.

En la primera parte, encontrarán una selección de artículos que lo ilustrarán sobre la historia del ballet en Chile y la de muchos de sus protagonistas. En la otra, dedicada a trabajos sobre el folklore, complementarán la visión sobre el enorme caudal que las investigaciones y la profundización en el estudio de la danza en Chile puede abrir.

Mucho queda por profundizar, por clarificar, por estudiar, por investigar. La historia se escribe cada día. También la de la danza en Chile.

No es, por tanto, un material definitivo el que ahora presentamos. Pero confiamos en que será un primer paso hacia nuevas publicaciones que permitirán difundir el conocimiento de la danza en general y la que se realiza en Chile, en particular, con vista a una aprehensión verdadera, alejada de las percepciones superfluas que muchas veces existen sobre la danza y sus cultivadores.

Si logramos que este libro despierte el interés por la verdad de la danza, habremos cumplido con una de las misiones fundamentales de la universidad: expandir el conocimiento.

## *Historia del ballet en Chile\**

por  
*Yolanda Montecinos*

La trayectoria del ballet en nuestro país no ofrece momentos de extraordinario relieve, pero presenta sí ciertas peculiaridades que la hace diferir de movimientos análogos en países europeos y americanos. La realidad de este arte en 1960 –año del sesquicentenario de nuestra Independencia–, muestra a un grupo con 18 años de vida: el Ballet Nacional Chileno, de interesante línea estética y sólido prestigio dentro y fuera del país. Junto a él, comienza a perfilarse, desde hace más de un año, un conjunto joven, el Ballet de Arte Moderno, que viene a complementar la labor del grupo universitario y que se ha transformado en cuerpo estable del Teatro Municipal, subvencionado por la I. Municipalidad.

Un progresivo número de compañías y solistas extranjeros llegan hasta nuestro Teatro Municipal y, en 1960, los conjuntos estables han recibido, en calidad de artistas huéspedes, a varios conocidos artistas coreógrafos y maitres de ballet extranjeros. Crece, día a día, el interés del público por este arte y las academias particulares proliferan al amparo de este desarrollo. Compañías particulares llevan una vida esporádica pero valiente, como el Victory Ballet y el Ballet Experimental.

Sin duda, el presente es, en muchos sentidos, auspicioso y su innegable florecimiento es el producto de todo un pasado histórico, cuyas características básicas señalaremos en este ensayo.

### ANTECEDENTES PARA UNA PREHISTORIA DEL BALLE EN CHILE

Esta larga etapa comprende las manifestaciones aisladas surgidas del acervo nacional en forma de bailes populares y de salón que en diversos períodos de nuestra vida cívica han adquirido especial relieve. Los orígenes de tales danzas pueden encontrarse en Chile, en la época de la Colonia, con su doble fuente: las danzas religiosas araucanas (los ngillatunes o purums) y las danzas procesionales de los conquistadores. Ambas corrientes se fusionan y dan origen a ceremonias como las de celebración de Corpus Christi, los bailes de los catimbaos y de las cofradías de chinos, alféreces de Quillota, Olmué, Andacollo e Isla de Chiloé, ya en el siglo XVIII y que, en algunos casos, se mantiene hasta nuestros días.

\*Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año XV, enero-marzo, 1961, N° 75, pp. 9-31.

En los albores de la Independencia, el criollo ya ha concedido carta de ciudadanía a algunos bailes de raíces hispanas, peruanas y, más tarde, argentinas. Las festividades y sucesos de interés colectivo son solemnizados por la diversión favorita, el baile en sitios al aire libre, plazas y ferias, o bien en los elegantes salones de aquellos años. Encontramos, entonces, dos formas bien definidas de bailes, los populares y los aristocráticos, que constituían uno de los mayores esparcimientos de los elegantes de esos años.

Los mejores salones de aquella época supieron de bailes como el paspié, el churrirín, minuet, gavota, contradanza; años después la compleja cuadrilla y, por último, el galante vals. Estos bailes serios, ceremoniosos, diferían notoriamente, en los primeros tiempos, de las danzas populares, de chicoteo o picarescas, entre las cuales destacaban, el abuelito, los coloniales fandangos, el bolero, la fantástica cachucha, la revoltosa, jurga, la solita, la coqueta cachupina, el cuando y la popularísima zamacueca.

Desde el Perú, que en esos siglos tenía un ambiente más liberal que el nuestro, llegó a los salones santiaguinos la lujuriosa zapatera que hizo verdadero furor antes de ser puesta en estricta prohibición por la Iglesia y junto a ella hicieron su aparición, también, la zamba y el gallinazo. El aporte argentino se hizo sentir a través de las tropas del Ejército Libertador que puso de moda la sajuriana, el pericón, la perdiz y el encantador cielito. Este último alcanza tal popularidad, que se transformó en número obligado en todos los festejos colectivos y en las ceremonias de interés general. Posee, además, una fuerte dosis de elementos teatrales y escénicos, factores que explican el que muy pronto subiera al escenario, junto con la zamacueca, creando el eslabón entre lo espontáneo y lo elaborado o danza teatral. Entre los años 1820 y 1840, los Cañetes se hacen famosos en este género. En 1839, don José Joaquín de Mora propone al Gobierno la creación de una Escuela de Baile, con fines tanto pedagógicos como moralizantes.

## UN ACONTECIMIENTO EXTRAORDINARIO

Cuatro compañías europeas llegaron desde Europa hasta Chile y mostraron a los santiaguinos, asombrados, las más hermosas creaciones del romanticismo lunar y exótico. Este milagro sucedió entre 1850 y 1862, fue algo fugaz, intenso y breve y su explicación está en el momento histórico-cultural que vivía el país cuando floreció la tan afamada generación del 42.

Las favorables condiciones político-sociales y económicas que hicieron realidad el movimiento intelectual del año 12, permiten señalar, en estos decenios, un momento extraordinario para las ciencias, las artes y las letras. Domeyko y Gorbea desde las aulas, formaban en las disciplinas científicas a las nuevas generaciones. Don Andrés Bello, en su multifacética actividad, defiende desde las columnas del *Araucano*, al empresario teatral Arteaga de los ataques eclesiásticos, traduce a Voltaire, Dumas, Scribe y Alfieri y prepara el advenimiento del romanticismo. Los emigrados argentinos Vicente Fidel López y Domingo Faustino Sarmiento se engarzan en la tan bullada polémica del romanticismo con los jóvenes José V. Lastarria y Jotabeche.



Es interesante destacar que este rebullir de inquietudes y de mentes jóvenes, bien alimentadas en las aulas por maestros excepcionales, se traduce en forma inmediata en creaciones artísticas nacionales y una prueba de ello son los estrenos de la pieza romántica y en clave *Los Amores del Poeta*, de Carlos Bello, cuyo éxito marca el punto de partida para el Teatro Moderno en Chile, y de *Ernesto*, de Rafael de Minvielle, el 28 de agosto de 1848 y el 9 de octubre del mismo año, en el Teatro Municipal. Idéntico impulso recibe la música a través de las brillantes temporadas líricas del Teatro Municipal, con un repertorio de gran calidad, interpretado por los grandes divos de la época. El público chileno puso de moda las temporadas líricas y de este modo se familiarizó con *Lucía, I Due Foscari, Lucrecia Borgia, Ana Bolena*, y, en forma muy especial, *Hernani*, estrenada el 17 de septiembre de 1857 en la función inaugural del actual Teatro Municipal. A este panorama tan completo del arte escénico bajo el período romántico vino a sumarse, en forma lógica, la actuación de cuatro conjuntos de ballet, organismos que difundían los preceptos de esta posición estética en forma clara y tangible.

Hasta la fecha, los bailes populares con su dinamismo, picardía y gérmenes de elementos teatrales se han ido incorporando a la escena, como animadores de los fines de fiesta y veladas, con todo el brío derivado de su fuente hispana. El interés del público por el arte elaborado del ballet se despertó con la visita de cuatro *troupes* europeas, contratadas por empresarios del Teatro Municipal. El desbordante éxito alcanzado con las primeras funciones se explica, en gran parte, por el favorable ambiente existente en la capital hacia los postulados del Romanticismo cuyas dos ramas, la española y la alemana, encuentran en el ballet su máximo exponente escénico.

Por otra parte, el cese definitivo del interés por esta manifestación artística en el país coincide con la desaparición de esta moda, siendo barrida de los escenarios por la poderosa ópera, la liviana opereta y la popular zarzuela. Sin embargo, este período que va desde 1850 hasta 1870 no fue perdido, aun cuando su semilla venga a germinar hacia el cuarto decenio del siglo XX.

## LA COMPAÑÍA DE MONSIEUR PONÇOT

En el mes de enero de 1850, se presenta en el Teatro Municipal la Compañía de Monsieur Ponçot, que fuera contratado junto con el grupo lírico para actuar en la temporada operética de ese año.

Integraban este pequeño conjunto, Mlles. Dimier y Soldini, como primeras figuras y, a la vez, como representantes de los dos estilos de danzas que disputan al ballet de la época romántica, esto es, el espiritual y etéreo a la Taglioni, y el recio, picaresco y de carácter, a la Elssler. Los jóvenes románticos nacionales, al igual que los exaltados europeos de comienzos del siglo XIX, bien pronto llegan a dividirse en dos bandos irreconciliables, los "dimieristas" versus los "soldinistas". Es así como la impresión provocada en el público de Santiago por este conjunto fue tal, que la presentación de *El Dios y la Bayadera*, debió ser suspendida porque dos jóvenes de la sociedad santiaguina se batieron a duelo a muerte, en el mismo teatro, defendiendo las excelencias de sus favoritas.

Por su parte, la prensa de la época, haciéndose solidaria del extraordinario entusiasmo provocado por los artistas, aconseja fijar la atención en los detalles artísticos del espectáculo antes que en los meros atributos físicos de las intérpretes.

Esta primera revolución social causada por el descubrimiento del mundo del ballet clásico en Chile ha quedado impresa en la revista *La Sylfide*, dirigida por Francisco Fernández Rodella. La *Revista Católica*, se hace portavoz de los principios de la decencia y de la moral y planteó sesudos problemas acerca de la desnudez de las bailarinas. Esta cruzada, mantenida, primero, desde la prensa y apoyada, más tarde, por encendidas pastorales, terminó por atemorizar a la población femenina y luego a la totalidad de los espectadores de ballet, siendo ésta una de las causas de mayor peso que obrara en el repentino desfavor de este arte en nuestro medio.

El repertorio que da a conocer la Compañía de Monsieur Ponçot en Chile comprende, en gran parte, piezas del romanticismo lunar como *Giselle* y *La Sylfide*. Ambas causaron un verdadero revuelo, y *La Fille Mal Gardée* (Dauverbal-Auber), *La Estrella del Marino* (Lerouge), *Los Molineros* y *Joko o El Mono del Brasil*, que pasaron casi desapercibidos, *El Dios y la Bayadera* (Auber), etc.

#### LAS COMPAÑÍAS ROUSSETS, COREOGRÁFICA CORBY, MARTINETTI-RAVEL

El público chileno se mantuvo fiel, en 1856, al segundo grupo que visitó el país, procedente de Europa y los Estados Unidos, el de los Roussets, integrado por Juan, Teresina, Clementina, Carolina y la bella Adelaida, que aportó la novedad de las "puntas" en sus intervenciones estelares. Después de actuar en Valparaíso, Copiapó, Huasco y La Serena, luego de haberse presentado con gran éxito en Europa y los Estados Unidos, ofreció en el Teatro de la República, *Giselle* y el mayor éxito de su temporada, *Carolina, Reina de los Ladrones*. Esta última obra provocó una escandalizada requisitoria del obispo, que tuvo como efecto inmediato, la disminución del elemento femenino entre los espectadores.

La temporada de 1857 en el Teatro Municipal, se inicia con la Compañía Coreográfica Corby, contratada en Francia, con Celestina Thierry y su esposo Oscar Bernadetti, en los papeles centrales. Este conjunto permaneció cuatro años en Chile presentando durante este lapso los siguientes ballets: *Esmeralda* (Pugni), *La Bella Jardinera*, *El Enano Astuto* con argumento histórico de Lope de Vega, *Ilusiones de un Poeta* (Perrots), *Bibbie o El Aeronauta* (Dumas), *El Zapatero Enamorado*, *Los Cuatro Amantes*, *Santanela o La Hija del Fuego*, *Diana o el Triunfo del Amor*, y con gran éxito, *Alcnée o El Sueño Oriental*.

El cambio de gusto en el público es progresivo y va desde la espiritualidad de *Giselle* y *La Sylfide* al exotismo, día a día menos artístico, de *El Dios y la Bayadera* hasta *Alcnée o El Sueño Oriental*. El etéreo *tutú* de gasa blanca o de tonos suaves, va a ser desplazado por las exóticas y atrevidas tenidas "a la oriental", a la española, a la italiana, etc. y aun estas mismas formas de romanticismo sensacionalista llegarán a ser dejadas de lado por las poderosas danzas populares que, de su primitiva

posición de bailes de chicoteo, llegarán a transformarse en parte importantísima en los espectáculos de la época.

Da fe de ello el hecho de encontrarse en las programaciones de la Compañía Roussets un número progresivo de cachuchas, zamacuecas y polos, interpretadas por Celestina Thierry junto al profesor de baile, Francisco Orozco. En este terreno, ambos artistas llegaron a ser ampliamente famosos y, según testimonios periodísticos de esos años, los espectadores aceptaban con relativa paciencia el resto del programa en espera del fin de fiesta a cargo de ambos intérpretes.

Cuando el declinar del gusto por este arte era bastante evidente, llega al país la *troupe*, *Martinetti-Ravel*, que tenía como estrella a la hermosa y excelente intérprete Lidia Windel. El grupo estrenó *La Vivandière* (Saint Leon), *Le Diable a Quatre* (Adam) y *Godensko o Las Plamas de Wilma*, entre otros.

Aunque *El Ferrocarril* comenta las excelencias de las intérpretes, esta compañía no contó con una asistencia desbordante, hecho que determinó un acortamiento de su estada en el país, luego de una breve gira por el Norte y Centro de Chile.

Con los *Martinetti-Ravel* se encuentra la existencia del ballet como arte independiente, quedando relegado a mero apéndice de las óperas, operetas y zarzuelas. Los empresarios del Teatro Municipal, Santa Lucía, Olimpo y Apolo, incluyen en los conjuntos de ópera, zarzuela y operetas que contratan en Italia o España y Argentina, a elementos profesionales de la danza, pero siempre dentro de un género más bien frívolo. Entretanto, los bailes populares continúan firmes en el aprecio del porcentaje más importante de chilenos, y los de salón se hacen tan complicados que precisan la asistencia de profesores de bailes especiales.

## CONSECUENCIAS DE LAS VISITAS EXTRANJERAS

A través de la visita de las cuatro compañías europeas mencionadas, el público chileno tuvo su primera visión de lo que era el arte del ballet, género bastante evolucionado en Francia, Italia y Viena, en el período romántico. Los fervientes partidarios de la nueva doctrina socioliteraria, pudieron apreciar una forma de expresión artística que mereció el interés de individuos tan preclaros y admirados como Victor Hugo, Theophile Gautier, Heine, Dumas, etc.

Los temas más celebrados por los públicos entusiastas de la Vieja y culta Europa fueron conocidos en Santiago, Valparaíso y Norte de Chile, en el extenso y bien montado repertorio de los conjuntos visitantes. Entre las piezas de las que dejan constancia los órganos periodísticos de la época figuran:

Ballets presentados por el Ballet de Monsieur Ponçot, grupo contratado por el empresario Zegers: *La Fille Mal Gardée* (Dauverbal–Auber), *Giselle* (estreno que hasta desencadenó las musas patrias en ditirámicos versos, “en francés”, ‘aux willis des nuits chiliennes’), *La Estrella del Marino* (baile fantástico y pantomímico de M. Lerouge), *Los Molineros* (baile cómico en un acto), *Joko o El Mono del Brasil* (que no gustó, a pesar de su éxito en España), *El Dios y la Bayadera* (Auber-Goethe), *Le Cheval de Bronze* (Auber, escenografía de Monvoisin), *La Sífide* (libreto de Adolfo Mount, música de Jean Schneritzheffer).

Ballets presentados por la compañía de los Roussets: *Catalina Reina de los Bandidos*, *La Bayadera*, *Giselle*.

Obras presentadas por la Compañía Coreográfica Corby: *Esmeralda* (basada en *Los Miserables* de Victor Hugo (con música Pugni), *La Bella Jardinera* o *El Violín del Diablo* (ballet fantástico y mágico), *El Enano Astuto* o *El Sargento Marco Bimba* (con argumento de Lope de Vega), *Bibbi el Aeronauta* (Alejandro Dumas), *Ilusiones de un Poeta* (Perrot), *La Joven Sevillana*, *El Zapatero Enamorado*, *Los Cuatro Amantes*, *Santanela* o *La Hija del Fuego*, *Diana* o *El Triunfo del Amor* y *Alcnée* o *El Sueño Oriental*, en un acto y cuatro cuadros.

Estrenos de la troupe Martinetti-Ravel: *La Vivandière* (Ch. Saint Leon), *Le Diable a Quatre*, *Godensky* o *Las Palmas de Wilma*.

La verdadera revolución desencadenada, en forma violenta y breve por estas visitas, ha quedado impresa en la prensa. Así, sobre las presentaciones efectuadas en Copiapó da fe la pluma hábil y observadora de Jotabeche, y desde 1855 adelante, el serio y bien documentado diario *El Ferrocarril* dedica sus más importantes columnas a tales sucesos.

Intelectuales de la generación del 42 definen y analizan las formas del romanticismo etéreo y blanco, de raíces alemanas –*Giselle* y *La Silfide*– y del romanticismo púrpura, exótico con su españolismo, gitanas, bandidos y caballeros. Tal ocurre con José Fernández Rodella y Francisco de Paula Matta, primeros críticos de arte, quienes desde *Revista de Santiago*, *El Progreso* y *La Tribuna* defendieron, además, al ballet en nombre del arte, de las invectivas de la *Revista Católica* que le atacaba, en nombre de la moral y las buenas costumbres.

La celebrada intérprete, Celestina Thierry va a recibir alabanzas en *El Correo Literario*, inspira a Eugenio de Montigni su estudio sobre la danza en *La Semana* y ocupará repetidas veces las columnas de *El Ferrocarril*.

## IMPERIO DE LA ÓPERA

Respecto a la ópera de esos años dijo el escritor y ensayista, don Mariano Latorre, “personifica el atardecer del siglo XIX, como un nuevo romanticismo, pero sólidamente asentado en la realidad material”.

El género alcanza un auge extraordinario en las últimas décadas del siglo y se mantiene hasta las primeras del siglo XX, llegando a transformarse en un auténtico suceso social, incorporado a la vida del ciudadano chileno en forma, al parecer, inalterable. Este extraordinario esplendor que reproducen, aunque en grado menor, la opereta y la zarzuela, se debe, entre otras cosas, al gusto de la sociedad de entonces por la grandeza del espectáculo y la máquina escénica, que llegan a su apogeo en los primeros años de nuestro siglo.

Del gusto del público chileno por la ópera deja constancia Paul Treutler en su interesante libro, *Andanzas de un alemán en Chile* (1851-1853; Editorial Del Pacífico). “Nos dirigimos al Teatro de la Victoria en Valparaíso. Antes que se iniciara la ópera apareció en el proscenio la prima donna con una gran bandera chilena en los brazos y después de haber recitado un prólogo alusivo, todos cantaron el Himno Nacional, acompañados brillantemente por la Orquesta. La representación de *Hernani* fue muy buena...” (obra citada, página 37).

“Las hijas de la casa eran muchachas bellísimas y muy bien educadas. Más tarde, tocaron magistralmente una pieza a cuatro manos en el piano y una cantó la célebre aria de *Roberto, el Diablo*. Después de haberse congregado varios otros caballeros y damas, no sólo se bailó la zamacueca nacional, sino que se ejecutaron con mucha gracia los bailes europeos como la cuadrilla, la polka y la mazurca”... (Obra citada, página 54).

Refiriéndose a Copiapó, dice: “... tiene un teatro que era bastante bueno. Durante algunos meses del año se representaban comedias, sainetes y tragedias españolas con excelente reparto y también actuó durante algún tiempo una ópera italiana, llegada de Valparaíso, que era buena”. (Obra citada, página 81).

La ópera italiana dejará paso y compartirá el favor del público con las producciones wagnerianas hacia el siglo XX. Los empresarios del Teatro Municipal viajan especialmente a Italia para contratar a los divos sobresalientes y van dando a conocer todo el repertorio lírico a los entusiastas santiaguinos. En 1866 se estrena *Si Yo Fuera Rey* (Adam); en 1877, la zarzuela *La Mascota*; en 1888, *Fra Diavolo*; en 1890, *Aída*, *Carmen*, *Cavalleria Rusticana* y *Fausto*. En 1900, *Mamizelle Nitouche*, *La Africana*, *El Barbero de Sevilla*, *Manon Lescault* y *Andrea Chenier*. En 1907, la empresa A. Padovani, estrena *Madame Buterfly*; en 1919, la Empresa Renato Salvati presentó el tríptico de Puccini, y en 1920, *Thais* de Massenet y *Parsifal* de Wagner, además de *Tosca*, en 1921, a cargo de la Empresa Padovani.

Si bien la ópera desplazó al ballet y lo redujo a una dependencia y papel secundario dentro de su compleja estructura escénica, es ella quien llegará a señalar la necesidad de la creación de organismos estables para llenar sus necesidades inmediatas. No otro será el objetivo para el cual se fundará el Ballet Nacional en 1942. Sin embargo, antes de llegar hasta esta fecha, nos será preciso atender a la etapa intermedia de preparación de los elementos nacionales y figuras extran-



Jan Kawesky



Andrée Haas



“La Mesa Verde” cuando fue estrenada en el Congreso Internacional de la Danza, en 1932, en París, obteniendo el Primer Premio del Congreso, con: Kurt Jooss en el papel de la muerte y Rudy Pescht, Elsa Kahl, Frieda Holst, Ernst Uthoff y Liesa Zobel.

geras precursoras que laboran en un medio económica y culturalmente adecuado, para recibir bien el advenimiento de un grupo nacional estable.

### PERÍODO CRÍTICO DEL BALLE

Ante el dominio sin contrapeso de la ópera, el ballet busca su válvula de escape en el gusto de las gentes por bailar en fiestas y salones. Este hábito llegará a ser tan interesante como el asistir a la temporada lírica, naciendo de la complejidad de los bailes de salón un nuevo e importante tipo social, el profesor o maestro de danza. De su papel y atribuciones deja constancia don Juan Chacón Ustariz en su curiosa obra *Terpsícore o El Arte de Bailar* (1888), escrito por el autor, “para facilitar la comprensión de los bailes”, ya que “no en todos los puntos la República hay profesor de baile, ni todas las personas pueden sostener el gasto que ocasiona el profesorado”.

En el primer capítulo, el autor se refiere al dominio de las Posturas (equivalentes a las cinco posiciones académicas), a los ejercicios divididos en: grandes, pequeños, arcos, flexiones, que coinciden con especies de *petites battements*, *rondes de jambes*, *glissades* y *pliés*, realizados al compás de la música.

En el segundo capítulo, se refiere a los bailes gimnásticos como el vals, la redowa, chotis, polca, mazurka, galopa, etc. En el tercero, analiza las diversas clases de cuadrillas y, en el cuarto, explica el cotillón mediante figuras y grabados.

Sería injusto desconocer la importancia de este auge de los bailes salón, ya que él irá creando, en forma progresiva, el gusto latente por el arte complejo y elaborado del ballet, del mismo modo que el crecimiento desmedido de la ópera con su desfile de gastos, llegará a imponer la necesidad de un cuerpo de baile nacional, destinado en su primera fase a las necesidades mínimas de este género lírico.

Durante este largo período, en que el siglo XIX se extingue, el paso de la prehistoria a la segunda etapa de la evolución del ballet se produce insensiblemente.

#### PREPARACIÓN DE ELEMENTOS DIRECTIVOS E INTÉRPRETES NACIONALES O EXTRANJEROS Y CONCURRENCIA DE FACTORES FAVORABLES AL ADVENIMIENTO DE UN CONJUNTO ESTABLE

El siglo XX determina una aceleración del ritmo evolutivo de las artes y un proceso, un tanto apresurado, del público chileno por adaptarse a las modalidades “modernas”.

La vida musical que en el siglo XIX había realizado un proceso de segura evolución a través del canto, la música sacra, la enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música y actividades en Valdivia, La Serena, Valparaíso e Iquique, avanza en el siglo XX a pasos agigantados hacia la nacionalización del género. La torturada y personal concepción de la belleza que sobreviene con el superindividualismo del siglo XX desencadena la coexistencia de las más diversas tendencias en la creación musical.

Lo tradicional, el atonalismo-contrapuntismo (schoenbergianos), Hindemith y la influencia multifacética del gran Stravinsky, coexisten en una vida musical que ya cuenta con escuelas neorromántica, expresionista y neoclásica. Con el correr de los años surgirá la Sociedad Bach, se sentarán las bases para la Orquesta Sinfónica Nacional, se reformará el Conservatorio Nacional de Música y ya hacia 1940 la vida musical chilena ha alcanzado su plena configuración.

El año 1929 se creará la Facultad de Bellas Artes para contener el movimiento plástico nacional, cuyo dinamismo le hacía acreedor a tal medida. El teatro, por su parte, luego de marcar el paso durante varias décadas, aprisionado como el ballet –aunque en grado menor– por la invasión del género chico, se reducirá a sainetes de corte costumbrista y criollesco. Durante este período de dudosa calidad artística, conquista un público extenso y entusiasta, a la par que fiel, y logra despertar el interés de las autoridades por patrocinar grupos subvencionados como el Teatro Experimental (1941) y el Teatro de Ensayo (1942).

El diario *El Ferrocarril* nos informa acerca de la vida de espectáculos de esos años –albores del siglo XX–, en los que el arte del ballet está relegado a la posición de elemento de relleno en las presentaciones artísticas. La Compañía Tomba, con la popular *Mademoiselle Lafon*, actúa en el Teatro Santa Lucía con un reper-

torio que incluye las óperas *La Poupée* y *El Viejo de la Montaña*. De esta obra, comentó este diario: “La Primera bailarina, señora Orlandi, con la celebrada zamacueca en el 2º acto...”, y alabó ese mismo día –14 de enero de 1900– el “cuadro fantástico del triunfo del Rey Tulipán, la gruta infernal, el tren relámpago que cruza el escenario y la apoteosis final”.

En el mismo teatro se presenta la Compañía de Zarzuelas dirigida por Abelardo Barrera con *El Estudiante de Salamanca*, y el 30 de marzo de ese año, actúa con éxito –entre dos actos de zarzuela– la bailarina Etna Wishons, presentada por *El Ferrocarril* como una rival de Loie Fuller en sus célebres “danzas serpentinas, del fuego y el vuelo de mariposas”.

En el Teatro Olimpo cosechaba éxitos el empresario Juan Ansaldo con sus presentaciones festivas y populares, que incluían obras como *Caretas* y *Capuchones*, *Traje de Boda*, *El Cura del Regimiento*, etc., con la inclusión, luego, del célebre cantante y actor, Pepe Vila.

El cómico Zapater triunfa en el Teatro Apolo, interpretando zarzuelas como *La Verbena de la Paloma*, *La Revoltosa*, *El Seminarista*, *La Viejecita*, etc. La I. Municipalidad envía a don Luis Ducci a contratar en Italia las figuras para la temporada Lírica Oficial y acoge en su escenario a la celebrada Compañía Tomba, con *La Poupée*, *El Viejo de la Montaña* y el estreno de la opereta *D’Artagnan*, con “fanfarrias, tambores y caballos en escena”.

La compañía lírica contratada, incluye 12 primeras bailarinas y aun cuando de juicios particulares es posible colegir que su actuación fue muy celebrada, la prensa de la época no deja constancia de ella. Debido a la inexistencia de una academia, más o menos estable, de danza clásica, el empresario de ópera debía contratar siempre un cuerpo de baile de Europa.

Durante este largo período en que la ópera domina y el profesor de baile hace milagros a domicilio, no existió nada parecido a una academia de danzas ni valores nacionales capaces de actuar en el coro de las óperas. Los empresarios con el consiguiente despilfarro de dinero debían contratar los bailarines en Italia y, a veces, en Argentina. Por ello, la estada de Jan Kawesky fue acogida con tanto beneplácito luego de que las actuaciones de la gran Ana Pavlova habían preparado el terreno, una vez más, para este arte.

## VISITAS EXTRANJERAS DECISIVAS

Sin duda, la única importante fue la de Ana Pavlova con su Compañía de Ballets Clásicos, que ofreció temporadas en el Teatro Municipal en 1917 y 1918. En la primera de ellas, Pavlova debió convencer y conquistar a un público reacio, por desconocimiento, y logró ambas cosas. Su regreso en 1918 fue todo un acontecimiento social y artístico, los comentarios de prensa encomiásticos y las funciones fuera de abono, numerosas. Desde las columnas de *El Mercurio* se la saluda como a “brisa renovadora de la monotonía del forzado aislamiento impuesto por Los Andes”.

Sus actuaciones obraron como el más adecuado de los estímulos por su calidad de gran figura de la danza, la seriedad de sus acompañantes, la variedad del



repertorio y riqueza de trajes y decorados. Presentó aquí, *La Bella Durmiente*, *Giselle*, *Raymunda*, *Chopinianas*, *Noches de Walpurgis*, *Thais*, etc., y sus famosas danzas: *Amarilis*, *La Muerte del Cisne*, *Gavota Pavlova*, *La Libélula*, *Momento Musical*. Como era usual en esos años, la artista actuó en la capital, Valparaíso, Viña del Mar, Talca y Concepción.

La atemorizante barrera de los Andes detuvo al grupo de Diaghilev que sólo se presentó en Buenos Aires, con lo cual Chile no contó con el estímulo más importante del ballet clásico que originaba a su paso movimientos nacionales y dejaba tras sí una fructífera semilla y un imborrable recuerdo.

Hacia 1928 pasa por Chile un grupo de bailarines clásicos encabezados por Nicolaeva y Massoqui, cuya temporada en el Teatro Municipal se pierde, sin dejar mayor huella. La segunda guerra traerá hasta nosotros diversas compañías importantes, como el antiguo Ballet de Montecarlo, el Original Ballet Russe del Coronel de Basil, que realizó tres temporadas diversas, el American Ballet de Lincoln Kirstein, un grupo del Ballet del Teatro Colón, de actuaciones no muy afortunadas y, en 1940, la decisiva visita del Ballet Jooss, punto de partida para la formación de un conjunto nacional estable.

#### JAN KAWESKY

Llegó a Chile a fines de 1920, llamado por el Dr. Amenábar una vez que se disolvió el conjunto de Ana Pavlova. A partir de 1921, inicia sus actividades frente a su academia en la que reinó hasta el momento de su muerte, ocurrida en 1938. Su primera presentación en el Teatro Municipal se inicia con una exhibición de ejercicios en la barra clásica, con sus alumnas vestidas con túnicas a la usanza griega. Entre ellas figuraban jóvenes de la mejor sociedad santiaguina, hecho que dio a sus clases un brillo e interés especial, transformándolas en el obligado ornamento de la formación de toda hija de familia. Esta circunstancia determinó también el ritmo de su enseñanza y su orientación sólo hacia el cumplimiento de cuatro presentaciones anuales. A sus alumnas particulares les exigió, por lo general, sólo un mínimo de técnica, en tanto que con los grupos profesionales, que creó después, fue severo y cuidadoso del detalle. Dictaba sus clases, primero, en el Instituto de Educación Física de la calle Morandé y, más tarde, en el Círculo Español de la calle Agustinas y en sus presentaciones supo siempre agradar a sus desbordantes públicos con el dominio del espectáculo, deslumbrantes escenografías, luces, ricos trajes que disimulaban la escasa técnica y conocimientos de las aficionadas y que destacaban su elegancia natural.

Entre el primer grupo de sus alumnas encontramos los nombres de María Luisa Amenábar, Cristina Ventura, Mercedes Vásquez, Tila, Estela e Inés Pizarro, Yolanda Breciani, Inés Moller, Zaira del Campo y Teresa Gilmont, entre otras.

Una labor ininterrumpida transforma a Kawesky en una autoridad en su género, destacándolo además como bailarín y pareja de la joven bailarina anglochilena, Doreen Young –radicada en esos años en Viña del Mar–, con singular éxito. Su época de oro sobrevino hacia 1935, cuando es designado por la dirección del Teatro Municipal sucesor de Lucy Clark y de la célebre maestra La Bataille

y Gina Maggi, llamadas con anterioridad, para cumplir el mismo objeto, sin mayor éxito.

Ese año, Kawesky presentaba ya un grupo de profesionales entre las que destacaban las hermanas Pizarro, Wotherspoon, la pequeña Lupe Serrano hoy estrella de la danza en el plano internacional, Bebé Tornero, Mónica Hurtado, las hermanas Sáenz, Myriam Casanova, Bici Steel, Inés Montero, las hermanas Mc Farlane y muchas otras. El grupo actúa como animador de los ballets de óperas y tiene su selecto repertorio a base de bailes rusos: *Tamara*, *Chopiniana*, *Petruschka* en 4 actos, *Cuento Ruso*, *Bodas de Arlequín*, *Carmen* de Bizet, *Príncipe Igor* e innumerables *divertissements* presentados siempre con buen gusto y sentido del espectáculo teatral.

### NUEVAS INQUIETUDES Y TENDENCIAS

Mientras Kawesky desarrolla su labor en Santiago y Doreen Young en Viña del Mar en beneficio del conocimiento de la danza clásica, el año 1928 significa la llegada al país de la profesora Andrée Haas, formada en el método Dalcroze, quien ofrece interesantes recitales y abre una academia en la cual prepara a sus alumnas en los principios de rítmica auditiva. Es el primer paso hacia la preparación del terreno para la llegada posterior de Ernst Uthoff y los bailarines de Kurt Jooss.

A la muerte de Jan Kawesky, en 1938, ninguna de las academias existentes había sido capaz de realizar una labor perdurable ni de integrar un auténtico grupo profesional. Hay sí, alumnas o bailarinas con mayores condiciones que continúan a su manera la labor de su maestro, como Tona Engel, que se especializa en niños y cuyas matinés en el Teatro Municipal llegaron a ser tradicionales hasta 1954, año en que este tipo de presentaciones debió pasar al Teatro SATCH. Igual ocurre con Inés Pizarro, quien luego de largas estadas en Buenos Aires junto al conjunto de Otto Werberg, al Ballet Russe de Basil y a los Sakharoff, realiza cortas temporadas de clase en la capital.

El año 1939, en celebración del 90º aniversario del Conservatorio Nacional de Música, Andrée Haas y su eficaz colaboradora, Elsa Martín, presentan, en el Teatro Municipal, *Canción de la Tierra* con música de Bela Bartok y *Ma Mere l'Oye* (Ravel) acompañadas por la Orquesta Sinfónica dirigida por Armando Carvajal, decorados de Marta Valencia y Héctor del Campo. Entre sus alumnas figuraban Yerka Luksic, Malucha Solari, María Luisa Matta, etc.

La fusión del sistema Dalcroze enseñado por Andrée Haas y la técnica expresionista de la discípula de Mary Wigman, Elsa Martín, se traduce en una escuela de corte gimnástico, en la que se otorgaba gran importancia al aspecto improvisación. Sus presentaciones mostraban mucho de pantomima sin música, estudios experimentales y ejercicios rítmicos ejecutados ante el público. El estreno de la *Boîte a Joujoux* con decorados de Isaías Cabezón y Marta Valencia es recibido por la crítica como "el primer intento serio de ballet realizado en Chile". Víctor Tevah dirigía, en esa oportunidad, la Orquesta Sinfónica de Chile.

## FUNDACIÓN DE UN CONJUNTO NACIONAL ESTABLE

Este hecho sobrevino como una consecuencia lógica dentro de la evolución cultural chilena, cuyos primeros atisbos arrancaban desde 1928 más o menos. Ese año se realizó una importante reforma del Conservatorio Nacional de Música, en 1929 se crea la Facultad de Bellas Artes y en 1940 –hecho de vital trascendencia para las actividades escénicas– una Ley de la República crea el Instituto de Extensión Musical dependiente de la Universidad de Chile, que vino a concentrar a las altas manifestaciones musicales.

Esta institución representa la culminación de las aspiraciones de un núcleo de profesionales chilenos, quienes, mediante los recursos de una Ley, pudieron abocarse a una labor de gran valía cultural al permitir la creación de organismos de carácter estable. El Instituto de Extensión Musical funda en enero de 1941, la Orquesta Sinfónica de Chile, uno de los primeros conjuntos orquestales sostenidos por el Estado y cuya labor ha sido, desde entonces, considerable.

El interés palpable por la danza y su cultivo serio con miras a la profesionalización, es otro de los puntos que interesaban a los dirigentes del Instituto de Extensión Musical, Domingo Santa Cruz, su primer director y Armando Carvajal, director del Conservatorio Nacional de Música.

Cuando el Ballet Jooss actuó en la capital su filiación artística era sobradamente conocida y respondía a los ideales que Andrée Haas, Elsa Martín y el chileno Ignacio del Pedregal habían inculcado a sus alumnos años atrás. Ellos lograron crear una atmósfera propicia de novedad y experimentación que atraía a una elite culta que terminó por debilitar más aún las ya frágiles ramificaciones derivadas de las enseñanzas de Jan Kawsy.

Fue, entonces, algo lógico, la contratación de tres bailarines del conjunto Jooss para dirigir y enseñar en una escuela de Danzas, fundada con este objeto. Así llegaron a Chile, Ernst Uthoff, bailarín coreógrafo y director, Lola Botka, su esposa y bailarina, y el primer bailarín, hoy fallecido, Rudolf Pecht. Los tres abandonaron su compañía en Venezuela y llegaron a Chile a fines de mayo de 1941. Las clases se iniciaron en octubre de ese año.

Ernst Uthoff asumió el triple cargo de director, coreógrafo y bailarín. Había nacido en Alemania, cursó sus estudios musicales y de danza en su país natal y actuó en diversos centros artísticos. Se incorporó al Ballet Jooss desde 1927, en calidad de solista y asistente del director. Durante dos años actuó como coreógrafo en los Teatros Municipales de Duisburgo y Essen. Su esposa, Lola Botka, y el primer bailarín, Rudolf Pecht, actuaron como artistas, intérpretes y profesores de la nueva escuela a cuya planta fue pronto incorporada, Andrée Haas, frente al curso de rítmica.

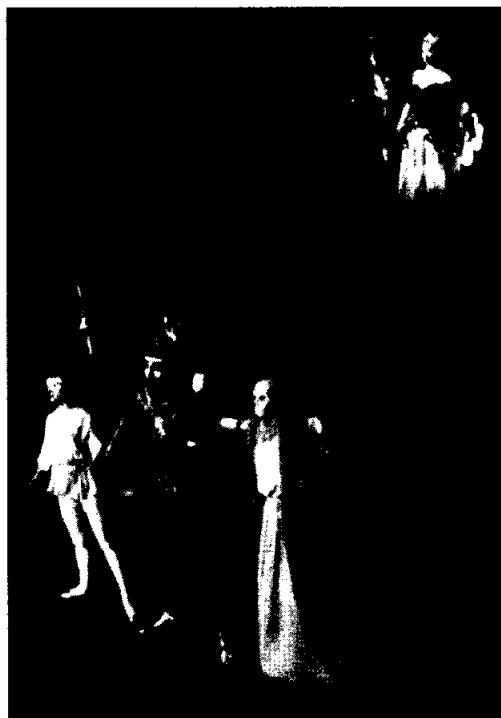
Integraron la Escuela, luego de somero examen, alumnas de Ignacio del Pedregal, como Inés Pizarro –única profesional chilena salida de los estudios de Jan Kawsy–, Elizabeth Wagner y Eliana Vidal y, en especial, alumnas de la Academia de Andrée Haas que ella traspasó a los nuevos profesores. Gracias a este hecho y a la tesonera labor de Ernst Uthoff y sus colaboradores ya en la temporada de 1942, durante la tradicional presentación de las óperas, los alumnos actuaron en *Rigoletto*,



Virginia Roncal  
el hada de "Milagro en la Alameda".



Ernst Uthoff



"Carmina Burana" (primer cuadro).



Kurt Jooss



Virginia Roncal y Patricio  
Bunster, en "Coppelia".



Heinz Poll y Virginia Roncal, el príncipe y la princesa, en "El Príncipe Mendigo".



Escena de "Calauacán", los dioses derriban a los indios.



"Czardas en la Noche".



Heinz Poll, el dueño de la Juguetería, con María Elena Aránguiz, "Meche", y José Uribe, "Juanito", en "Milagro en la Alameda".

*Traviata, Aida y Hänsel y Gretel*. En 1943 completaron la presentación de la ópera chilena *Sayeda* con varios bailes a cargo de los alumnos más destacados, entre ellos, Blanchette Hermansen, Yerka Luksic, Carmen Maira, María Luisa Matta, Virginia Roncal, Malucha Solari, Ana y Lilian Blum, Martín Lande, Alfonso Unanue y Luis Cáceres.

El 18 de mayo de 1945 es una fecha de gran importancia para el ballet chileno como organismo profesional diferente de la Escuela de Danzas. En ella se ofreció el primer espectáculo completo con el estreno de *Coppelia* en versión de Ernst Uthoff con coreografía y libretos originales, música de Leo Delibes, decorados de Hedy Krassa, con Lola Botka como Coppelia, Malucha Solari, Swanilda, Rudolf Pescht como Franz y Patricio Bunster como Coppelius. El éxito de este ballet fue enorme y significó la consagración de los principios de Kurt Jooss entre nosotros y la popularización del ballet en el país.

El estilo cultivado en esos años por el ballet de Uthoff no perseguía el virtuosismo en sí, sino en función de la danza como expresión artística diferenciada, buscando en sus coreografías la esencia real de la vida. Los bailarines eran adiestrados en una técnica bastante parecida a la académica, con excepción de la utilización de recursos como las puntas, las *batterie* y elementos complejos que hacen del virtuoso un "atleta refinado", no existen las estrellas, esto es, hasta la última bailarina del coro es una solista que aparece sólo cuando la acción del ballet así lo precisa. Esta modalidad de danza dramática conquista otro gran éxito con el estreno del cuento coreográfico, el 13 de noviembre de 1946, *Drosselbart o El Príncipe Mendigo* basado en un cuento de los hermanos Grimm, con libreto de Kurt Jooss, música de Mozart, decorados de Méndez y Errázuriz, trajes de Hedy Krassa, con Lola Botka o Elizabeth Wagner como la princesa, André Haas, como el Rey y Rudolf Pescht como el príncipe mendigo.

El año 1945 el grupo había efectuado su primera gira por provincia (Concepción y Talca) con enorme éxito y en 1947 estrena otro ballet de Uthoff, *La Leyenda de José*, libreto de Hugo von Hoffmannsthal, decorados de Ramón Franco y trajes de Hedy Krassa. Lola Botka obtiene un éxito personal en el papel de la mujer de Putifar, Luis Cáceres encarna a José y Malucha Solari a la Sulamita.

1948 es un año notable en muchos aspectos para el nuevo ballet que ya se ha profesionalizado, al recibir la visita de su maestro alemán Kurt Jooss. Su trabajo fue fructífero y gracias a él se incorporan al repertorio del conjunto, *La Mesa Verde, Gran Ciudad, Pavana, Baile en la Antigua Viena* y, en noviembre de ese mismo año, la creación de un ballet de Jooss, *Juventud*, con Luis Cáceres, Lissy Wagner y Blanchette Hermansen, con libreto original de Kurt Joos, música de Haendel, en arreglo de Juan Orrego Salas, decorado de José Venturelli y trajes de Bouchene y Patricio Bunster.

En 1949 se estrena *Czardas en la Noche*, coreografía y libreto de Ernst Uthoff, música de Zoltan Kodaly, decorados y trajes de Hedy Krassa. En 1950 llegan a Chile tres solistas alemanes contratados por el Instituto de Extensión Musical, Willy Maurer, que deja el grupo en 1953, Joachim Frowim y Heinz Poll. Este último actuó en el papel protagónico del estreno de 1950, *Don Juan*, con coreografía

y libreto de Uthoff, música de Gluck en arreglo de Víctor Tevah, decorados de Tomás Roessner y trajes de Hedy Krassa. En 1951, la bailarina y profesora Malucha Solari estrena, de regreso de su viaje de estudios a Essen y Londres, su primer ballet *El Umbral del Sueño* con una partitura original de Juan Orrego Salas, escenografía y vestuario de Fernando Debesa, utilizando los elementos jóvenes surgidos de la Escuela de Danzas del Conservatorio.

### FRUTOS DE UNA LABOR DE 16 AÑOS

Fueron estos 16 años de labor intensa y progresiva los que le valieron al conjunto una justa fama a lo largo de todo el territorio nacional. Sus mayores éxitos lo constituían obras como *Coppelia*, *Drosselbart*, *Mesa Verde* y *Gran Ciudad* y sus presentaciones habituales de los días miércoles en el Teatro Municipal le granjearon un público fiel y entusiasta.

Se han formado varios valores chilenos como Malucha Solari, Blanchette Hermansen, Patricio Bunster, Alfonso Unanue, Luis Cáceres –prematuramente fallecido– y Virginia Roncal. La disciplina y perfecta sincronización del conjunto en su totalidad, así como el cuidado de luces y elementos técnicos, garantizaban a los asistentes la calidad de los espectáculos ofrecidos y daban fe del valor de Ernst Uthoff, en el campo de la dirección artística del grupo. Abdulia Bath, asesora musical del conjunto, desempeña una interesante labor en este terreno y en el campo de la iluminación lo hace Irma Valencia. El ballet cuenta con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la experta batuta de Víctor Tevah, no sólo en sus actuaciones independientes sino en las óperas y giras por provincias del norte y sur.

El año 1949 la planta de profesores se amplió con la incorporación del bailarín soviético Vadim Sulima, en calidad de profesor de danza clásica, por un breve lapso. Este cargo fue llenado después por Madame Hélène Poliakowa, con Heinz Poll y Octavio Cintolessi para los cursos de la Escuela.

En 1952, Uthoff crea su versión de *Petrouschka*, con gran despliegue de colorido folklórico, género en el cual obtiene siempre sus mayores aciertos. Los trajes y escenografía corresponden a Hedy Krassa, con libreto y música de Igor Stravinsky, Malucha Solari como la muñeca –utilizando por primera vez, las puntas en un ballet de este conjunto– Willy Maurer como Petrouschka, Octavio Cintolessi como el moro y con enorme éxito personal, el bailarín francés, Jean Cebron, en el papel del titiritero. Ese mismo año, el profesor y bailarín Octavio Cintolessi presenta su primer ballet, *Redes*, música de Scarlatti, libreto y coreografía originales, escenografía y vestuario de Emilio Hermansen. Blanchette Hermansen en el papel de la sirena y Óscar Escauriza como el muchacho. Es este un ballet de corte neoclásico, en el cual la danza académica hace su irrupción en forma incontenible. Luego de este estreno, Octavio Cintolessi parte a Europa, donde reside por espacio de seis años y funda, a su regreso, el Ballet de Arte Moderno en el Teatro Municipal.

Heinz Poll estrena ese mismo año *Orfeo*, también en la línea neoclásica, con música de Stravinsky, con Virginia Roncal y él mismo en los papeles centrales. El

año 1953 significa el estreno de la obra maestra de Ernst Uthoff, *Carmina Burana* cuyo éxito, tanto en Chile como en el extranjero, le reservan un sitio de honor entre los creadores de la danza contemporánea. Este ballet-oratorio de Karl Orff se presentó con escenografía y trajes de Tomás Roesner y la contribución brillante de varias figuras jóvenes como María Elena Aránguiz, creadora del papel de la doncella, Heinz Poll, el muchacho, Nora Salvo, la mujer de rojo, Nora Arriagada, Julia Pérez y Óscar Escauriaza, entre otros. Los coros de la Universidad de Chile y la Orquesta Sinfónica dirigida por Víctor Tevah cumplen una labor de equipo excelente, junto al ballet, complementándose con las voces de Genaro Godoy, Victoria Espinoza y Marta Rose.

A estas coreografías fueron agregándose, con el transcurso de los años, varias otras. Entre ellas, *Alotria* de E. Uthoff en 1954, *Façade* (Walton-José Gutiérrez) de Malucha Solari; *El Hijo Pródigo* de Uthoff en 1955 con el bailarín contratado Rolf Alexander, en el papel central, María Elena Aránguiz como la seductora y, el mismo año, *Ensueño* de Heinz Poll. Al regresar de Alemania, Patricio Bunster estrena en 1957 –año en que el ballet, por desgracia, debe abandonar el Teatro Municipal y pasar al Teatro Victoria– el ballet *Bastían y Bastiana* sobre la ópera de igual título de Mozart, como homenaje al bicentenario de su nacimiento, con escenografía de Irma Valencia, trajes de Betty Alcalde, con Alfonso Unanue, Noelle de Mosa y Rolf Alexander.

El bailarín y coreógrafo invitado, Hans Züllig, monta en 1957 y en 1958, respectivamente, *Fantasia y Las Travesuras de Cupido*. En el Teatro Victoria, Uthoff estrena *Milagro en la Alameda* música de Bayer-Carvajal, libreto de E. Uthoff, escenografía y trajes de Hedy Krassa, con Patricia Aulestia y María Elena Aránguiz, Graciela Gilberto y José Uribe, y Virginia Roncal con Heinz Poll en los papeles centrales. Este cuento coreográfico incorpora algunos elementos folklóricos nuestros a la temática de Uthoff, sin abandonar su línea de la danza dramática.

El año 1956 el conjunto realiza su primera gira al extranjero denominándose entonces Ballet Nacional Chileno y conquista laureles, premios y un público que celebra sus temporadas anuales, tanto en Montevideo como en el Colón de Buenos Aires. Si en 1956 obtiene el Premio de la Crítica en Uruguay, en 1958 viaja con éxito a Lima y al Norte grande de Chile, siendo considerado en el país hermano el acontecimiento artístico del año.

En 1959 este grupo estrena *Calauacán*, breve pero interesante ballet de Patricio Bunster sobre la *Toccata para Percusiones* de Carlos Chávez, con escenografía y vestuario de Julio Escámez y Joan Turner, Hilda Riveros, Óscar Escauriaza y José Uribe en los papeles centrales. Este ballet representa un paso hacia adelante en las enseñanzas Jooss-Uthoff y una interesante búsqueda en un terreno más nuestro.

*Drosselbart* uno de los mayores éxitos de la compañía es repuesto en 1960 entre los afanes de giras y compromisos en el extranjero, y en octubre de este año del sesquicentenario, el Ballet Nacional Chileno ha estrenado su primer ballet de corte estrictamente académico, en un estilo musical y abstracto montado por su propio autor, el coreógrafo norteamericano invitado, John Taras, *Diseño para Seis*.



## TENTATIVAS EN EL TERRENO DE LA DANZA CLÁSICA

Mientras el Ballet Nacional Chileno se integraba como conjunto oficial conocido en el interior y respetado en el extranjero, el ballet clásico realiza entre 1949 y 1957 una tentativa, aparentemente fallida, de integración. Ella provino de Vadim Sulima, graduado en la Escuela de Leningrado como bailarín y coreógrafo, quien, desde la Academia del Teatro Municipal, enseñó de acuerdo con el sistema de Agripina Vaganova adaptado a 4 años de estudios. Desde 1952 ofreció presentaciones en el Teatro Municipal con coreografías y arreglos personales. Entre ellas recordamos: *Ser o No Ser*, *Bolero*, *Danzas Ukranianas*, *Chopinianas* (con trajes y escenografía de Raymundo Larraín). Después de una prematura gira a Lima como ballet de la Ópera y en cuanto a grupo independiente, produce obras de mayor interés como *Las Tres Pascualas* (música de Remigio Acevedo, escenografía y trajes de Raymundo Larraín), los ballet en cuatro actos *Noches de San Juan* (música de Salvador Candiani) de temática chilena y el ballet neorrealista de gran éxito en la URSS, *La Fuente de Bachsisaray* (música de Asafiev), con Nina Grivzova y Vadim Sulima más Jeanette Durrels en los papeles centrales. Uno de sus mayores éxitos fue *Concerto de Bach*, *Baile de los Graduados*, con Xenia Zarcova y *Mascarada*, de Jachaturian. Invitado Vadim Sulima por el marqués Jorge de Cuevas a dictar clases en París, llegó a la capital traído por la I. Municipalidad que intentaba seriamente crear un organismo estable de ballet, el coreógrafo Dimitri Rostoff. Su trabajo se tradujo en una laboriosa presentación de *Paganini* con él mismo y Xenia Zarcova y un poco feliz intento de ballet chileno. Ese mismo año, el grupo bailó en la temporada del primer centenario del Teatro Municipal *Lago de los Cisnes* y *Las Sílfiges* con Beryl Grey, del Royal Ballet de Londres.

La falta de apoyo oficial permanente, la nota de improvisación y dudoso gusto de sus presentaciones, malograron su aporte, lleno de posibilidades. Bailarinas como Xenia Zarcova, Eliana Lira, Jeannette Durrels, Eliana Azócar, entre otras, hicieron pasar casi inadvertidas la capacidad y oficio de concertador de danzas y conocedor de su trabajo del excelente bailarín que es Vadim Sulima y su interesante iniciativa de incorporar *motivos y música* chilenos a la temática del Ballet.

El problema de la ausencia de un apoyo oficial ha afectado también al conjunto creado por Doreen Young con el nombre de Victory Ballet, grupo que realizó también giras periódicas por todo el país y tímidas tentativas en Lima y el extranjero. En el Victory Ballet, figuras formadas en la seria academia de Ludmila Gretchaninoff y Doreen Young, como Berta C. Aguayo, no han tenido el campo suficiente para desarrollar totalmente su talento y capacidad y han pasado, pronto, al anonimato.

Un caso similar es el del Ballet Experimental fundado en 1954 por Charles Zsédényi, maestro húngaro llegado a la capital en 1952. Este grupo independiente se abastece con los alumnos de la academia particular de su director y realizaba presentaciones en el Teatro Marconi. Viajó también por el país aun por centros tan apartados como Sewell y otros, mostrando obras clásicas en versiones de su director. Labor similar había desarrollado durante 1958, año crítico para el ballet

chileno, el Ballet Santiago, conjunto fundado y dirigido por quien escribe estas líneas, con fines de difusión cultural en centros de primera y segunda enseñanza.

En 1958, disuelto el ballet de los esposos Sulima, el Ballet Nacional Chileno se reponía en giras por el extranjero de su cambio de casa escénica y los bailarines chilenos quedaron sin sus actividades rutinarias. Mientras la Comisión de Teatro y Cultura que presidía el Regidor don Osvaldo Márquez tomaba las medidas para encontrar un nuevo director para el ballet del Teatro Municipal, el pequeño Ballet Santiago recorrió el país de Norte a Sur efectuando representaciones en colegios y escuelas y tomando contacto directo con la realidad del profundo interés y, al mismo tiempo, evidente abandono en que viven ciudades florecientes de nuestra patria año a año. Luis Hinojosa, Rocío López, Adriana Singer, Gastón Bravo, Xenia Zarcova, Gina Giordano y el pianista Galo Bravo, viajaron largos meses en esta misión y colaboraron más tarde en la breve experiencia de la fundación de un Ballet de Cámara de Viña del Mar.

#### UNA NUEVA ETAPA, EL BALLETO DE ARTE MODERNO

El año 1958 llegó al país, llamado por la I. Municipalidad, Octavio Cintolessi. Formado en el Ballet Nacional Chileno, había desarrollado intensa labor en Europa junto a Janine Charrat y luego como maitre de ballet en la Opera de Zagreb. En torno a él, en una pequeña salita de ensayos de la calle Almirante Montt, surgió el Ballet de Arte Moderno, que en breves tres meses preparó sus primeras producciones *El Lobo* (coreografía de Cintolessi, música de Dutilleux, escenografía y trajes de Emilio Hermansen) y "Ballet Concerto" (Cintolessi, Vivaldi, Hermansen).

Un sistema de trabajo intenso, entusiasmo y fe movieron a elementos jóvenes, dispersos y desorientados, a reunirse a este nuevo movimiento y a integrar en su mayoría el que es hoy, cuerpo estable y subvencionado de la I. Municipalidad de Santiago, con sede en el Teatro Municipal. Este mismo programa presentó el conjunto con ocasión de la velada celebratoria del ascenso al poder del Excmo. señor don Jorge Alessandri R., y pronto agregó a ellos el *pas de deux* clásico, según Fokine, *El espectro de la Rosa* con Patricio Guiloff. El grupo animó toda la temporada de ópera de ese año con bastante éxito (1959).

Una pequeña subvención les permitió forjar planes, esbozar sueldos y realizar un intenso año 1960 con seis estrenos: *Redes* (Cintolessi- Scarlatti-Hermansen), *Noche de Walpurgis* (Cintolessi-Gounod-Hermansen), *Pasión* (Cintolessi-Elgard-Hermansen), *Érase Una Vez* (primer intento del bailarín Raúl Galleguillos) *Las Sílfiges* montado especialmente por Nicolás Beriosof, contratado como repositor y *Canciones de Francia* montado por otro coreógrafo invitado, Roger Fenonjois. El grupo actuó, además, en la breve temporada de ópera y prepara su primera gira al sur del país, ha efectuado diversas presentaciones al aire libre y en beneficios y funciones especiales. Cuenta con una primera bailarina, Irene Milovan, graduada en la Ópera de Zagreb, a quien secundan, Raúl Galleguillos y Jaime Yory, en los papeles centrales. Ha formado y desarrollado algunas figuras, entre las cuales varias iniciaron sus trabajos junto a Vadim Sulima. Así tenemos a Xenia Zarcova, Ximena Hernández –solista del conjunto–, Natacha Barreto, Karin Bruno, Bessie

Calderón, formada en la Escuela de Danzas de la Universidad de Chile, Fernando Cortizo, formado por Octavio Cintolessi y Adriana Singer, entre otras.

Mientras Octavio Cintolessi crea, en función de incorporar el ballet chileno al movimiento de la danza contemporánea, Ernst Uthoff y, en especial, Patricio Bunster han dado un paso decisivo con *Calauacán*. Hay varios valores jóvenes que comienzan a perfilarse y a probar sus fuerzas con éxito vario como Hernán Baldrich con su *Il Combatimento di Tancredo e Clorinda* y en ellos y en los nuevos solistas chilenos que se están formando está el porvenir de un arte que ya cuenta con un público entusiasta y fiel que espera nuevos impulsos para continuar su lenta pero continua evolución.

## *La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical\**

por  
*Andrée Haas*

### LA DANZA EN EL PASADO HISTÓRICO DE CHILE

El ballet en Chile no tiene propiamente historia. De la danza teatral sólo tenemos la influencia de los espectáculos que llegaban del extranjero y que servían para avivar cierto gusto por el cultivo del baile como adorno de sociedad. Aun los acompañamientos de danza para las óperas en el siglo pasado no suscitaron ecos de importancia. Quien recorra la prensa de la época, encontrará rápidas menciones de que en tal o cual compañía lírica figuraban tantos o cuantos bailarines, sin ningún comentario especial sobre su actuación.

Como acertadamente el Sr. Pereira Salas consigna en su libro *Los orígenes del Arte Musical en Chile*, la danza en el Chile colonial tuvo dos principales manifestaciones: en la música primitiva de los araucanos y en los espectáculos introducidos por los conquistadores españoles. Las tribus indígenas del territorio la cultivaban en sus ceremonias religiosas, expresión de la vida tribal, conforme ha sido descrito por los cronistas del siglo XVI. En la actualidad, muchas de aquellas danzas, conservadas por tradición, se bailan con gran entusiasmo en los *guillatunes* de los alrededores de Temuco. Entre ellas se cuentan los *purum*, en las que niños de corta edad, hombres y mujeres, avanzan en pasos rítmicos de izquierda a derecha, llevando las ofrendas alimenticias para el buen año; *el lonco-meo*, danza de la cabeza, y el *choique-purum*, danza del avestruz, que son las más repetidas. El compositor y musicólogo don Carlos Isamitt, ha recogido una interesante colección de estas danzas rituales<sup>1</sup>.

En los espectáculos de danza que los conquistadores españoles introducen en el país, se imponen formas musicales de indudable extracción renacentista. Fueron, en general, mascaradas y bailes pantomímicos, con largas procesiones en las que figuraban personajes representativos de los elementos de la naturaleza, las partes del mundo, las distintas razas, etc.; es decir, semejantes a los que prevale-

\* Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año I, noviembre-diciembre, 1945, N°7-8, pp. 19-26.

<sup>1</sup> Véanse los trabajos de este investigador publicados en *Revista de Arte* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, revista *Marsyas* de la Sociedad Bach y *Boletín Interamericano de Musicología* publicado en Montevideo bajo la dirección de C. Lange.

cían en los espectáculos de danza que por esa época eran frecuentes en las naciones europeas. Se conserva una curiosa relación de uno de estos carnavales, realizado en Santiago en 1633, en tiempos del Capitán General don Francisco Laso de la Vega<sup>2</sup>.

Puede considerarse como una derivación de ambas manifestaciones de la danza en Chile durante el siglo XVII, las danzas tradicionales de las cofradías religiosas, en las que se encontraban elementos representativos de los bailes indígenas y de los hispánicos. Fusión que se observa en los autos del Corpus Christi, sobre todo en el baile de los *Parlampanes o Catimbaos*, en las danzas de las cofradías de *chinos y alféreces* de Quillota, Olmué, Andacollo y la Isla de Chiloé. Estas danzas fueron el patrimonio de determinadas clases sociales, por lo que se transmitieron únicamente por tradición o por enseñanza directa dentro del seno de las cofradías.

Las danzas como espectáculo teatral, en locales cerrados, sujetas a un aprendizaje técnico, no aparecen en Chile hasta los albores de la Independencia. En los fines de fiesta de las tonadillas escénicas, se bailaban *manchegas*, *seguidillas cortadas*, etc. generalmente por parejas de bailarines expertos en el zapateo y en acelerados movimientos del cuerpo. Los Cañete fueron los más celebrados en el período que se extiende de 1822 a 1840. De su imitación y enseñanza salieron una serie de danzarines chilenos con marcada raigambre popular. En 1839, don José Joaquín de Mora propuso al Gobierno la idea de crear una escuela de baile con el propósito de desterrar las danzas por parejas, que tendían, según el, a la relajación de las costumbres y de formar cuerpos de baile o bailes colectivos que cumplieran una función social más elevada.

La llegada de los espectáculos de ópera y zarzuela hacia 1830 contribuyó a mostrar un nuevo aspecto de la danza como ilustración de ciertos pasajes musicales dentro de la acción dramática. Monsieur Charrière, del teatro de la Porte Saint-Martin de París, fue el primero en organizar pequeños conjuntos de ballet en algunas de estas compañías. Más resonancia tuvo la llegada a Chile de Mlle. Dimier, la famosa Gisela cantada por los poetas románticos, quien en las representaciones de ópera bufa de 1850 introdujo algunos bailes de fantasía, con cierta interpretación coreográfica. Los únicos conjuntos dedicados exclusivamente a espectáculos de danza fueron el que vino de Francia en 1869 para la inauguración del Teatro Odeón (Alcázar Lírico), dirigido por la bailarina italiana Eugenia Frigazzi y, de mayor calidad, el que fue contratado por el director Ricardo Mulder para el estreno del Teatro Municipal de Santiago, en julio de 1873. En éste, se ofrecieron por primera vez las óperas con sus correspondientes trozos coreográficos completos, dentro de una estimable responsabilidad artística.

Este conjunto de datos que debemos agradecer a la documentada investigación del señor Pereira Salas, nos confirman que el ballet se comienza a conocer en Chile cuando en Europa estaba en su máxima decadencia.

Como en las demás ramas del arte, lo autóctono quedaba al margen de la vida social de la República; las artes indígenas eran pobres en la plástica, especialmen-

<sup>2</sup>Véase la obra de Pereira Salas antes citada.

te si se las compara con las de otras naciones americanas como el Perú y Méjico; la música aborigen era un lenguaje incomprensible para el español y el criollo. En consecuencia, las danzas rituales de los araucanos, muchas de ellas de conjunto, no tenían posibilidad alguna de difundirse.

Hasta entrado nuestro siglo, continuó siendo el maestro de danza quien enseñaba los bailes de sociedad, sin que, por otra parte, existiera una tradición docente para el baile teatral. Por excepción quedaba en Chile algún bailarín o bailarina. Así ocurrió con la Caprara, de cuyas clases particulares no se siguió escuela.

#### ANTECEDENTES INMEDIATOS DE LA ESCUELA DE DANZA

Durante la guerra mundial de 1914-18 visitó Chile Ana Pavlova con su compañía de ballet. Como es sabido, esta bailarina respondía a una escuela clásico-romántica, si bien incluía en su repertorio algunos números de inspiración libre, extraños a la tradición de su escuela. Sus actuaciones tuvieron, no obstante, una saludable repercusión en el público que empezó a considerar el ballet como un arte independiente y de alta categoría.

De la compañía de Pavlova quedó en Chile Jan Kavensky, como maestro particular y, gracias a su influencia, pronto aparecen otros profesores en cuyos estudios se da una enseñanza de arte, sin pretensiones de formar escuela ni de preparar profesionales para el cultivo de la danza. Transcurre así un período de veinte años en los cuales la actividad artística propia del país se reduce, dentro de los dominios de este arte, casi exclusivamente a presentaciones de alumnas y a escasos recitales dados por uno u otro maestro.

En otro terreno, el Conservatorio Nacional de Música debió defender su importancia dentro del conjunto de la administración educacional, compitiendo en matrícula con establecimientos utilitarios. ¡Qué dura tarea debieron llevar a cabo los maestros del Conservatorio en aquella época, en un esfuerzo pedagógico que se traducía en escasos frutos y ante un público que no creía posible, ni entendía a veces, una enseñanza con fines de alta calidad artística!

Las aspiraciones que impulsan al movimiento musical chileno, desde la obra tesonera de la Sociedad Bach, hacia un perfeccionamiento y un más alto rango para nuestra cultura artística, habían de tener repercusión decisiva en cuanto a la danza concretamente se refiere. No hemos de aludir, ni aún en una forma escueta, al encadenamiento de hechos que producen esa renovación de la cultura musical chilena. Nos llevaría a prolongar con exceso este escrito. Entre los años 1928 a 1940 se suceden acontecimientos de incalculable importancia para el desarrollo de nuestra vida musical. En 1928 se lleva a cabo la reforma del antiguo Conservatorio Nacional de Música, como uno de los primeros hechos de esa renovación total del ambiente a que aludimos. La Facultad de Bellas Artes queda definitivamente constituida dentro de la Universidad de Chile en 1929. Once años después, una Ley de la República<sup>3</sup> crea el Instituto de Extensión Musical, como

<sup>3</sup>Ley 6.696, de 2 de octubre de 1940.

organismo independiente, pero relacionado en sus funciones con la obra hasta entonces cumplida en el campo de la música por la Facultad de Bellas Artes<sup>4</sup>. El Instituto de Extensión Musical funda en enero de 1941 la Orquesta Sinfónica de Chile, uno de los primeros conjuntos orquestales sostenidos por el Estado que hoy existen en América, y con ella desarrolla una intensa y reiterada labor en temporadas regulares de conciertos. Al mismo tiempo, el Instituto, por medio de su Sección de Música de Cámara, presta un impulso inusitado hasta entonces a este aspecto de la cultura musical. La Escuela de Danza es también una de las primeras manifestaciones del elevado espíritu con que el Instituto emprende la misión de cultura de tanta responsabilidad y trascendencia que le está encomendada.

Antes de ocuparnos concretamente de lo realizado por la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, debemos hacer una breve referencia a iniciativas de algún interés que la precedieron. La Dirección del Teatro Nacional, a fines de 1939, aprovechó la estadía en el país de los bailarines Arturo y Karmena Pikieris, procedentes del Teatro Colón de Buenos Aires, con el intento de crear un Ballet Nacional Chileno. El conjunto por ellos animado, de corta vida, realizó una breve temporada teatral a comienzos de 1940.

En todos estos esfuerzos se produjo una necesaria y natural continuidad. El público, justo es señalarlo, respondió cada vez con mayor interés a las iniciativas de los músicos, dentro de esa enorme tarea, ingrata a veces, en la que se destacaron los nombres del maestro Armando Carvajal, desde su puesto de Director del Conservatorio, a partir de la reforma antes señalada, y en años recientes como Director de la Orquesta Sinfónica de Chile y Director Artístico del Instituto de Extensión Musical, y de Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes desde 1932 y Presidente del referido Instituto, a partir de la fecha de su creación. En su incansable labor, que se ha traducido en tan fecundas realidades dentro de la actividad musical de Chile, el problema de animar un estudio serio y metódico de la danza, conforme a las más avanzadas técnicas europeas, constituyó una preocupación primordial. A ello se debe fundamentalmente el establecimiento de la Escuela de Danza que hoy existe, cuya creación no hubiese sido posible de no haberse dado las circunstancias señaladas anteriormente en la evolución de nuestros medios artísticos y otras, de índole internacional, asimismo aprovechadas con oportunidad por quienes, en la dirección de nuestras instituciones artísticas, con tanto celo atendían a las urgentes necesidades de nuestra cultura en vías de progreso.

Una coyuntura para nosotros afortunada en cuanto al aspecto que consideramos, permitió ampliar el programa hasta entonces cumplido paulatina y esforzadamente para el desarrollo de nuestra danza artística. La guerra desencadenada en Europa en 1939 favoreció la visita a Chile de conjuntos como el antiguo Ballet Ruso de Montecarlo o el dirigido por el coronel de Basil, que tanta influencia

<sup>4</sup>En la actualidad y desde 1942, el Instituto de Extensión Musical ha pasado a depender de la Universidad de Chile como organismo relacionado con el Departamento de Extensión Artística de nuestro primer centro educacional.

habían ejercido en la música contemporánea. También nos visitaron el Ballet Americano, dirigido por Lincoln Kirstein, y un conjunto del Teatro Colón de Buenos Aires. El interés despertado por sus actuaciones, en un ambiente ya apto para comprender cuánto representaban y deducir de estas experiencias enseñanzas que estimulaban a lo hasta entonces realizado entre nosotros, no precisa de mayores comentarios. Pero faltaba aún una aportación definitiva a nuestra cultura coreográfica y ésta la representó la presencia del Ballet Jooss, que actuó en el Teatro Municipal durante la temporada de Invierno de 1940. En Chile era ya conocida la filiación artística de Kurt Jooss, cuyo Ballet adquirió súbita fama al conquistar el primer premio con su coreografía *La Mesa Verde* en el concurso del Congreso Internacional de La Danza, organizado en París en 1932, por los Archivos Internacionales de la Danza. La guerra había llevado a este ballet desde Inglaterra a Norteamérica. De allí, partieron en gira sudamericana, para actuar en Brasil, Uruguay, Argentina y Chile. Aunque nada semejante a esta avanzada manifestación de la danza artística europea se había conocido en nuestro país, la afición del público culto, el interés de los profesionales y las referencias de los viajeros que habían visitado Europa en los últimos años, permitieron una cierta familiaridad con el nombre y la estética del Ballet Jooss, una especie de preconocimiento de su arte, que preparó sin duda el terreno para que la temporada santiaguina de los Jooss constituyese un completo éxito. Éxito incluso sorprendente para quienes ignorasen cuanto se había hecho hasta entonces en el estudio de la danza en nuestro país y que determinó al Ballet Jooss, ante tan magnífica acogida, a prolongar por más del doble de sus representaciones la temporada que tenía prevista.

El Instituto de Extensión Musical, procedió a la contratación de tres de los más destacados elementos del Ballet Jooss para formar parte de la dirección y el profesorado de la Escuela de Danza que iba a ser creada, recogiendo los mejores elementos chilenos. Ernst Uthoff, Lola Botka de Uthoff y Rudolf Pescht aceptaron los contratos que se les ofrecían y regresaron a Chile desde Venezuela. El resto de la compañía continuó su gira a Norteamérica y realizó allí una temporada que repitió anteriores triunfos, antes de su regreso a Inglaterra, donde el Ballet Jooss tiene su residencia.

#### LA ESCUELA DE DANZA. SU ORGANIZACIÓN Y COMIENZO DE SUS ACTUACIONES.

Indudablemente, la presentación en Chile del Ballet Jooss, al coincidir entre otras circunstancias con el ambiente propicio que ya en el país existía, determinó en gran parte esa afortunada oportunidad de crear un centro destinado a la formación de conjuntos disciplinados de danza, viejo anhelo que por fin, después de salvar múltiples dificultades, logró llevar a feliz término el Instituto de Extensión Musical en febrero de 1941. Los maestros llegaron a fines de mayo y desde ese momento se dio rápido impulso a la organización de la Escuela de Danza (matrícula, exámenes de admisión, instalación). Las clases se inauguraron el 7 de octubre de aquel año, bajo la dirección de los profesores contratados que habían colaborado en la obra del Ballet Jooss desde las primeras actuaciones de este conjun-



to. Ernst Uthoff, que fue solista y asistente coreógrafo del Ballet Jooss entre los años 1927 a 1941, con una interrupción de dos años, en los que fue contratado en Alemania como coreógrafo de los Stadt-Theater (Teatros Municipales) de Duisburgo y Essen, empezó a desarrollar una triple labor en nuestra Escuela de Danza como director, coreógrafo y profesor. Lola Botka de Uthoff, que comenzó sus estudios con Olga Szentpal-Stricker, discípula de Jacques Dalcroze, para seguir con Jooss desde 1930 a 1943, también con un intervalo en que es contratada como primera bailarina y coreógrafa del Stadt-Theater de Duisburgo, asumió los cargos de profesora y primera bailarina del futuro ballet chileno. Rudolf Pescht, discípulo de Laban, solista en el Teatro Municipal de Essen fue contratado asimismo como profesor y primer bailarín. Los tres habían actuado con Jooss en el Concurso de París del año 1932, para obtener, años más tarde, cada uno de ellos por su labor personal, la Medalla de Oro concedida por los Archivos Internacionales de la Danza, honor que cupo tan sólo a seis de los mejores bailarines que se presentaron en aquellos concursos.

Al experimentar la preparación y capacidad de los alumnos de la Escuela de Danza, se vio la necesidad de agregar el curso de Rítmica a los hasta entonces creados, por cuanto la mayoría de los alumnos del curso preparatorio y algunos del grupo avanzado no poseían suficientes conocimientos musicales. Por estas razones, a comienzos de 1943, se nombró profesora del curso de Rítmica a la autora de este artículo<sup>5</sup>.

Al abrirse la inscripción de la matrícula para el alumnado de la Escuela de Danza, se reveló el gran interés que existía por el cultivo de este arte. Más de doscientos alumnos solicitaban seguir sus cursos, lo que determinó una rigurosa selección por actitudes y conocimientos. Efectuada ésta y completada más tarde durante la práctica del primer año de estudio, la nómina de alumnos estables de

<sup>5</sup>Andrée Haas Bachmann hizo sus estudios en los Institutos Jacques-Dalcroze, de Ginebra y París. Obtuvo el título de Profesora de Rítmica en 1926. Perteneció durante un año al grupo de ritmicianas que estudió y actuó en la ópera de París. Como Delegada del Instituto Central Dalcroze de Ginebra, fue profesora de la filial de Varsovia. Regresó a Chile, contratada por el Conservatorio Nacional de Música, para hacerse cargo, como profesora, del curso de Rítmica que fue creado conforme al plan de estudios aprobado en la reforma de 1928. Abrió curso particular de Rítmica y Danza, al que se asoció después Elsa Martín (titulada en la Escuela de Mary Wigman). En 1931 fue nombrada profesora en el Instituto de Educación Física. En el bienio 1935-36 volvió a Europa para graduarse en el Instituto Dalcroze de Ginebra, como Profesora de Solfeo Superior; pasó después a Dresde para perfeccionar sus estudios de danza en la Escuela de Mary Wigman. En Dartington Hall (Inglaterra) siguió en la Escuela de Jooss un curso de Verano. Al regresar a Chile en 1936, el Conservatorio Nacional de Música la nombró para la cátedra de Educación Ritmo-Auditiva en el Seminario de Pedagogía Musical.

Entre los números de las presentaciones de alumnos dirigidas por la profesora Haas, figuran: *La Boite a Joujoux*, de Debussy, coreografía de A. Haas y E. Martín; *Canción de la tierra*, de Bela Bartok; *Petite Suite*, de Debussy, y *Ma Mère l'Oye*, de Ravel, coreografías de A. Haas, ha dado recitales como solista, con repertorio, de propia creación. Además ha preparado la coreografía de *Hänsel y Gretel* en la representación organizada por el Conservatorio Nacional de Música con los alumnos de Rítmica. Con E. Martín realizó la coreografía de *L'Enfant Prodige*, de Debussy. Son también coreografías suyas *Hojas de la Mañana*, sobre música de Juan Strauss, ejecutando en la inauguración del Estadio Nacional y *Homenaje a las Américas*, ofrecido en los festivales de conmemoración del Centenario de la Universidad de Chile. *Nota de la Redacción.*

la Escuela de Danza para el curso de 1942, quedó fijada en setenta estudiantes. En el año 1943 no se admitieron nuevos alumnos en la inscripción abierta, con el objeto de concentrar el trabajo en un número que correspondiera a la capacidad y finalidades de la escuela, que no es de divulgación, sino de formación profesional. En los cursos de 1944 y 1945 la matrícula se ha visto incrementada en las clases preparatorias, mientras que con los alumnos de las superiores se ha podido organizar un Cuerpo de Ballet sobre cuyas actuaciones nos referiremos a continuación. Debemos señalar como un hecho curioso y digno de ser tomado en cuenta, el que hasta la fundación de la Escuela de Danza sólo 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 conjuntos.

Los alumnos se dividieron desde un principio en dos grupos: el primero, formado por unos quince alumnos que disponían de una preparación anterior; el segundo, por varios subgrupos de diez a quince alumnos. Todos los grupos reciben dos horas de clase diarias como mínimo: una de ballet clásico y otra de danza moderna. El grupo avanzado tiene además una hora diaria de conjunto para preparación de ballets. Posteriormente, cuando este grupo ha comenzado sus actuaciones como Cuerpo de Ballet, durante los meses de sus presentaciones, además de las horas señaladas, dedica tres horas diarias a sus ensayos. Las clases de Rítmica se llevan a cabo con dos horas semanales para los alumnos que no han cursado estos estudios.

En su funcionamiento, 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 profesionales.

Los alumnos que disponían de una preparación anterior pudieron llevar a cabo progresos tan rápidos como para permitirles ya, en la temporada oficial de Ópera de septiembre de 1942, componer un pequeño Cuerpo de Ballet que tuvo a su cargo los de las óperas *Rigoletto*, *La Traviata*, *Aída* y *Hänsel y Gretel*. A fines de año, este Cuerpo de Ballet, que había cosechado sus primeros y merecidos triunfos, tomó parte en las festividades del Primer Centenario de la Universidad de Chile, con la ejecución de *Capricho Vienés* sobre valsos de Juan Strauss, y *Sueño*, ballet de la ópera *Sayeda* del compositor chileno Próspero Bisquertt, ambos actos de ballet con coreografía de Ernst Uthoff. En 1943 el ballet *Sueño* se interpretó ya con la ópera completa y distinta coreografía, de acuerdo con las exigencias del conjunto de la obra. En este año se pudo ya comprobar un manifiesto avance técnico y artístico en el Cuerpo de Ballet formado por los alumnos del curso superior de la Escuela de Danza. Dentro de la temporada de ópera, ejecutaron los ballets de *Manón*, *Aída*, *Carmen*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Andrea Chenier* y *Lohengrin*. Junto con la representación de la ópera *Sayeda* se organizó una función íntegra de ballets, en la que se incluyeron algunos de los representados con creciente éxito y

*divertissements*, con interpretaciones creadas por los alumnos más distinguidos, que abarcaban tanto conjuntos de danza como actuaciones solistas con coreografía original del alumno sobre música de propia elección. Desde este momento puede decirse que Chile dispone de un plantel de futuros valores de la danza artística, jóvenes bailarines que unen a su eficiente preparación todas esas condiciones de sensibilidad y cultivado espíritu sin las cuales un artista no puede formarse. Debemos citar a los alumnos destacados de la Escuela que actuaron en aquellas creaciones originales suyas. Son Blanchette Hermansen, Yerka Luksic, Carmen Maira, María Luisa Matta, Virginia Rocal y María Luisa Solari. En el pequeño conjunto, también de creación original, participaron: Ana y Lilian Blum, Martín González y Alfonso Unanue<sup>6</sup>.

En 1944 y 1945 la Escuela de Danza ha seguido manteniendo la marcha acelerada de su constante progreso. El estreno del primer ballet que ocupa un espectáculo completo, se ha realizado y con tanta eficiencia que su éxito ha determinado la repetición de él en veinte representaciones dentro de una sola temporada y a teatro repleto. Lo que habla también del entusiasmo con que el público sigue la tesonera labor de nuestros cultivadores de la danza. Este ballet a que me refiero es *Coppelia*, de Leo Delibes, con coreografía de Uthoff y decorados de Hedy Krassa. Su interpretación estuvo a cargo de un conjunto formado por profesores y alumnos, conforme al siguiente reparto: *Swanilda*, Malucha Solari; *Franz*, Rudolf Pescht; *aldeanos*, Yerka Luksic, Eva Pizarro, Virginia Roncal, Lissy Wagner, Patricio Bunster, Luis Cáceres, Martín Lande, Esteban Cerda, Alfonso Unanue y José Verdugo; *la gitana*, Ana Blum; *sus compañeras*, Adriana Badke y Lilian Blum; *amigas de Swanilda*, Blanchette Hermansen, M. Luisa Matta y Carmen Maira; *Coppelius*, Patricio Bunster; *Coppelia*, Lola Botka; *autómatas: tambor*, Martín Lande; *tocadores de platillos*, Eva Pizarro y Ninfa Lara; *esqueleto*, Alfonso Unanue; *bailarina oriental*, Virginia Roncal; *amazona de circo*, Ana Blum; *amantes de melodrama*, Lissy Wagner e Irma Valencia; *novia ahogada*, Lilian Blum; *caballeros armados*, Luis Cáceres y José Verdugo.

El desempeño de los papeles principales por parte de los alumnos Malucha Solari, Yerka Luksic —que varias veces tuvo a su cargo el personaje central de *Coppelia*— y Patricio Bunster, rebasó ya de la esfera de estudiantes de la danza para calificarlos de verdaderos artistas. La duración de *Coppelia*, casi hora y media, hizo incluir en el programa, para completarlo, los actos de ballet *Sueño y Capricho Vienés*. Entretanto, profesores y alumnos de la Escuela de Danza han preparado y tienen dispuesto para su estreno un gran ballet, con música de Mozart, libreto de Jooss y coreografía de Uthoff: *Drosselbart*. En proyecto se encuentran los ballets *Leyenda de José*, de Ricardo Strauss y *Czardas en la Noche*, de Kodaly. La avanzada meta que ellos significan para un conjunto de ballet está a punto de ser cubierta.

<sup>6</sup>De los alumnos nombrados, no tenía estudios de danza a su ingreso en la escuela Martín González; Ana y Lilian Blum fueron alumnas de los profesores Pikieris y actuaron en conjunto de ballet a comienzos del año 1940. El resto de los alumnos provenía de los cursos dictados por Andrée Haas. La señorita Luksic y la señora Solari también fueron alumnas del curso de Rítmica de Andrée Haas en el Conservatorio. Patricio Bunster y Lyssy Wagner, enseguida se destacaron como valiosos nuevos elementos. *Nota de la Redacción.*

Cuando se piensa en lo breve del tiempo, poco más de tres años, en el que este largo camino ha sido recorrido, sorprende lo espléndido de los resultados.

Más que encomiable es la labor realizada por los maestros contratados y por su director Ernst Uthoff, quien a su capacidad docente reúne las de artista coreógrafo, lo cual es tanto más prometedor para el futuro de esta Escuela, si recordamos que él como sus otros dos compañeros poseen las condiciones excepcionales de bailarines que se pudieron apreciar en las partes que desempeñaron en la compañía del Ballet Jooss.

La actuación de los alumnos señala los progresos obtenidos en la técnica y en la disciplina y armonía de movimientos en conjuntos. Además, se advierte en ellos una expresión intensa del personaje representado, conseguida por una penetración íntima del ejecutante con su papel, lo cual permite no sólo oír y ver, sino también sentir el desarrollo de la acción.

La Escuela no forma bailarines estereotipados; al contrario, respeta y desarrolla la personalidad del alumno. Naturalmente, en la coreografía cada alumno tiene que ceñirse al movimiento y expresión indicados por el coreógrafo, quien coordina los diversos valores para formar un total; pero allí interviene el talento y conocimiento humano para elegir y distribuir los papeles de acuerdo con el temperamento de cada cual y a su vez el alumno o futuro danzarín debe poder modelarse y transformarse en un momento dado, con adaptabilidad indispensable a todo artista que interpreta.

Refiriéndose al espíritu y a las tendencias de las escuelas coreográficas chilenas hay que hacer algunas advertencias. En la técnica danzante, ¿hay incompatibilidades de orden mecánico o anatómico para que la bailarina de academia tradicional no pueda enriquecerse con la nueva técnica, o viceversa? En las épocas de renovación, las opiniones se banderizan; pero ya se ha experimentado lo suficiente para saber de cierto que no existen aquellas incompatibilidades que serían insalvables y hoy los profesionales buscan un aprendizaje amplio.

El partido artístico subsiste en algunos círculos de Europa, mientras que en América se ha tenido la ventaja de la libertad de criterio, como se verifica en importantes academias de los Estados Unidos. El caso de nuestra Escuela de Danza ya está eficientemente explicado.

Con nuestra Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, se completa una obra encaminada a tener en Chile núcleos de alta cultura artística de beneficios múltiples para el país: la continuidad en el cultivo de estas artes y su presentación pública, en vez de estar limitados al eventual paso de elencos extranjeros, que rara vez pueden llegar con todos sus medios de representación. También se obtiene la facilidad para completar espectáculos de categoría, que antes exigían dispendios que se iban sin dejar nada para el cultivo de las artes en Chile. Y, por sobre todo, los efectos que tiene para la cultura general la calidad de lo que labora en el país, en armonía con las grandes tendencias que se mueven en el resto mundo civilizado.

## *El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana\**

por  
*Yolanda Montecinos*

El ballet, no es un arte que haya llegado a cobrar carta de ciudadanía entre nosotros. Carecemos de un folklore cuyo dinamismo y riqueza pudiera servir de base y fundamento para la integración de un movimiento con características propias y una temática definida. Sin embargo, es un hecho que el adolescente chileno posee innegable talento natural como intérprete de la danza, tanto académica como libre.

Un vistazo al acontecer artístico, desde que nuestra patria deviene república independiente, nos lleva a confirmar esta realidad y a comprobar que, hasta 1941, no existió en Santiago ningún coreógrafo o director capaz de crear sobre bases realmente incommovibles y sólidas, una tradición y movimiento de danza clásica y académica. Los esfuerzos de Jan Kawesky y Doreen Young no lograron cristalizar en una compañía estable subvencionada o por la Universidad de Chile o por la I. Municipalidad de Santiago y se circunscribieron, siempre, a círculos de aficionados.

La fundación de un grupo estable como el actual Ballet Nacional Chileno no se produjo en forma arbitraria, sino que llegó como lógica culminación de una concatenación de hechos histórico-artísticos, los que, a más de 20 años de nuestro presente, tienden a esfumarse en el olvido.

### ANTECEDENTES Y PRECURSORES DEL BALLETO DEL INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

La danza clásica que conocerá una alborada de éxito casi legendario con las actuaciones de la compañía europea de Monsieur Ponçot el año 1850, pronto se vio eclipsada por la ópera que fue, por largos años, la única manifestación escénica de éxito. Las visitas ilustres que desafiaban la barrera de los Andes, no lograron vencer en forma definitiva la falta de interés por el arte de Terpsícore. Ana Pavlova con su gran compañía de 70 artistas abrió, sin duda, el horizonte del ballet y de haber contado con personalidades creadoras o mentes organizativas, Chile podría contar también con una compañía de danza clásica con más de 20 años de

\*Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año, XVI, abril-junio, 1962, N° 80, pp. 9-30.

vida. Lo atrevido de la empresa de traer una compañía como la de Ana Pavlova a Santiago de Chile, pesó exclusivamente sobre Renato Salvati quien la afrontó con entusiasmo juvenil y ciega confianza en el éxito sin ayuda oficial.

La academia de Kawesky y Doreen Young son, en cierto sentido, secuelas de esta visita, por desgracia, carentes de vitalidad y prolongadas en diversas profesoras particulares que hasta nuestros días imparten sus enseñanzas. Colegios, alumnas y presentaciones en matinés infantiles de fin de año, son el campo de trabajo de la danza clásica de las primeras décadas de este siglo en Santiago, mientras se gestaba un movimiento generacional que hacía eco a las inquietudes vanguardistas de la Europa Central de postguerra.

El expresionismo alemán conquista a compositores y plásticos que se especializan en la Alemania. El Gobierno concede becas en Alemania a los estudiantes que han recibido en su patria la visión de las nuevas ideas, tanto en la Sociedad Bach como en Bellas Artes. En una de estas delegaciones universitarias viajan Teresa León y el talentoso pintor Ignacio del Pedregal. Entusiasmado con la nueva estética de Mary Wigman, Del Pedregal se transformó en su rendido discípulo, entrenándose en forma intensiva en la danza libre y trayendo a Chile el expresionismo en danza.

Abre una academia en el subterráneo de Bellas Artes, donde con un decorado a base de alfombras escarlatas, consigue increíble asistencia de alumnos. Del Pedregal no sólo es el primero en conquistar para la danza a una juventud con mayores inquietudes artísticas e intelectuales, sino que es el primero que dicta clases en forma simultánea para varones y damas. A sus clases, recordadas hasta hoy por su riqueza de movimientos, el amor por la originalidad y el amplio campo abierto a la expresión a través de los brazos, asistían, entre muchas otras, Elizabeth Wagner, Teresa León, Inés Pizarro y Eliana Vidal, quienes reciben del maestro, soltura, dominio en la improvisación y una dinámica nueva.

Las presentaciones públicas de esta academia sorprendieron por la novedad de movimientos, el libre juego de la imaginación personal y cierta anarquía. Con ello se daba un importante paso hacia adelante en el campo de la danza, ya que se hacía mirar cara a cara la posibilidad de llegar a ser un profesional de la danza. En la era de Kavesky, bailar profesionalmente no implicaba mérito social alguno. El respaldo intelectual y vanguardista dado por Bellas Artes realizó el cambio.

Del Pedregal dictó clases hasta 1942, presentando a sus alumnos en forma periódica. Con ello consiguió también traspasar a los espectadores la novedad de la danza libre y acostumbrarles a su plástica y dinámica. El trabajo de Del Pedregal se complementó, en forma perfecta, con el realizado por Andrée Haas y Elsa Martin desde 1933 hasta el 42, preparando, ambos, el terreno para el advenimiento de la visita de los ballets Jooss y la posterior contratación de tres de sus primeras figuras para fundar un conjunto de ballet estable, dependiente del Instituto de Extensión Musical y, por ende, de la Universidad de Chile.

Andrée Haas, de ascendencia sueca, era profesora titulada en el Instituto de Jacques Dalcroze de Ginebra y la única representante en Chile de este método. Unió su trabajo con el de la profesora de danza titulada en la Escuela de Mary Wigman en Dresde, Elsa Martin y fundaron una escuela bajo el postulado de la

Wigman: “La danza es el lenguaje del cuerpo”. Unieron los métodos en forma racional y, sobre una sólida base musical rítmica, dieron a conocer una novedosa técnica moderna.

Enseñaron gimnasia, danza gimnástica, pantomima y danza coreográfica. Sus presentaciones lograron amplio eco en un sector del público, llegando a contar con crecido número de alumnas. En su presentación del 17 de julio de 1933, en el Teatro Municipal, presentaron, entre otros, cinco esbozos rítmicos por los cursos superiores, medio e infantil, una pantomima sin música de Edfriede Renz, *La Loca*, estudio experimental a base de una composición sobre ritmos y una danza colectiva en la que las alumnas expresan, en forma simbólica, la alegría, la ingenuidad, la envidia y el sentido del infinito.

La crítica de ballet responde a la novedad del espectáculo. *La Nación* del 29 de diciembre dice: “Es importante dejar constancia de esta presentación coreográfica porque no está dirigida a satisfacer el gusto de parientes o del grueso público. Es un espectáculo serio, honrado, sin divisas comerciales, en el que destacan, Yerka Luksic, Nidia Peralta, María Luisa Solari y Graciela Pérez de Arce”.

*El Mercurio* con las iniciales R. A. dice en su edición del 30 de diciembre de 1933: “La danza rítmica es una innovación tan interesante como el psicoanálisis en la terapéutica del espíritu, porque busca hallar el ritmo interior o llegar a formarlo”.

El año 1939, ambas maestras fueron llamadas para participar en la Celebración del 90° aniversario del Conservatorio Nacional de Música y lo hicieron presentando en el Teatro Municipal *La Canción de la Tierra* (Bela Bartok, Marta Valencia) y *Ma Mere l'Oye* (Ravel-Héctor del Campo) con la orquesta dirigida por Armando Carvajal. Ambas obras encontraron excelente acogida y el espectáculo culminó con el estreno de *La Boite a Joux* con decorados de Isaías Cabezón y Marta Valencia que fue recibido como la primera manifestación “seria” de ballet en nuestro país.

La actividad de los grupos de Ignacio del Pedregal y Andrée Haas nucleaban una actitud general de inquietud artística que se refleja también en las instituciones culturales universitarias. Tanto la reforma del Conservatorio, como la creación de la Facultad de Bellas Artes, en 1929, que eran acciones complementarias, señalaban más claramente aún las necesidades de proteger a los grupos artísticos nacionales que hasta el momento estaban reducidos a empresas particulares. La Universidad de Chile acogió en su seno esta exigencia natural cada día más apremiante y creó, gracias a una Ley de la República, el Instituto de Extensión Musical, cuyo objetivo inmediato era concentrar la organización de las más importantes manifestaciones musicales del país.

El amparo de esta Ley hace posible la canalización de las aspiraciones de profesionales y creadores chilenos, cuyo primer paso fue la fundación de la Orquesta Sinfónica de Chile. Domingo Santa Cruz fue el primer director del Instituto de Extensión Musical y Armando Carvajal cumplió paralelamente el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música.

Mayor énfasis en la danza pusieron las diversas compañías extranjeras que actuaron en el Teatro Municipal entre los años 39 y 41. La primera, llegó en tres oportunidades hasta nuestro primer Coliseo y fue la compañía del antiguo Ballet

Russe del Coronel de Basil, con Nana Gollner, Tatiana Stepanova, Tamara Riaboushinka, David Lichine, Vasil Tupin, Román Jasinsky; el Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires, el American Ballet o Ballet Caravan de Lincoln Kirstein y en la temporada invernal del año 40, el Ballet Jooss, dirigido en su gira americana por Ernst Uthoff.

Las élites creadoras y los amantes del arte de esos años demostraban clara preferencia por el expresionismo aun en danza. Juzgamos interesante incluir aquí algunas expresiones de un artículo que la profesora de danza clásica, Doreen Young, publicó en *El Diario Ilustrado* del 25 de agosto de 1941, a raíz de las actuaciones del American Ballet, porque ilustran con su testimonio la realidad estética de entonces:

#### “Una opinión sobre ballet”

“Ante la diversidad de criterios para juzgar los méritos del American Ballet, la maestra coreógrafa Doreen Young, que tiene a su cargo la preparación del cuerpo de baile para la próxima temporada lírica del Municipal, nos ha enviado la siguiente opinión, que publicamos por la autoridad de su firma en la materia”. Así reza la introducción del diario.

“Siendo la única representación del ballet clásico, por el momento en Santiago, siento la obligación de escribir una cuantas palabras de elogio sobre el maravilloso cuerpo de baile dirigido por Georges Balanchine [...]. Lamento que mis compatriotas no hayan sabido apreciar debidamente 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 se merecía”.

“DOREEN YOUNG”.

#### TEMPORADA DEL BALLEt JOOSS EN CHILE

La célebre compañía alemana actuó en Santiago en 1940. Había adquirido fama internacional al ganar el Concurso del Congreso Internacional de la Danza en París, con *La Mesa Verde* (primer premio, adjudicado el 2 de julio), conquistando renombre para sus intérpretes Rudolf Pescht, Ernst Uthoff, Lola Botka, para el coreógrafo y su compañía, y la suma de 25.000 francos.

Kurt Jooss, director y coreógrafo de esta notable compañía, nació el 12 de enero de 1901 en Waseralfingen, Württemberg (Alemania). Hizo estudios en la Alta Escuela de Música de Stuttgart, los que complementó con conocimientos y cursos de canto, piano y armonía, frecuentando, además, la Escuela de Arte Dramático. Su encuentro con Rudolf von Laban fue trascendental en su vida artística. Lo impresionó la recia personalidad de este bailarín-filósofo austrohúngaro, talentoso pintor y hábil bailarín formado en París. El joven Jooss cayó también en la órbita del recio maestro que electrizaba a los discípulos de su escuela de Múnich con su poderosa fuerza de acción, su vasta cultura, su autoridad y sus apasionantes



búsquedas de los fundamentos y el sentido del movimiento expresivo. Su teoría del valor de la emoción y de la expresión del ritmo musical, acordes y confundidos con el ritmo cósmico, así como sus nociones fundamentales sobre el espacio, el movimiento y su duración, le atrajeron por su combinación de lo rústico, psicológico y lo metafísico, con algo de las doctrinas ocultas de la China, la India, Persia y las seducciones poéticas y sensuales del Oriente Medio, con un erotismo oriental teñido del pesado simbolismo del pueblo germano.

Se unió al maestro en el Teatro Nacional de Mannheim y trabajó en forma tesonera hasta conseguir el rango de primer bailarín y asistente de Von Laban. En el año 1924 fue contratado como primer regidor del Teatro del Estado de Münster, donde conoció y trabó amistad con Aiino Simola y Siguerd Leeder y más tarde con el compositor Fritz Cohen. Este encuentro fue fecundo para Jooss. El mismo año, produjo sus primeros ballets, *Un Ballet Persa*, *In Search of a Fife* (1925), *Dido y Eneas* (Purcell) 1926, *Tragedy* (Cohen) 1926 y se lanzó en giras por Alemania como miembro de la compañía Neue Tanzbühne. Viajó a París a perfeccionar su técnica, realizó temporadas de estudio y trabajó en Viena, y en 1927 regresó a su patria donde fundó, en Essen, la Folkwang Schulen, con Leeder como ayudante. En 1928 creó el Folkwang Tanztheater Studio con Simola, Leeder, Cohen y Elsa Kahl. Contrajo matrimonio con Aiino Simola y fue nombrado director del Grupo de Danzas de la Ópera de Essen. El año 30 encontró a Kurt Jooss transformado en maestro de ballet y a su compañía en Grupo de Ballet de la Ópera. El año 1932, Rolf de Maré, con el objeto de estimular la creación coreográfica, ofreció premios en dinero a los mejores ballets presentados a concurso. Jooss participó con *La Mesa Verde* presentada en París y recibió, de los Archivos Internacionales de la Danza, el primer premio.

Su compañía se llamaba, entonces, Ballet Jooss y realizaba una gira internacional por Alemania, Bélgica, Suiza, París y Londres (1933 en el Savoy Theatre) y hasta el año 1934 continuó viajando por el mundo, teniendo como base la organización de Mr. L. K. Elmhirst, en Dartington Hall en Totnes (Inglaterra). Viajó a América, sin Kurt Jooss, y se dispersó en 1941 en Venezuela. El maestro reabrió su escuela en Essen en 1949, asistiendo a sus cursos los chilenos María Luisa Solari y, años más tarde, Alfonso Unanue y Patricio Bunster, que integraron su compañía en giras internacionales. En 1961, el Ballet Jooss y su escuela de danza dramática inician un nuevo período de actividades en Alemania.

#### EL BALLETT JOOSS EN CHILE.

La compañía llegó a tierra chilena en 1940, en la temporada invernal. La presentaban la empresa Betteo y Mewe, en el Teatro Municipal y actuaban siempre a tablero vuelto. Las localidades alcanzaban los siguientes precios: Palco Cuevas con 8 entradas a \$ 450; sillón de orquesta \$ 45; platea \$ 40; platea alta \$ 35; balcón \$ 20; anfiteatro \$ 12, y galería \$ 7. Actuaron con igual éxito en Valparaíso y Viña del Mar y se presentaban con la dirección artística de K. Jooss y F. A. Cohen, la dirección administrativa de L. Greanin, coreografía y realización de todos los ballets de Kurt Jooss, en colaboración con Aiino Simola, y dos pianos a cargo de F. A. Cohen y F. P. Waldman, regisseur: Gabor Cossa.

Se presentaron ante la admiración general de nuestro público y las alabanzas de toda la prensa, los ballets *Cuento de Primavera* (Jooss-Cohen, trajes de H. Heckroth), cuento romántico en 4 partes que alcanzó especial aceptación, *Balada* sobre una antigua canción francesa (Jooss-John Colman y trajes de Heckroth), *Pavana* (Jooss-Ravel-S. Leeder), *Antigua Viena... un baile* (Jooss-J. Lander arreglo de Cohen-Aiino Simola), *El Hijo Pródigo*, leyenda coreográfica (Jooss-Cohen-D. Bouchene), *Siete Héroes y Crónica*.

Dos obras maestras de Kurt Jooss conquistaron particularmente la aprobación de los espectadores: *La Mesa Verde* y *La Gran Ciudad*. De la primera ha dicho Arnold Haskel: "Es un ballet de mérito notable, cuyo tema es de interés permanente y ha sido aplaudido por todo el mundo civilizado. Es una vigorosa acusación del fracaso de la Liga de las Naciones. El telón se levanta para mostrar una conferencia internacional; los seniles senadores hablan, disputan, se cambian tiros, y luego vemos lo que sucede cuando se pone en libertad a la muerte. El telón cae sobre la repetición del primer acto, con más pláticas, argumentaciones y tiros. Desde su creación, 'La Mesa Verde' se ha convertido en una referencia indispensable".

*La Mesa Verde* con coreografía de Kurt Jooss, música de F. A. Cohen y trajes de H. Heckroth, se presentó en Chile con el siguiente reparto, el 8 de noviembre de 1940: la muerte: Rudolf Pescht; el portaestandarte: Ernst Uthoff; el viejo soldado: Hans Gansert; la mujer: Bunty Slack; la anciana madre: Lola Botka; el joven soldado: Henry Schwarz; la muchacha: Maya Rovida; el acaparador: Angelo Rovida; los caballeros de negro, soldados, mujeres: Joy Bolton, Carter, Monica Johnst Alida Mennen, Bunty Slack, Ulla Soederbaum, Eva Leckstroem, Rolf Alexandre, David Grey, Gert Malmgren, Jack Skinner, Lydia Kocers, Lucas Hovinga, Henry Schwarz.

*La Gran Ciudad* (Jooss-Tansman-Heckroth) se presentó con el siguiente reparto: la muchacha: Noelle de Mosa; el joven obrero: R Alexander; el libertino: Ernst Uthoff. El libreto dice: "Entre la apiñada y afanosa muchedumbre de una gran ciudad vése a la Muchacha y al joven Obrero, su novio, de vuelta al hogar, después del día de trabajo... El Libertino, en busca de nuevas conquistas, ha seguido a la Muchacha hasta su casa. Deslumbrada ésta por las promesas de aventura, cede el brazo al seductor y con él se va al salón de baile donde la desilusión la espera".

La noticia de la disolución del Ballet Jooss en Venezuela indujo a las autoridades del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile a contratar a su director en gira, Ernst Uthoff, su esposa Lola Botka y al primer bailarín Rudolf Pescht, para crear un cuerpo estable de ballet. El objetivo inmediato de este grupo, era atender a la temporada lírica del mes de septiembre que continuaba monopolizando el cetro de la popularidad en nuestra capital. En este sentido se habían realizado algunas tentativas poco felices en la contratación de los esposos Pikeris para solucionar el problema material de un cuerpo de baile estable que, al igual que el coro, pudieran utilizarse anualmente en las presentaciones líricas.

## FUNDACIÓN DE UN CONJUNTO ESTABLE

En mayo de 1941 llegan a Santiago, llamados por el Instituto de Extensión Musical, Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht, figuras señeras dentro del arte del ballet en Chile, cuyos antecedentes y méritos personales, a fuerza de comprobados, han terminado por ser poco conocidos.

Ernst Uthoff, nació en Alemania, país en que cursó estudios, abandonando lo que podría haber sido una floreciente carrera de empleado de banco. Su amor por el teatro y la danza lo llevaron a unirse a los innovadores del ballet y creadores de la llamada danza expresionista centroeuropea alemana. En 1927 entró a formar parte del Ballet de Kurt Jooss, conjunto con el cual actuó hasta 1941. Pronto llegó a actuar como ayudante del maestro y desempeñó en su patria papeles directivos en escuelas y óperas, basados en los nuevos postulados de la danza.

Llegó a nuestro país como director de la Compañía en 1940, destacándose como intérprete de "El abanderado" en *La Mesa Verde* y "El seductor" en *La Gran Ciudad*. Uthoff se ha mantenido frente a su ballet durante 20 años, imponiendo su línea de seriedad, amor por la disciplina y repulsión por todo lo improvisado y lo no profesional.

Su esposa Lola Botka desempeñó a su llegada a Chile los papeles centrales de sus primeros ballets. Gran bailarina de carácter, su labor influyó poderosamente en las bailarinas chilenas, quienes aprendieron de ella, en el escenario y en sus clases, el dominio y lenguaje de las manos y el poder del gesto. Lola Botka ha creado innumerables papeles para el Ballet Nacional Chileno, dando siempre un enaltecedor ejemplo de dinamismo y disciplina. Se la ha visto reemplazar a titulares en papeles sin importancia y crear otros, como el tony musical en *Alotria*, la gitana en *Coppelia* y la madre en el *Hijo Pródigo*.

Rudolf Pescht, fallecido hace algunos años, actuó durante largo tiempo como primera figura masculina de la compañía. Más tarde trabajó como profesor de danza moderna en los cursos nocturnos, y murió víctima de un mal que ataca a artistas que, como él, consagraron su vida al arte de la danza.

La labor de los tres artistas alemanes contó siempre con la importante colaboración de los directores del Instituto de Extensión Musical y de los directores de la Orquesta Sinfónica de Chile, la que se hizo sentir, muy especialmente, en la actitud de cooperación ofrecida en todo momento por Víctor Tevah, específicamente notable en la creación de la compleja obra *Carmina Burana*. El trabajo de equipo que se realizó en esa oportunidad fue posible gracias a la colaboración de este director frente a la orquesta y a los integrantes del coro.

Los tres artistas contratados fundaron, en primer término, una escuela de danzas cuya primera clase tuvo lugar el 7 de octubre de 1941.

Tras somero examen, pasaron a integrar la nueva escuela, alumnas salidas del grupo de Del Pedregal y especialmente las formadas por Andréé Haas, quien había sido encargada por Armando Carvajal, el cual actuaba en ese momento como director del Instituto de Extensión Musical, debido a la ausencia de Domingo Santa Cruz, en viaje por Estados Unidos, de organizar una escuela seria de danzas. Declinó con gesto de ejemplar honradez profesional y artística esta honrosa mi-

sión y cedió toda su academia a los bailarines alemanes, lo que permitió una considerable economía de tiempo en la preparación del Grupo de Ballet, e hizo posible su presentación, en la temporada lírica del 42 de las óperas *Rigoletto*, *Hänsel y Gretel*, *Aída* y *La Traviata*.

Andrée Haas fue incorporada a la planta de profesores de la escuela, en la cátedra de "rítmica", mientras Lola Botka y Rudolf Pescht preparaban a las futuras bailarinas chilenas en el sistema Jooss y Ernst Uthoff, realizaba el triple papel de director, intérprete y profesor. Como discípulos de Jooss impartían la técnica de la danza-dramática, cuyo objetivo es expresar un tema cristalizado en caracteres vívidos y activos. El nuevo arte –según declaraciones del propio Kurt Jooss a la prensa nacional en 1948– "considera a la danza una forma de expresión en la que a través del cuerpo humano viviente se es capaz de traducir ideas inherentes a través de sus movimientos. En lo que podemos llamar danza pura (ballet clásico) la idea del movimiento se desarrolla al brotar de la imaginación plástica del coreógrafo, imaginación que trabaja en movimiento, figura y forma. En la danza dramática, en cambio, la imaginación pura del movimiento está fundida con la idea dramática, creando la fusión de los dos elementos, la "Danza-Drama", cuyo objetivo es expresar. Este nuevo arte de la danza no se limita a lo que llamamos gracia corporal o belleza general de línea y ritmo en los movimientos; su intención es dar una imagen de las diferentes fuerzas de la vida individual o social, en su constante intercambio" (*Zig-Zag*, 1948, del artículo "Ocho años de Ballet en Chile", por Humberto Malinarich).

Uthoff inició en forma intensa la preparación del grupo nacional, teniendo como meta transformarles algún día en una *troupe* alabada por su ligereza, musicalidad y precisión, factores que la crítica inglesa señaló como las más características del Ballet Jooss. Se inició a los alumnos en los misterios de la *coréutica* y la *eukenética*, dándoles las herramientas para desplazar el cuerpo en el espacio y dominar el juego de las tensiones y contratensiones y los movimientos centrales y periféricos. Se les descubrió la amplia gama de impulsos y la riqueza como centro motor del plexo solar y se les adiestró en una técnica que tiene mucho de la académica, con exclusión del virtuosismo de giros, *batterie* y de la técnica *sur pointes*.

El 22 de noviembre de 1942, el Grupo de Ballet ofreció, por primera vez, una intervención independiente, presentando "Danza Lírica" de la secuencia *Sueño*, de *Sayedá*, la ópera de Próspero Bisquert, con Malucha Solari y Rudolf Pescht en los papeles centrales, y *Capricho Vienés* con música de Johann Strauss, escenografía y vestuario de Hedy Krassa y coreografía de Ernst Uthoff. Bailaban Carmen Maira, Malucha Solari, Lissy Wagner, Patricio Bunster y Alfonso Unanue. El público y la crítica les recibieron con alborozo y la labor de formación continuó en forma ininterrumpida. El Grupo crecía mientras el director preparaba el primer estreno importante creado en Chile, interpretado por bailarines nacionales.

Durante 1943-44, los jóvenes artistas se fogearon en las temporadas líricas alcanzando especial aceptación en *Aída*, con la hermosa y viril *Danza de la Victoria* y en *Hänsel y Gretel*. Entre las alumnas comienzan a destacarse: Virginia Roncal, Malucha Solari, Lissy Wagner, María Luisa Matta (hoy fallecida), Ana y Lilian Blum, Yerka Luksic, Blanchette Hermannsen, Martin Lande, Alfonso Unanue y Luis Cáceres.

## ESTRENO DEL BALLETT COPPELIA

El viernes 18 de mayo de 1945, a las 18:30 horas, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ofreció una representación extraordinaria, fuera de abono, con el estreno del ballet *Coppelia*.

La Orquesta Sinfónica de Chile acompañó el ballet, dirigida por Víctor Tevah, con Fredy Wang como primer violín solista, Zoltan Fisher, primera viola y Ángel Ceruti, primer violoncello.

*Coppelia*, cuyo estreno marca el comienzo del ballet en nuestro país, se presentó precedido del ballet *Sueño* de la ópera *Sayeda*; de un intermedio musical basado en *Rosamunda* de Schubert, y de *Capricho Vienés*, pequeño ballet de Ernst Uthoff sobre el vals *Aceleraciones* de Johann Strauss, orquestado por Próspero Bisquert.

*Coppelia* fue recibida con lógica y justificada algazara por la prensa y la crítica de entonces. El arte de Lola Botka, como la muñeca, fue uno de los mayores puntales del ballet, junto con la versión expresionista del cuento de hadas típico del siglo pasado, que es la *Coppelia* original. El talento coreográfico de Uthoff brilla en forma especial en motivos folklóricos estilizados y, en este sentido, las danzas de campesinos fueron un acierto que el público celebró con entusiasmo. Se festejó además la feliz aparición de dos solistas nacionales en Malucha Solari, creadora del complejo papel de Swanilda y Patricio Bunster en el importante papel del malévolo y demoníaco Coppelius. La disciplina de un cuerpo de baile juvenil, inexperto aunque esforzado, sorprendió a un público acostumbrado a premiar con largueza y a soportar con benevolencia fallas de improvisación y el trabajo de simples aficionados.

El testimonio de quienes aplaudieron *Coppelia* en su memorable estreno del 18 de mayo de 1945, da fe de que el Grupo de la Escuela de Danza ofrecía, además, un respetable nivel profesional. Ernst Uthoff impuso, pues, desde sus primeras apariciones en público, el tono de seriedad, el cuidado por los detalles de presentación y dirección artística que le ha caracterizado y valido tantos galardones. Esta *Coppelia* llegó al público en el momento en que realmente estaba en condiciones de enfrentarlo con dignidad. Por esta razón, su estreno, marca el nacimiento del ballet en nuestro país.

## ESTRENO DE DROSSELBART

*Coppelia* continuó presentándose durante el año 1945 casi semanalmente. Luego, Yerka Luksic alternó con Lola Botka en el papel de la muñeca Coppelia, que en la versión de Uthoff tiene una importancia capital. El grupo ganaba fama y prestigio y el público, más allá de los aficionados al arte en general, comenzó a acudir a sus presentaciones. El estreno en 1946 se esperaba con impaciencia y colmó todas las esperanzas, luego de haberse fogueado más aún la joven compañía con una temporada lírica intensa en 1945.

*Drosselbart* o *El Príncipe Mendigo* se estrenó el miércoles 13 de noviembre de 1946, a las 18:45 horas en el Teatro Municipal. El grupo se llamaba Ballet de la Escuela de Danza.

## COREOGRAFÍAS DE ERNST UTHOFF

Del repertorio de 30 obras con que cuenta el actual Ballet Nacional Chileno, 12 corresponden a Ernst Uthoff, quien ha sido, además, su director artístico y durante los primeros cuatro años, profesor y maestro de ballet. Esta entrega al grupo chileno representa el trabajo constante de 20 años dedicados a su papel de primera figura del ballet en Chile, sin considerar las reiteradas y en ningún caso despreciables invitaciones para ir a montar algunos de sus ballets tales como *Carmina Burana* al extranjero, en especial al Teatro Colón de Buenos Aires.

Ernst Uthoff sigue de cerca los postulados de la danza dramática de Kurt Jooss su maestro y como él cultiva una forma de ballet en el que no existen las estrellas, no se pone a prueba el virtuosismo del ejecutante, ni se construyen variaciones o *pas de deux* para lucir a los bailarines. Busca la correspondencia entre el fraseo musical y el coreográfico y trata de traducir en términos dramáticos danzantes, el libreto y el desarrollo de la acción. Va más allá de su maestro en la sabia explotación de la plástica del movimiento, de la composición coreográfica y la variedad del desplazamiento del hombre en el espacio. Se distancia de Jooss en que sus ballets no tienen una temática social y en que sus mayores aciertos están en lo folklórico (*Petrouschka*) y en lo espectacular y simbólico (*Carmina Burana*). Explora todos los temas y sabe, con loable habilidad, no cerrarse en forma hermética a la evolución incontrastable de la danza clásica que terminó por absorber hábilmente las innovaciones de la escuela alemana haciéndole, de este modo, perder su razón de existir. Uthoff permitió que sus discípulos experimentaran en el campo de la danza académica y luego él mismo fue incorporando elementos del ballet tradicional a sus obras, uno de los cuales, y tal vez el más proscrito en los comienzos del Grupo de Ballet de la Escuela de Danza, eran *les pointes*.

El 26 de noviembre de 1947, Ernst Uthoff presenta un nuevo ballet, *La leyenda de José* con partitura especialmente compuesta para ballet por Richard Strauss y que fue bailado por Nijinsky en la época del Ballet Russe de Diaguilev. La escenografía y vestuario estaban en manos del escenógrafo del Teatro Experimental, Óscar Navarro y del pintor y arquitecto, Thomas Roessner, con el talentoso bailarín chileno, muerto prematuramente, Jorge Luis Cáceres, como protagonista. Lola Botka consiguió también un éxito personal en el papel de la mujer de Putifar, Rudolf Pescht interpretó a Putifar y Blanchette Hermannsen a la Sulamita. Con esta leyenda bíblica, el Ballet de la Escuela de Danza se consagró en forma definitiva. Esta obra fue presentada durante tres años y repuesta en 1955-57. El papel de la Sulamita ha servido para consagrar también a Malucha Solari y en el de José actuaron con regular éxito el bailarín alemán invitado Heinz Poll y el joven chileno Óscar Escauriza. Libreto de Hugo von Hofmannsthal, decorados de Ramón Franco y trajes de Hedy Krassa.

El 26 de agosto de 1949, el director artístico del Ballet de la Escuela de Danza estrena en el Teatro Municipal *Czardas en la Noche*, con música de Zoltan Kodaly, escenografía y vestuario de Hedy Krassa, joven artista chilena que se formó con el ballet mismo, transformándose en experta y conquistando merecidos y numerosos laureles en su larga y fructífera colaboración con Ernst Uthoff y su ballet.

Interpretaban los papeles centrales Blanchette Hermannsen como la Novia, con Rudolf Pescht y Patricio Bunster en los papeles centrales. La intrascendencia de una estampa folklórica llena de colorido fue ampliamente compensada con el estreno discutible, pero importante, de *Don Juan* con libreto y coreografía de Ernst Uthoff, música de Gluck, en arreglo orquestal de Víctor Tevah, decorados de Tomás Roessner y trajes de Hedy Krassa. Patricio Bunster actúa como solista y luego el bailarín alemán especialmente contratado, Heinz Poll y en los diversos papeles femeninos Blanchette Hermannsen, Eva Pizarro, Carmen Maira y Virginia Roncal, con Alfonso Unanue que luego es reemplazado por el alemán Joachim Frowin, como el confidente de Don Juan. Un final típicamente expresionista permitía a Ernst Uthoff un despliegue de símbolos y efectos dramáticos en base principalmente a la presencia del comendador, interpretado por Octavio Cintolessi.

Uno de los mayores éxitos de Ernst Uthoff ha sido su presentación de *Petrouschka*, estrenado el 2 de mayo de 1952, ballet que luego de una larga temporada de éxito, no ha vuelto al repertorio de la compañía. Sobre la conocida partitura creada por Stravinsky para M. Fokine del Ballet Russe, Uthoff entrega una versión diferente de la obra que es un clásico del ballet, con algunas innovaciones, en especial en la caracterización y en el lenguaje coreográfico enfocado siempre en los postulados de la danza dramática de Jooss. En el papel de Petrouschka alternan los alemanes Heinz Poll y Willy Maurer; Octavio Cintolessi interpreta al moro, Virginia Roncal o Malucha Solari a la coqueta bailarina. Eva Pizarro es una bailarina callejera, Nora Seoane, una acróbata y la gran creación de la jornada está en manos del bailarín francés contratado, Jean Cebron, como el titiritero, a quien Uthoff reviste –como en el caso de Coppelius– de una malevolencia y poderes misteriosos que le confieren gran riqueza como tipo humano.

Hedy Krassa realiza en la escenografía y vestuario un trabajo excelente y gran parte de las alumnas de los últimos cursos de la escuela de danza pisan por primera vez el escenario en pequeños papeles de comparsa para animar las escenas de la feria. El éxito de *Petrouschka* fue sobrepasado por el logrado con el ballet-oratorio *Carmina Burana*, estrenado en el Teatro Municipal el 12 de agosto de 1953, con la Orquesta Sinfónica de Chile y los Coros de la Universidad de Chile, dirigidos por Víctor Tevah que cumplen una admirable labor de equipo con el coreógrafo y sus intérpretes. *Carmina Burana* es la otra fecha importante en la historia del ya llamado Ballet Nacional, porque con Uthoff consigue una obra maestra que le colocará como una figura interesante en la creación coreográfica contemporánea. Este ballet oratorio en cuatro cuadros 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, las de la primavera, del vino y el amor. Contribuciones importantes al éxito del ballet de Uthoff hicieron el escenógrafo y vestuarista Thomas Roessner y una promoción de jóvenes solistas que hicieron sus primeras armas en este gran ballet, renovando la plana de primeras figuras de la compañía. Entre ellos, la protagonista, María Elena Aránguiz, como la doncella; Heinz Poll, como el muchacho; Nora Salvo, como la

mujer de rojo; Nora Arriagada, la mujer de blanco; Julia Pérez, como la voluptuosidad, y Óscar Escauriaza, como el bufón. El trabajo de los cantantes, la soprano Victoria Espinoza, la hoy famosa contralto Marta Rose y el barítono Genaro Godoy convergió también hacia un mayor lucimiento de este ballet-oratorio que el público premia siempre con su aplauso y emoción.

El 10 de noviembre de 1954, Uthoff presentó *Alotria*, ballet con música de Strauss, decorados y trajes de José Gutiérrez, que se desarrolla en un circo. Por el humor de buena ley de sus situaciones, la excelente actuación de los solistas (María Elena Aránguiz y José Uribe, los equilibristas; Joachim Frowin, Alfonso Unanue, Lola Botka, los tonies; Malucha Solari o Joan Turner con Heinz Poll, en la pareja internacional, entre otros) se ha mantenido con bastante suerte en el repertorio de la compañía. El 20 de julio de 1955, estrena *El hijo Pródigo* (Prokofieff-Thomas Roessner) con Patricio Bunster en el papel central que ha sido bailado también por el bailarín invitado Rolf Alexander, con María Elena Aránguiz o Malucha Solari, como la seductora.

Un nuevo estreno importante tiene lugar el 30 de octubre de 1957 cuando el Ballet Nacional Chileno debe trasladarse al Teatro Victoria. Es *Milagro en la Alameda*, cuento coreográfico con libreto y coreografía de Ernst Uthoff, vestuario de Hedy Krassa, escenografía de Thomas Roessner, con María Elena Aránguiz y José María Uribe en los papeles centrales de los pelusas y Virginia Roncal como el hada. Uthoff creó un mundo de fantasía y sueño, poblado de muñecos, príncipes y hadas contrastado con el de la vida diaria que margina y hostiliza a dos pequeños suplementeros, Meche y Juanito. Este cuento para niño de 8 a 80 años, relatado en danza y pantomima, con música de Héctor Carvajal y Josep Bayer, revitaliza los éxitos de Ernst Uthoff con el que introduce algunos elementos típicamente chilenos en la cueca y personajes del huaso y su huasa, interpretados por Osvaldo Geldres y Gloria Legisos.

El último estreno de Ernst Uthoff ha sido *El Saltimbanqui* leyenda coreográfica en dos cuadros, basada en un relato medieval francés con coreografía y arreglo argumental del director artístico del Ballet Nacional Chileno, sobre una partitura de Juan Orrego Salas, decorados y trajes de Thomas Roessner y luces de Patricio Bunster. Fue estrenado el 17 de noviembre de 1961 en Viña del Mar y el 19 de abril de 1962 en el Teatro Victoria de la capital. Narra la historia de un saltimbanqui que no logra con su trabajo ganar el aplauso del público. Hasta el amor, aun cuando pasa a su lado, le es esquivo. El fervor de las tejedoras de la Virgen le señala el camino de la religión, y se resuelve a tomar el hábito. La comunidad recibe con rechazo la única ofrenda posible del saltimbanqui: su arte acrobático; pero la Virgen, aceptándola, desciende hacia él y acoge su espíritu.

Este ballet se presentó con el siguiente reparto el día de su estreno en Viña del Mar: el mozuelo, Graciela Gilberto; el juglar, Osvaldo Geldres; el saltimbanqui, José Uribe; doncella primera, Bárbara Uribe; doncella, Hilda Riveros; tejedoras, señoritas Aránguiz, Arriagada, Aulestia, Griebbe, Hormaeche, Leighton, Méndez y Turner; la imagen, Malucha Solari; sacerdote primero, Joachim Frowin; sacerdote segundo, Robert Stuyf; sacerdotes, Armando Contador, Osvaldo Geldres, An-



tonio Larrosa, Rolando Mella, Antonio Prieto, José Verdugo; figura de la luz, Rosario Hormaeche. La realización del vestuario estuvo en manos de Lilo Nathanson, y Elizabeth Lengyel; mallas, A. Contador; sombreros, Teresa Urzúa; realización del decorado, Thomas Roessner.

### COREOGRAFÍAS DE MALUCHA SOLARI

Malucha Solari, una de las primeras figuras del Ballet Nacional Chileno ha tenido importante actuación en la Escuela de Danza como profesora de ballet moderno, y luego de su estada en Londres y Essen, de *script*. Además, ha entregado dos ballets al repertorio de su grupo.

A su regreso de Europa estrenó, el 8 de agosto de 1951, *El Umbral del Sueño* con partitura especialmente compuesta por Juan Orrego Salas, decorados y trajes de Fernando Debesa. La obra tuvo corta vida escénica, su tema era de índole psicológico y su lenguaje el de la danza dramática de Jooss, más elementos nuevos tomados de la escuela de Seegur Leeder en Londres. Con *Umbral del Sueño* llegaron al escenario un grupo de bailarines jóvenes salidos de la escuela de danza, entre ellos Nora Salvo, Erika Eitel y Hernán Baldrich, entre otros. El 10 de noviembre de 1954, presentó *Façade* con música de William Walton, escenografía de Bernardo Trumper y trajes de Guillermo Núñez. Este ballet de fino humor tenía como intérpretes centrales a Malucha Solari, Alfonso Unanue, Nora Salvo y Patricio Bunster.

### COREOGRAFÍAS DE PATRICIO BUNSTER

Patricio Bunster, igual que Malucha Solari, es una de las figuras fundadoras del Ballet Nacional Chileno consiguiendo notable popularidad por sus creaciones como intérprete. Viajó también a Alemania para integrar el Ballet Jooss junto con Alfonso Unanue, y ha creado tres importantes coreografías para el grupo del Instituto de Extensión Musical, las que se mantienen en su repertorio. El 19 de agosto de 1956, con ocasión del bicentenario de Mozart, presentó *Bastían y Bastiana* sobre la ópera ballet *Les Petits Rien*, escenografía de Irma Valencia y trajes de Betty Alcalde. Intervenían María Elena Aránguiz o la bailarina alemana invitada, Neolle de Mosa, como Bastiana, Alfonso Unanue en una excelente creación del mago, Don Colas y Rolf Alexander como Bastían; María Elena Guíñez, Hernán Würth animaban las voces de los protagonistas. Patricio Bunster utilizó a alumnos de los últimos cursos para interpretar el coro de ovejas de Bastiana, entre ellas, Bessie Calderón, Hilda Riveros y Bárbara Uribe. Su segundo estreno, *Calauacán*, presentado el 25 de junio de 1959, marca una fecha importante para la vida artística de la compañía. Sobre una partitura de Carlos Chávez, con escenografía y vestuario del pintor chileno Julio Escámez, narra en 15 minutos, con una simbología directa y espectacular, 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 sus dioses y les sojuzgan. Actuaron en el estreno, Joan Turner como la madre tierra, José Uribe como su hijo, Hilda Riveros como la doncella, Max Zomosa como el dios sol. Ballet de rara belleza

plástica y notable impacto dramático, permite esperar de su joven creador nuevas obras a la altura de su valor artístico.

*Surazo* fue presentado el 13 de julio de 1961 con libreto y coreografía de P. Bunster, música de Alberto Ginastera, trajes y decorados de Julio Escámez y el siguiente reparto: María y Juan; Joan Turner y Robert Stuyf; Pedro, Max Zomosa; Pueblo, José Uribe, Nieves Leighton, Rayén Méndez, Bárbara Uribe, Graciela Gilberto, Argentina Torre, Joachim Frowin, Osvaldo Geldres, Armando Contador y Ramón Prieto.

El ballet habla del *Surazo*, el viento que invade el Sur de América, presagiando drama. En el ballet mismo, es el viento que agita el corazón de un hombre despechado. El ballet presenta a un grupo que trae aires de comprensión y paz para que sobre la violencia y el despecho venzan la amistad y el regocijo.

### OTRAS COREOGRAFÍAS

Octavio Cintolessi dio sus primeros pasos en el arte del ballet en el seno del que es hoy Ballet Nacional Chileno. El actual director artístico y coreógrafo del Ballet de Arte Moderno del Teatro Municipal, creó varios papeles importantes; en *Don Juan*, el comendador, en *Petrushka*, un mujik borracho y el moro. El 18 de junio de 1952 estrenó, con la compañía del Instituto de Extensión Musical, su primera creación coreográfica, concebida totalmente dentro del vocabulario académico de la danza clásica, hecho que en sí representa una innovación dentro de la escuela expresionista cultivada por el grupo de Uthoff. Esta obra fue el ballet en un acto, *Redes*, con una selección de temas de D. Scarlatti con escenografía y vestuario de Emilio Hermannsen. Bailó el papel protagónico de la sirena, Blanchette Hermannsen, con Óscar Escauriaza, Rolando Mella y José Verdugo como los pescadores. Luego de este estreno, Cintolessi partió a Europa donde realizó diversos estudios y creó varios ballets, antes de regresar al país.

El bailarín alemán Heinz Poll llegó a Chile contratado por el Instituto de Extensión Musical, junto con Willy Maurer y Joachim Frowin, en 1950. Poll ha desempeñado desde entonces el papel de primera figura masculina de la compañía y además ha actuado como profesor de danza clásica de la escuela de danzas, cargo en el que fue precedido por Vadim Sulima, durante dos años. Heinz Poll, que en la actualidad cumple una gira de perfeccionamiento en Europa, ha creado tres ballets, todos dentro de la línea clásica, para el grupo. El primero, *Orfeo* (30 de julio de 1952) música de Stravinsky, escenografía y vestuario de Gunther Rausch, con Virginia Roncal y él mismo en los papeles centrales. Dentro del estilo habitual de las creaciones uthoffianas, llamó la atención los toques neoclásicos del *pas de deux*, las puntas de Virginia Roncal y el trabajo de Heinz Poll como intérprete. El 30 de mayo de 1956, estrena un divertimento intrascendente, *En sueño* con Graciela Gilberto, Lily Ruiz, Ximena Pino en los papeles centrales. Su último trabajo para este ballet ha sido *Divertimiento Real* (jueves 8 de junio de 1961). El coreógrafo declaró, a propósito de esta obra, que en *Divertimiento Real* pretendía evocar la atmósfera de noble entretenimiento de las cortes europeas de la época barroca. Este propósito y la música de Haendel (suite *Fuegos de Artificio*)

le inspiraron un breve ballet compuesto sobre la base del lenguaje de la danza académica, pero tratado con la libertad que su experiencia y sensibilidad le dictaban.

Intérpretes de este hermoso ballet fueron: Patricia Aulestia, Virginia Roncal, Graciela Gilberto, con Robert Stuyf, José Uribe y Óscar Escauriaza, con trajes de Hedy Krassa. Los bailarines demostraron los progresos alcanzados en el dominio de la técnica académica gracias a los estudios con madame Helene Polliakova, muy especialmente las bailarinas en el trabajo *sur pointes*.

Otro bailarín alemán invitado, Hans Züllig, dejó dos de sus obras en el repertorio de la compañía. Una estrenada el 21 de mayo de 1957, *Fantasia* con música de Schubert, trajes de Patricio Bunster y la actuación de Joan Turner, Graciela Gilberto y Hans Züllig en los papeles centrales. El 7 de mayo de 1958 estrenó *Las Travesuras de Cupido* con música de Mozart, escenografía y vestuario de Samuel Castro, con Graciela Gilberto y Joan Turner en los papeles centrales.

Un elemento formado en la Escuela de Danzas anexa al ballet, entrega el 28 de diciembre de 1959 su primera coreografía, luego de una gira de perfeccionamiento por Europa. Es *El Combate*, coreografía de Hernán Baldrich, música de Monteverdi, con trajes de Hedy Krassa. Este primer intento será seguido por un estreno en 1962, la temporada de la celebración del vigésimo aniversario de la compañía, con la presentación de una obra de más envergadura, *Cuento de Brujas*, con partitura especialmente compuesta por Gustavo Becerra, escenografía y vestuario de Nemesio Antúnez.

## KURT JOOSS EN EL BALLETO DE LA ESCUELA DE DANZA

1948 fue un año de enorme trascendencia para el naciente grupo del ballet nacional. El maestro, inspirador de los principios y postulados de la danza dramática que Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht enseñaban a los jóvenes bailarines chilenos, vino al país para montar sus ballets más conocidos. De este modo, el 7 de julio se estrenó en el Teatro Municipal *La Gran Ciudad* (Jooss-Tansman-Heckroth) junto con *Baile en la Antigua Viena* (Joos-J. Lanner-A. Simola). El 6 de septiembre de 1946, se presenta también *La Mesa Verde* (Jooss-Cohen-Heckroth). El 15 de octubre de 1948, *Pavana* (Jooss-Ravel-S. Leeder) y el 12 de noviembre se muestra la creación que el coreógrafo invitado entregó para la compañía: *Juventud*, con música de Haendel, escenografía de J. Venturelli, trajes de Bouchene, con Luis Cáceres, Virginia Roncal, Lissy Wagner y Blanchette Hermannsen, en los papeles centrales.

El trabajo de Jooss con la joven compañía de Uthoff consiguió hacer madurar a los artistas, les confirió un mayor acento de profesionalismo y, al mismo tiempo, les transformó en depositarios de sus más celebradas creaciones, labor que el grupo sabiamente no ha olvidado en sus 20 años de vida. La conservación perfecta y respetuosa de estas joyas de la coreografía, constituyen una de las riquezas más considerables del Ballet Nacional Chileno.

Jooss utilizó en sus ballets a bailarines nacionales como Malucha Solari, Blanchette Hermannsen y Lissy Wagner. Entre ellas, Virginia Roncal, que realizó

con éxito el papel de la muchacha en *La Mesa Verde* será, por largos años, la primera figura indiscutible de la compañía, creando los papeles centrales y logrando aciertos considerables en papeles como la muñeca Coppelia, la princesa en *Drosselbart*, el hada en *Milagro en la Alameda*. Virginia Roncal integró durante dos años el cuerpo de baile del conjunto del Marqués de Cuevas en Europa, con lo cual su técnica clásica se fortificó. En la actualidad, ha logrado nuevos éxitos en papeles que exigen sólida técnica, como en *Diseño para Seis* o *Divertimento Real*. La huella de su trabajo con Jooss y su discípulo Ernst Uthoff, la han marcado, dando a su interpretación de cualquier papel una trascendencia dramática considerable.

### COREÓGRAFOS EXTRANJEROS INVITADOS

Esta lista que se abre en forma tan brillante y fructífera con la visita de Kurt Jooss en 1949, se continúa sólo en 1960 con la presencia del famoso coreógrafo norteamericano John Taras. El talentoso discípulo de Balanchine montó con la compañía su conocido *Diseño para Seis*, estrenado el 17 de noviembre de 1960. El hermoso poema coreográfico en un cuadro (música de Tchaikowsky, 2º movimiento del Trío Op. 50 e iluminación de Samuel Castro) fue interpretado por Patricia Aulestia, Rosario Hormaeche, Nieves Leighton, Virginia Roncal, Óscar Escauriaza y Heinz Poll.

El 18 de mayo de 1961 visitó la compañía la coreógrafa norteamericana Pauline Koner, quien montó el breve ballet en un acto, *Concertino*. El ballet, sin línea argumental, expone tres estados de espíritu de la mujer: la formalidad de la vida exterior; la emoción de nuestra vida íntima, y la alegría en la colectividad. Ambientado en el Renacimiento, con movimientos nuevos para la compañía, fue interpretado en su estreno del 18 de mayo de 1961 por Patricia Aulestia, Hilda Riveros y Rosario Hormaeche, en el Grave-Presto del Concertino N° 3, en La Mayor, de Giovanni Battista Pergolesi; por Patricia Aulestia y María Aránguiz, en el Andante, y las tres solistas centrales, en el Vivace. Los trajes correspondieron a diseños de Consuelo Gana.

Brigitte Cullberg, coreógrafa sueca, llegó al Ballet Nacional Chileno invitada por Ernst Uthoff y el Instituto de Extensión Musical. Ha montado para el grupo *La señorita Julia* su más importante creación (basada en la obra homónima del dramaturgo August Strindberg) y el *pas de deux Adán y Eva* que serán estrenadas en la temporada 1962 en el Teatro Victoria.

### EL BALLET NACIONAL CHILENO Y SUS GIRAS

La primera gira del entonces Grupo de Ballet de la Escuela de Danza tuvo lugar en 1945 y alcanzó hasta Concepción, llevando con éxito total su primera creación, *Coppelia*. La experiencia se repitió año a año, y de este modo las provincias sureñas fueron conociendo su repertorio. El año 1956 sale por vez primera al extranjero, viajando a Buenos Aires y Montevideo con el repertorio Jooss como base de su programación. La acogida brindada por el público y la crítica, le movió a repetir la experiencia en 1958, estrenando en Buenos Aires *Carmina Burana* con la orquesta Sinfónica y Coro Mixto estable del Teatro Argentino. La acogida fue

apoteósica. Nuestro conjunto cosechó premios, triunfos y laureles constituyendo la mejor embajada cultural que jamás pudo enviar el Gobierno al país vecino. Conquista el premio de la crítica en Uruguay y, al presentarse en Lima, es considerado el acontecimiento artístico del año. Visita también el Norte Grande y realiza permanentes presentaciones en Viña del Mar.

## CONCLUSIONES

Una mirada sinóptica a la labor cumplida por los fundadores del Ballet Nacional Chileno en 20 años de vida, nos permite afirmar que ellos han sabido responder a la confianza depositada en su solvencia organizadora y artística por la directiva del Instituto de Extensión Musical en 1941.

Los ballets entregados por Ernst Uthoff no sólo tienen mérito en sí, sino que han dado a conocer nuestro movimiento en América Latina. Los maestros alemanes supieron formar generaciones de bailarines chilenos, encabezados por Malucha Solari, Virginia Roncal y Patricio Bunster a los que permitieron desarrollarse no sólo como intérpretes sino que además como coreógrafos.

La búsqueda de nuevos caminos, manifestación lógica en todo organismo que se mantiene vivo, ha producido en ciertos momentos un estancamiento natural. Los talentos no se improvisan ni, en muchos casos, se forjan con la constancia. Nacen y se orientan. Por ello, nuestro Ballet Nacional Chileno, que trata de no cerrarse en una sola estética, por personal que ella sea, debe mirar el futuro en proyección a su importante pasado. Su responsabilidad para con la vida artística nacional no ha terminado. La labor, por lo tanto, no está cumplida. Creemos que la compañía sabrá, como siempre, cumplir con su cometido, dentro de una línea de conducta estrictamente artística.

## *Ballet Nacional de la Universidad de Chile\**

por  
*Malucha Solari*

Este trabajo ha sido motivado por dos preguntas que son materia de frecuentes discusiones e incomprensiones. La primera tiene que ver con el carácter universitario de nuestro ballet, lo mismo que otros conjuntos artísticos. La segunda, con la denominación de nacional, que más por la fuerza de las cosas, que por designio, se ha otorgado a nuestra institución.

Veamos el primer aspecto. ¿Por qué la Universidad es el hogar del Ballet Nacional? Una manera de enfocar esta cuestión sería analizando las experiencias que ofrecen otros países, en lo que se refiere a su desarrollo artístico y sobre todo a la formación y mantenimiento de centros institucionalizados, que sirven de punto de apoyo y de irradiación para el desenvolvimiento de artes como la música, el teatro, el ballet, la pintura, etc.

En algunos países, no en todos como debería ser, gracias a la subvención del erario público, se desarrolla la música, el teatro y el ballet, a través de organizaciones que se preocupan de renovar, de difundir y de hacer el papel de museo, en cuanto a la conservación de obras clásicas. En una palabra, mantienen o tratan de mantener (o ese debe ser su papel en último término) el nivel más alto de su correspondiente arte dentro de su país.

Como ejemplos sobresalientes de esa orientación (no en todos los períodos de su desarrollo ...) pueden citarse casos tan conocidos como el Old Vic y el Royal Ballet de Inglaterra; Francia, con el Ballet de la Ópera y la Comedia Francesa; Dinamarca, con su Royal Ballet, y así muchos otros ejemplos de la misma tendencia.

No es nuestro tema describir en detalle cómo están organizadas cada una de estas instituciones nacionales y de qué rama del sector público dependen. Bástenos decir que, algunas de ellas, la mayoría tal vez, dependen de las municipalidades, otras directamente del Estado, otras de ministerios educacionales o consejos de cultura. Pero el factor común, y esto es lo más importante, es que, gracias a esta protección instituida, los movimientos artísticos pueden desenvolverse en un terreno más amplio y más fértil en el plano general de la cultura del país.

Otra modalidad prevaleciente es aquélla que descansa sobre la ayuda e iniciativa de personas o grupos privados y que se ha extendido especialmente en países como Estados Unidos, donde abundan mecenas y filántropos. Pero cualquiera

\*Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año XV, enero-marzo, 1961, N° 75, pp. 32-38.

que sea la modalidad o fórmula que se adopte y el éxito que se alcance, lo cierto es que en ninguna de las experiencias de estos centros de irradiación artística y cultural se ha logrado hacerlas vivir y desarrollar dentro de normas estrictamente comerciales o, si se quiere, se ha conseguido que se financien por sí solas.

Toda la diferencia estriba en que, en un caso, el primero, es la comunidad la que subvenciona y, en el otro, son personas o grupos particulares. No se trata de discutir las ventajas e inconvenientes respectivos del subsidio público o la ayuda privada, por una razón muy evidente: porque en nuestro país, a la inversa de lo que pueda ocurrir en Estados Unidos, no hay mecenas ni filántropos particulares dispuestos a mantener iniciativas artísticas de calidad y permanencia. En otras palabras, en la medida en que se quiera contar con esos centros, tendría que ser bajo la tutela y con ayuda pública.

Aceptado este principio queda por dilucidar el punto más específico, relacionado con las instituciones que deben realizar aquella función artística. Como dijimos anteriormente, son varios los conductos que utiliza el Estado para mantener las organizaciones de esta naturaleza. ¿Cuál sería el ideal en nuestro país? ¿El Municipal? Nuestras municipalidades, en general, no tienen ni el desarrollo ni el poder económico de las municipalidades europeas o de Norteamérica. ¿Qué otro conducto, entonces? ¿Los ministerios de educación o de cultura? Las instituciones artísticas no deben estar expuestas a cambios políticos que provocarían en ellas existencias temporales. Los distintos criterios y regulaciones poco flexibles que pueden emerger de las autoridades de ministerios o municipalidades, que son en último término las que deciden la línea a seguir, pueden quebrar el cauce de la fluencia del arte que, al ser interrumpida, no logra la formación, crecimiento y expansión de ese fenómeno.

Hemos visto entonces que:

- a) Las instituciones artísticas no se autofinancian;
- b) Sólo logran desarrollarse a través de subvenciones estatales o privadas;
- c) En Chile es casi inexistente la ayuda privada para tales empresas, por lo que, al eliminarla, quedaría solamente la protección pública, y
- d) Las entidades formadas por decisiones políticas no son las más indicadas para fomentar las artes de un país. Ellas no deben estar sujetas a continuos cambios en su desarrollo, a favoritismos, ni a reglamentaciones puramente burocráticas.

Los reglamentos de las instituciones de arte deben emerger del fenómeno artístico en sí. Deben nacer espontáneamente de "adentro hacia afuera", en relación a la suma de la necesidad interior de cada artista de crear, de interpretar, de investigar o de difundir. Los artistas, en su conjunto, al no estar manejados oscuramente por conveniencias políticas deben estar reglamentados más por la disciplina interior y sincera de sus vocaciones, que por reglamentos fabricados de "afuera hacia adentro", que nacen y se hacen para ser quebrados y encontrar la forma de excepción.

De este resumen hemos llegado a nuestro primer punto y pregunta. ¿Por qué nuestro ballet depende de la Universidad? Porque en Chile es la mejor fórmula. La Universidad como entidad independiente y apolítica, promotora de la cultura en general y poseedora de un financiamiento estatal, cuyos fondos son manejados en forma autónoma, es el vehículo ideal para llevar las artes exitosamente hacia el futuro. La Universidad de Chile tiene el mérito, fenómeno único en el mundo, de estar a cargo de la formación profesional, técnica y artística del país. Una vez contestada nuestra primera pregunta, entraríamos a analizar el segundo punto.

¿Por qué nos llamamos Ballet Nacional? Antes de contestar la segunda pregunta de este trabajo, sería interesante e indiscutible describir lo que se entiende por ballet nacional y aclarar el concepto. ¿Qué es ballet nacional? o ¿qué es lo que debería ser o representar? Hay varias opiniones al respecto. Bástenos citar una, un tanto incompleta y discutible, de Arnold Haskell<sup>1</sup>, para darse cuenta que no es tan obvia la respuesta. El señor Haskell dice que los requisitos esenciales para construir un ballet nacional son: un domicilio fijo en el cual se pueda trabajar constantemente. Una escuela anexa a la compañía de ballet. Los bailarines y personal técnico deben ser de la nacionalidad del país del domicilio.

El concepto de ballet nacional puede analizarse bajo dos puntos de vista. Un ballet puede ser nacional, por el hecho de ser subvencionado por dineros públicos, es decir, se refiere a la institución en sí misma. En esos casos es el grupo más desarrollado y el que alcanza un nivel artístico mayor, el que será destacado como nacional bajo determinadas circunstancias. Por otro lado, existiría el concepto de ballet nacional, desde el punto de vista de "estilo nacional", ya sea cimentando sus raíces en el folklore existente, en una larga tradición de valores culturales propios del país o representando profundamente a la vida nacional en sus múltiples aspectos espirituales y materiales. Resumamos: a) entidades llamadas nacionales por ser protegidas por el Estado y por poseer las mayores cualidades artísticas en el momento de ser instituidas; b) organizaciones denominadas nacionales porque representan al país en sus creaciones artísticas inspirándose en el folklore, tradición, costumbres, idiosincrasia y desarrollo cultural. Es indudable que la meta de las primeras sea justamente lo que se dice en el punto b).

Hagamos nuevamente una analogía con otros países para aclarar nuestra posición. Países europeos como Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Dinamarca, etc., son poseedores de una larga tradición. Durante siglos han experimentado el renacimiento de nuevas ideas, desarrollos culturales importantes, reformas, revoluciones, influencias. En Europa el ciclo dialéctico de la historia de: nacimiento, crecimiento y muerte (nuevas ideas-desenvolvimiento, apogeo-decadencia, crisis-revolución, reformas) se ha repetido innumerables veces.

A través de cada ciclo se fue formando lentamente una academia sólida, con los toques propios de cada país, pero enriquecida con las conexiones e influen-

<sup>1</sup>Arnold Haskell es el director de la Royal School of Dance de Inglaterra (antes, Sadler's Wells School) crítico destacado, autor de varios textos de danza y gran promotor en la formación del Royal Ballet.



cias de otros. Hay que destacar también que las artes, desde tempranos siglos, estuvieron fuertemente protegidas y fue preocupación predominante de las clases gobernantes mantenerlas en el más alto nivel. Con este proceso, el crecimiento del arte ha sido continuo y ha tenido el tiempo necesario para empaparse de las raíces populares. Los valores folklóricos han ido penetrando lentamente, en forma estilizada, en el fenómeno artístico. Todos los sectores sociales de estos países, de una manera u otra, se ven representados y observan como algo propio y natural sus artes. No es algo sofisticado, postizo, despegado de la realidad. Es un fenómeno que por tradición les pertenece.

No hemos analizado el proceso artístico ocurrido en Estados Unidos, de una fuerza potente, casi renacentista, por ser materia suficientemente interesante para exponerla en un trabajo dedicado a este fin. Asimismo, el proceso por el cual ha atravesado el arte de las repúblicas socialistas. Estos países, en su mayoría, de una riqueza folklórica extraordinaria y de una tradición anciana, con sus cambios tan hondos en la vida social, política y económica, entran en otro tipo de análisis sobre esta materia.

Veamos ahora lo que ha ocurrido en nuestro país, donde la tradición es muy joven, donde no hemos experimentado la formación lenta de una academia y de valores arraigados, sino que más bien hemos copiado experiencias extranjeras. En ese aspecto no somos ni representamos un ballet nacional. El proceso en Chile ha sido corto y con nuestra existencia estamos justamente formando una tradición que con el devenir de los años estará profundamente encarnada en el país. Se producirán experimentaciones y contradicciones, se crearán nuevos grupos, se educará a un público y las fuentes de inspiración irán creciendo y se irán descubriendo en la misma medida en que nuestros artistas crezcan y descubran la verdad nacional.

En un comienzo existió en Chile un grupo de artistas que sentía la necesidad de organizarse colectivamente. Era urgente encontrar la forma de condensar los esfuerzos individuales en una función artística coordinada que comprometiera la vida cultural chilena. Por ello, se trató de darle forma en organizaciones que dependieran de la Universidad, por ser nuestro plantel el más idealmente equipado para ser el "mecenas" de nuestras artes (¿Por qué la televisión ha ingresado y nacido en la Universidad? ¿No es acaso también sintomático?).

Es así, entonces, como la Universidad dio su espaldarazo a los primeros "grupos nacionales". De este modo vemos que estas agrupaciones no fueron instituidas en lo que son, después de un largo desarrollo y labor, sino que se convirtieron en nacionales por la necesidad de prestarles una protección oficial para que las artes en Chile pudieran desenvolverse. Los elementos que integraban estos grupos no eran numerosos. No había realmente de dónde hacer una selección. Se partió con todos los que quisieron tomar parte en esta interesante experiencia.

Ahora, para cerrar el análisis del ballet nacional, tenemos que tocar su variación autóctona.

Sería un error pensar que se puede hacer "arte nacional" en el más puro sentido de la palabra, en un país pobre de folklore propio y sin tradición artística. ¿Por qué?

- a) Nuestras mejores y más interesantes manifestaciones folklóricas provienen de la cuenca andina norte (con esto no se pretende afirmar que no existan en otras regiones de Chile), donde la influencia de la gran civilización incaica dejó sus profundas huellas. Por lo tanto, no son absolutamente propias;
- b) No hay que olvidar que los indios, que juegan un papel fundamental en nuestra historia, descollaron en la guerra y no en el arte;
- c) En Chile no hubo una influencia negra predominante, la que, por lo general, ha enriquecido los elementos primitivos y populares del arte;
- d) Durante la Colonia, nosotros no fuimos un centro del Reino Español. El Virreinato estaba situado en el Perú, país fabulosamente rico en civilización indígena, en metales, rico en influencias negras, chinas, etc. Constituimos una Capitanía General que tuvo que luchar con indios aguerridos y combativos, diestros en la pelea, pero no en el arte, y
- e) Por este mismo hecho de no ser un centro donde se acumuló la mejor influencia artística española, tampoco esta huella fue tan profunda, interesante y rica como en otros países latinoamericanos de fenómenos parecidos. No nos dejó legados tan plenos en la música, la danza, el teatro, la pintura, la cerámica, como los recibidos por los países limítrofes a las civilizaciones incaica, azteca, maya y sus derivaciones.

Este resumen nos demuestra cómo nuestras creaciones deben más bien inspirarse en otros elementos, tan ricos en lo fundamental, pero de carácter distinto. Nuestro apoyo y énfasis deben basarse en lo latinoamericano, en nuestra geografía prodigiosa, de la que emerge, por contraste, toda una psicología distinta a la de otros países que no la poseen.

“El contraste y la antítesis están presentes en la geografía chilena.

“De Norte a Sur una distribución climática determina el paisaje, que de latitud a latitud cambia de rostro y condiciona los recursos naturales, las actividades, las viviendas y las costumbres.

“Y así, desde los platanales del Valle de Azapa y las arenas del desierto, hasta los hielos patagónicos, Chile representa una síntesis del continente.

“Es una tierra de mar y de montañas, de desiertos, de serranías y altiplanos ásperos, de valles risueños y fértiles, de bosques y lagos, de archipiélagos y glaciares” (Descripción aparecida en la última exposición fotográfica de A. Quintana y R. Montandón).

De todo esto emergen nuestros chilenos y, por lo tanto, ello debe ser una de nuestras grandes fuentes de inspiración; de esa psicología que es producto de este contraste y antítesis... Nuestra poesía, literatura y pintura nos han dado en cierto modo el ejemplo.

Pero volvamos a nuestro punto inicial. Se ha tratado de explicar por qué somos de la Universidad y por qué instituciones como las nuestras, a través de su conducto, deben ser preocupación del Estado.

En los países sudamericanos donde no ha habido subvención estatal no existen las agrupaciones artísticas profesionales. Sólo una que otra organización tempo-

ral que parece junto con los pocos idealistas y entusiastas que las crean. Podríamos agregar inclusive que en aquellos países donde existe la ayuda oficial comandada por entidades dependientes de la política, también perecen, por no tener la estabilidad, continuidad y autonomía que establecen un devenir ininterrumpido que asegura un porvenir artístico. Hemos visto que:

- a) Somos de la Universidad y tenemos conciencia de lo que esto significa, y
- a) Nos llamamos Ballet Nacional porque fuimos la primera institución que trabajó como centro organizado y profesional, con maestros y directores diestros, con experiencias ricas y maduras, las que, al igual que otros, en otras artes, han servido de punto de irradiación y de impulso para la aparición y desarrollo de muchos otros grupos que, sin aquel soporte, seguramente ni siquiera habrían podido aflorar a la superficie.

Esperamos sí, con el tiempo, empaparnos cada día más en nuestros verdaderos valores espirituales y materiales para volcarlos en un arte viril, constructivo y representativo de Chile, para así contribuir a la futura tradición chilena. Sólo así podremos estar a la altura de nuestra Universidad con respecto a sus tres grandes principios: Formación profesional, difusión e investigación. Inspirados por estas tres motivaciones no sólo se logrará formar artistas más completos. Se creará un movimiento cultural correlacionado, asociado e integrado profundamente en la vida nacional, al realizar una labor de difusión con elementos propios y al ampliar sus posibilidades a través de la investigación.

Por el hecho de pertenecer a la Universidad hemos contraído una responsabilidad nacional y social, ya que formamos parte integral de una gran institución y estamos ligados a la vida chilena. No se puede olvidar que los derechos adquiridos involucran también deberes que deben cumplirse. Al gozar del privilegio de ser "universitarios", con todas las ventajas de ecuanimidad, autonomía y regalías, hemos firmado un contrato ante nuestra conciencia y ante Chile de responder en forma adulta y honesta a la demanda nacional.

## *El Ballet de Arte Moderno\**

por  
*Octavio Cintolessi*

El Ballet de Arte Moderno nació de una necesidad impostergable. Pero muchos de nosotros creemos más todavía: nació el Ballet de Arte Moderno de la desesperación. Un grupo de jóvenes –toda una juventud– metidos en un subterráneo. Transpirando ocho a diez horas diarias para algo que aún no sabíamos si se haría merecedor a la ayuda que permite materializar una posición estética, una fe, llevando al grupo a un escenario.

Pero había algo más fuerte que las esperanzas. Era la necesidad irrenunciable de expresarnos por medio de nuestro arte, en la forma cómo nosotros lo entendíamos. Estábamos decididos a bailar en las calles, aún fuese sin música ni decorados.

“Nació este Ballet de Arte Moderno de una necesidad impostergable”, afirmaba una nota del programa de nuestra primera presentación pública. Así lo entendimos quienes consideramos imperioso integrarnos a las fuentes, a la tradición clásica del Ballet, para –nutriéndonos de ellas– extraer una expresión realmente contemporánea, activar la búsqueda de un modo nacional y americano.

Como base, y sin que aún supiésemos dónde los íbamos a representar, montamos tres ballets de distintos estilos e intenciones. Con uno de ellos, nos remontábamos a la tradición, el segundo representaba el camino intermedio hacia las expresiones actuales del ballet, y el tercero era la representación íntegra de una forma moderna.

Así nos encontró nuestra suerte. Una amiga abnegada, Mónica Bordeu, organizó un grupo de personas dispuestas a ayudarnos. Luego, la Municipalidad de Santiago –a través del regidor Osvaldo Márquez, Presidente de la Comisión de Espectáculos y Difusión Cultural de la Corporación– nos facilitó la sala de ensayo del Teatro Municipal y la colaboración inestimable de la Orquesta Filarmónica de Chile.

Nuestras esperanzas, de este modo, se vieron ampliamente colmadas. Tuviémos teatro, orquesta, sala de ensayo y una primera subvención de mil quinientos escudos para dar realización a medio año de labor. Era julio de 1959.

El grupo se vitalizó en su actitud de trabajo, ya que el esforzado quehacer anterior ahora tendría cristalización en un escenario.

\*Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año XV, enero-marzo, 1961, N° 75, pp. 39-43.

En nuestro primer medio año de vida realizamos tres ballets: *El Espectro de la Rosa*, música de Weber y coreografía de Fokine; *Ballet Concerto*, música de Vivaldi y coreografía de Cintolessi, y *El Lobo*, música de Dutilleux, libreto de Anhouil y coreografía de Cintolessi (Director Artístico del conjunto).

Pese a la juventud del grupo, el fin de ese primer año nos encontró con unas cincuenta funciones realizadas y una participación en la Temporada Lírica Oficial del Teatro Municipal. Gran parte de esas funciones tuvieron la calidad de extensión artística en sindicatos y poblaciones.

Actualmente nuestras relaciones con la Municipalidad de Santiago son las siguientes: sesenta y cinco mil escudos, orquesta y teatro. A cambio, debemos efectuar cinco estrenos con sus correspondientes repeticiones, seis espectáculos de primavera y veinte de difusión en sindicatos y al aire libre, y participación en la Temporada Oficial de la Ópera, auspiciada por la I. Municipalidad de Santiago.

Somos una entidad con personalidad jurídica y un Directorio rige nuestro destino en lo administrativo y artístico.

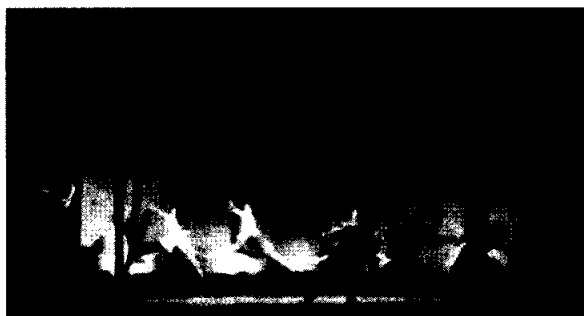
Con la experiencia ganada en nuestro primer medio año de vida, en 1960 delineamos una programación teniendo en cuenta varios factores. En primer lugar, el grado de desarrollo profesional y artístico de nuestros bailarines. La necesidad de formación de un repertorio vasto que pueda llegar a todos los públicos. Reposición de las obras clásicas del ballet como forma efectiva de contribuir a la divulgación íntegra del arte de la danza. Representación de obras modernas, a fin de poder ir cristalizando –sin sólo el devaneo teórico– una expresión nuestra, actual. Y ofrecimiento de oportunidades a los coreógrafos jóvenes para la representación de sus creaciones.

Otra experiencia valiosa de nuestro primer año fue el de la creación de un equipo y su trabajo de provechosa interdependencia. De la intención coreográfica a la versión musical; de aquélla al color y diseño de trajes y decorados, de este conjunto, a la iluminación para lograr una necesaria unidad artística. También fue calificado por categorías el cuerpo de baile y fue de provecho para la organización del conjunto y la divulgación de su obra un pequeñísimo órgano administrativo y de relaciones públicas.

Nuestra firme creencia de que es imperiosa la necesidad de mantener siempre presentes las obras clásicas del repertorio, nos llevó a otra conclusión importante: la impostergabilidad de traer a nuestro conjunto, anualmente, coreógrafos extranjeros. Una obra de ballet, la misma tradición danzante, no se puede escribir íntegramente en un libro o colgársela como un cuadro para enseñanza de las nuevas generaciones.

La tradición, la cultura viva del ballet se va transmitiendo personalmente. Sus portadores son y han sido los maestros de baile y los coreógrafos.

Pensamos que para nuestra precaria tradición balletómana sería del mejor provecho –tanto para bailarines y público– la traída de maestros de baile y coreógrafos extranjeros lo más altamente representativos en sus respectivas especializaciones. ¿Por qué el ballet no habría de seguir en nuestro país la provechosa y regular actitud demostrada por nuestros conjuntos sinfónicos y teatrales?



"El Lobo", coreografía de Cintolessi.



Octavio Cintolessi,  
Director Artístico del  
Ballet de Arte moderno.



Irene Milovan y Raúl Galleguillos,  
en "Las Sílfides".



Margot Fonteyn y Michael Soames,  
en "Pas de Deux", de "Sylvia".



El "Corps de Ballet", en "Las Sílfides".

Con estas perspectivas tuvimos especial cuidado en seleccionar obras para nuestra segunda temporada y –con ello– reafirmar nuestros principios danzantes que nos habían llevado a formar un grupo y aspirar, como tal, a realizarnos artísticamente, ayudando a la vez a la cultura balletómana del público chileno.

Es así como pudimos realizar una segunda temporada de acuerdo a la ayuda recibida, a los planes delineados y a nuestros principios danzantes. De *Las Sílides* –ballet romántico– pasamos a *Pasión*, obra que representa estados anímicos y formas del drama de la convivencia humana que exige del intérprete una entrega total, como una compenetración del momento actual que rodea al hombre. En contraposición a *Pasión* luego representamos *Canciones de Francia*, ballet ligero y vodevilés en que se entrelazan el actor y el bailarín; *Redes*, una obra seminarrativa y de diseño claro y, finalmente, *Érase Una Vez...*, con la que iniciamos la tradición de dar regularmente oportunidades de creación a los jóvenes coreógrafos, escenógrafos y artistas que deseen trabajar en favor de nuestro arte.

La temporada fue iniciada con *Redes* (Música de Scarlatti, libreto y coreografía de O. Cintolessi). Esta obra nos prepararía para la empresa de mayor aliento de nuestra temporada *Las Sílides* (música de Chopin, coreografía de Fokine y remontada para el Ballet de Arte Moderno por el maestro invitado, Nicolás Beriosoff).

Con *Las Sílides* pudimos dar materialización a una de nuestras aspiraciones. Un ballet romántico, entroncado al más puro desarrollo del ballet, montado para nuestro conjunto –y, por lo tanto, para el público chileno– por un maestro clásico, reputado en los grandes centros balletómanos de Europa como continuador de la más depurada tradición.

En un tiempo relativamente corto de trabajo, el maestro Beriosoff declaró al conjunto como convenientemente preparado para servir de acompañante a dos grandes figuras de la danza contemporánea: Margot Fonteyn y Michael Somes. En julio de 1960, el Ballet de Arte Moderno servía de *corps de ballets* a sus dos estrellas invitadas.

El segundo maestro-coreógrafo invitado fue Roger Fenonjois, quien montó para nuestro conjunto su ballet *Canciones de Francia*, con música de Lucien Mora.

Con *Pasión* (música de Elgar, coreografía de Cintolessi), nos acercamos a las formas nuevas de expresión. La quinta obra, *Érase Una Vez...*, música de Toch-Steckel y coreografía de Raúl Galleguillos (primer bailarín del Ballet de Arte Moderno), inició en nuestro conjunto lo que será una política habitual: dar posibilidades de estreno a las creaciones de jóvenes coreógrafos.

## CREACIONES DE LOS JÓVENES COREÓGRAFOS

Nuestra primera etapa aún continúa su estado de realización. Hasta que nuestro conjunto no conforme un completo repertorio, los estrenos anuales deberán irnos ayudando a llevar al escenario una visión más o menos completa del vasto panorama del ballet. No es selecticismo ni cosmopolitismo el resultado de esta actitud. La necesidad de cubrir distancias, quemar etapas para llegar a la nuestra, y descubrir de ella –con entusiasmo nuevo, fe en el hombre y conciencia de nuestro destino– nuestra versión del hombre y de la vida.

Creemos firmemente que una escuela o compañía que posea una base académica de danza, una aprehensión de una cultura del arte dirigida a vivir una clara conciencia del momento y el avance de su época, realizará, cabalmente, una obra que sea reflejo de su ambiente, espejo de su desarrollo y una ayuda para develar su destino. Creemos en la academia en cuanto pertrecha al bailarín con todos los elementos necesarios para expresarse mejor. Creemos en lo moderno, cuando tras de él hay una cultura danzante vasta.

Ahora, en cuanto a americanos, no creemos en la simple fábula criollista ni el poncho y la guitarra. En cambio, como raza nueva que está despertando a su realidad y hacia el logro de sus realizaciones, sí creemos que nuestro quehacer artístico tendrá que representar la grandiosidad de nuestra naturaleza y su colorido, así como la inherente rebeldía, sagacidad y actitud libertaria del hombre americano. Cualquiera obra artística que realicemos y que refleje estos atributos, será una obra americana de trascendencia universal.

Hablando también de ayudar a la cultura balletómana de nuestro país, en diversas mesas redondas, foros y actividades ajenas al escenario en que se nos ha requerido, hemos planteado el problema de la creación coreográfica. Hemos luchado porque sea comprendido que la creación de un ballet es una realización tan compleja y de tanto valor artístico como el de dar a luz un libro o una sinfonía. Respecto de los intérpretes, el estreno de un ballet no solamente significa un desgaste interpretativo, memorización de sus roles, sino que además un esfuerzo físico importante, además del aspecto netamente artístico de la interpretación.

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

Así lo han comprendido nuestros bailarines, los H. Regidores de la Municipalidad de Santiago y nuestro Directorio, lo que nos permitió terminar una nueva temporada con alrededor de cien espectáculos realizados para bien de nuestro arte y de la cultura de nuestro pueblo. Es así como queremos dejar constancia de nuestros agradecimientos a la I. Municipalidad; al señor Alcalde de la ciudad, don Ramón Álvarez Goldsack; a Mónica Bordeux, Presidenta del Directorio del Ballet de Arte Moderno; Olivia Bunster de Heiremans, Vicepresidenta; Pablo Llonas Barros, Administrador General; Manuel Bianchi Gundián, Director; Silvia Alessandri, Directora; María Bianchi Gundián, Directora, y Arturo Edwards, Director.



## *Perspectivas de un ballet americano\**

por  
*Patricio Bunster*

Durante la última gira del Ballet Nacional Chileno a Buenos Aires, me entrevistaron en la Radio Municipal. La pregunta básica se refería a las posibilidades de un futuro ballet de inspiración americana.

El solo hecho de que se formule esta pregunta revela, por una parte, que la creación coreográfica en nuestro continente presenta todavía un desarraigo penoso de nuestra atmósfera americana y, por otra, expresa la naciente inquietud por buscar caminos propios.

Lo primero es una manifestación del cosmopolitismo cultural característico de nuestra época agudizado en nuestros países dependientes, los cuales siguen servilmente las corrientes dictadas por los grandes centros culturales. Lo segundo es el reflejo del momento latinoamericano que vivimos en tantos aspectos y que significa redescubrir nuestras riquezas y tomar conciencia de la necesidad de luchar por ellas.

En este proceso general, es preciso que los coreógrafos también participemos.

Una temática riquísima y variada es la que espera dormida como fuente generosa de inspiración, tan espléndida y múltiple como nuestro paisaje, nuestro folklore, nuestra poesía, nuestra historia, nuestra formación racial y cultural.

Debemos volcar nuestros ojos y nuestro corazón en esas fuentes, pero nada haremos de valadero si ese interés no es genuino y si no nos adentramos en nuestra América con un impulso realmente inquisitivo, amante y creador. Para mí, el *Canto General* de Neruda no sólo marcó un vuelco importante en su poética, sino que señaló al artista americano una conducta. Ante la ruina muda e inmóvil de Macchu Picchu, siente el deber de roer la piedra, descubrir al hombre allí enterrado, interrogarlo, amarlo y renacer con él. Esa debe ser nuestra postura ante América. Sólo así nacerá un Ballet Americano.

Aquellos que elijamos esta meta, enfrentamos una tarea ardua y difícil, pues ante todo tendremos que discernir entre los elementos útiles que nos entrega la tradición mundial de la danza y aquellos que signifiquen un lastre para realizar una labor genuinamente creadora. Desde un comienzo tengamos conciencia clara de que necesitamos herramientas nuevas para cavar en este suelo de América. Guardémonos de pensar que se trata solamente de renovar la temática del Ballet,

\*Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año XV, enero-marzo, 1961, N° 75, pp. 44-47.

no creamos que para expresar este mundo diferente podremos usar el mismo lenguaje, aplicar las mismas fórmulas y soluciones que nacieron para otros fines. No caigamos en aquellos engaños y aberraciones estéticas –desgraciadamente tan frecuentes en la historia del ballet–, que consiste en simular estilos o adoptar tendencias por la mera repetición o imitación de la apariencia de las formas, desconociendo su esencia originaria, su razón expresiva.

La meta no es la creación de “pastiches” americanos. El camino no es pedir elementos prestados –sea de los distintos estilos predominantes o de la danza folklórica americana– sin discernimiento, sin análisis y reelaboración previos.

En resumen, no afrontamos solamente la búsqueda de una temática americana, sino que a ella va aparejada necesariamente la formación de un lenguaje dancístico diferente.

De las consideraciones anteriores emana mi convicción de que el problema del Ballet Americano se liga indisolublemente al problema general de *el movimiento como medio de expresión del hombre*.

No me cansaré de repetir que antes de una discusión sobre estilos, escuelas o tendencias es imprescindible que volquemos nuestra atención en el movimiento natural, puro y simple, base de toda danza; que nos capacitemos para descubrir los elementos que lo definen y caracterizan, así como su motivación primaria. Sólo entonces se nos abrirá el mundo inagotable de belleza y expresión que el movimiento humano significa.

Todos nos hemos detenido a constatar, cuando miramos a nuestro alrededor, que la fuente de la danza está en nosotros mismos y frente a nuestros ojos, en cada segundo de la existencia. Conocemos el mundo, lo conquistamos y nos expresamos en él a través del movimiento y del sentido kinético. En la naturaleza todo fluye, todo se mueve, impulsado por una razón, desde algo hacia algo, en distintas trayectorias, con mayor o menor ímpetu, con mayor o menor urgencia. Al moverse, los seres crean un tiempo y un espacio junto con establecer una intención. El movimiento es un medio de comunicación del hombre y con él exterioriza su mundo interior, creando las relaciones con el mundo exterior.

Es por eso que afirmo que nuestro interés fundamental debiera residir en el análisis de aquellos elementos básicos que integran el movimiento y que determinan su significado y singularidad.

Desgraciadamente, en el mundo de la Danza –mejor dicho, en el del Ballet– bailarines, coreógrafos y hasta el público mismo, olvidan o no exigen como deberían el contenido emocional que fatalmente debe poseer todo movimiento, ya se esté en el plano del naturalismo absoluto o en el de la más alta estilización. Es por eso que nos ahogamos en toda suerte de academismos, en la repetición *ad nauseam* de modelos, conocidos y mal digeridos; se juega con formas vacías de todo contenido real o bien nos hundimos en lo puramente literario.

Es así como la coreografía se rebaja frecuentemente al nivel de un recetario y deja de ser un gran arte creador. El ámbito de la creación coreográfica queda reducido, por lo tanto, a los límites del gimnasio, el ballet se inspira en el ballet, alejándose cada vez más de la vida. Se manipulea con el cuerpo humano sin piedad, exigiéndole las más extrañas cosas, mientras más desusadas y difíciles, mejor. Vemos también cómo el espejo –fiel enemigo del bailarín– es testigo del diario

progreso en estas complicadas contorsiones y proezas. Este juego muscular y tecnicista sería útil siempre que no lo desconectáramos de su intención expresiva y siempre que fuera posterior a la conquista de las más elementales funciones del cuerpo humano. Es triste comprobar que no siempre es así.

Hace algunos días meditaba sobre esto al ver a un caballo de raza escaparse corriendo del control de su dueño. Frente a tan hermoso espectáculo que todos, alguna vez, nos hemos detenido a contemplar, pensé cuánto me gustaría ver más a menudo a un bailarín capaz de correr con tanta gracia, con tanta vitalidad y libertad de movimientos, con esa coordinación y elegancia. Ayer mismo observaba en el Parque Forestal a un grupo de jóvenes gitanas retozando con ánimo de vacaciones. No pude dejar de admirar sus movimientos libres y simples, sin manierismos, sin escrúpulos, si se me permite la expresión. ¿Y ese vigor, ritmo y coordinación de los obreros que manejan el combo en las calles de Santiago?

Bastaría, tal vez, con que observáramos el infinito despliegue de los seres que nos rodean, pero no olvidemos las nubes, los astros, las plantas; escuchemos el canto del hombre, descubramos el ritmo, el color y la estructura en su obra poética, plástica y musical; adentrémonos en sus actitudes, en sus ideas, en su drama, en su comedia, en el sencillo rito del vivir cotidiano o en la resonancia de su gran historia.

Descubramos en todo esto el movimiento o su huella, tanto en lo que es dinámica rotunda como en lo que es aparentemente estático. Seamos capaces de absorberlo, de asir su esencia y devolvámoslo en movimiento humano, actuemos bajo estos estímulos y creemos la danza; el hombre frente al hombre, expresándose a través de relaciones de energía, tiempo y espacio. Para mí, eso es coreografía.

Todo esto podría parecer un mero llamado lírico a una danza libre natural, pero es algo más. Este es el espíritu que ha animado a todo el movimiento de reforma de la Danza que este siglo ha visto nacer y fructificar de mil maneras; liberándola de academismos estrechos, ampliando su lenguaje, dotando al bailarín y al coreógrafo de nuevos sistemas de trabajo que amplían su horizonte. De este espíritu han derivado las leyes de la armonía del espacio, de la dinámica corporal, de las implicaciones psicológicas del movimiento y, por consecuencia, se han ampliado enormemente las técnicas corporales; la imaginación y la observación de la naturaleza ha tomado su sitio como base de la creación coreográfica; se deducen leyes de la composición, se renueva el concepto de la danza teatral de acuerdo a las demandas del teatro contemporáneo y se profundiza en el análisis del movimiento al extremo de permitir la invención de una escritura válida para todo movimiento.

No creo, por lo tanto, que podamos abocarnos a la tarea de crear un Ballet Americano ignorando esas conquistas que este siglo ha logrado en el campo de la ciencia y del arte del movimiento humano. Debemos apoyarnos en ellas para poder traducir nuestra realidad americana en forma de danza.

No será, entonces, ilusorio pensar que nuestra arquitectura, nuestra historia, nuestro folklore, nuestra idiosincrasia, nuestra poesía, la música, las costumbres, el arte plástico y el paisaje de América puedan penetrar en nuestra sangre para florecer luego en nuevas formas.

Estaremos en el camino de crear un lenguaje de danza propio, el del Ballet Americano.

## *La música chilena y el ballet\**

por  
*Daniel Quiroga*

El presente número de la *Revista Musical Chilena*, dedicado, principalmente, a las actividades del ballet en Chile, pone a los músicos frente a una realidad que bien vale la pena examinar: sólo una mínima parte de los ballets creados en Chile lleva música de nuestros compositores.

Desde la creación del Instituto de Extensión Musical, mediante la Ley N° 6.696, existió en la mente de los impulsores de esta iniciativa el propósito de no restringirla únicamente a la organización de conciertos. Tal estrecho ámbito habría privado al Instituto de la necesaria perspectiva y de las proyecciones que, en sus veinte años ya cumplidos, le han permitido mostrar una gravitación de primera importancia en toda la actividad cultural del país. Fue por esto que la ley contempló en su artículo primero que el objeto del Instituto sería “atender a la formación de una Orquesta Sinfónica, de un Coro, un Cuerpo de Baile y de entidades adecuadas para ejecutar música de Cámara”. El primer paso fue crear la Orquesta Sinfónica de Chile, que significó la estabilización de la actividad de conciertos y dio la base para impulsar la creación musical; el segundo fue la creación de la Escuela de Danza, que llevó a un plano de realizaciones superiores los esfuerzos dispersos que en el campo del ballet se realizaban desde diversos sectores.

Inoficioso sería repetir aquí lo ya conocido acerca del significado que los cuerpos artísticos ya mencionados han tenido para el desenvolvimiento cultural chileno de los últimos veinte años, y a los cuales cabe agregar la formación de conjuntos de Cámara y del Coro de la Universidad de Chile, como organismos básicos destinados a cumplir los fines de la Ley N° 6.696. Lo que nos interesa examinar ahora es si la formación de un conjunto estable de ballet influyó o no, y en qué medida, en el campo creativo de la música chilena. Si los compositores captaron la importancia que para su labor creadora tenía esta nueva vía, ese campo recién abierto para sus actividades creadoras, esto es, la composición de música para ballet, que habría significado el trabajo asociado de compositores y coreógrafos en una obra común.

Si hacemos un balance de lo logrado en este camino, el resultado es asombrosamente modesto. Del repertorio del Ballet Nacional, sólo un ballet completo

\*Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año XV, enero-marzo, 1961, N° 75, pp. 5-8.

(*Umbral del Sueño*, Solari-Orrego Salas) y partes de otro (*Milagro en la Alameda*, Uthoff-Carvajal), pueden inscribirse junto a los fragmentos de las óperas *Caupolicán* (Uthoff-Acevedo) y *Sayeda* (Uthoff-Bisquertt), entre lo realizado. No menos escasa es la presencia de la música chilena en otros conjuntos coreográficos surgidos, como es sabido, de la experiencia estimulante del Ballet Nacional. *Noche de San Juan* (Sulima-Candiani) y *Las Tres Pascualas* (Sulima-Acevedo), son también los únicos ballets completos que pueden mencionarse, junto a otros esfuerzos más modestos de coreógrafos jóvenes. (El Ballet *La Candelaria*, de Cintolessi-Riesco, estrenado en Europa, no ha sido aún realizado en el país). Si pensamos que el Ballet Nacional Chileno posee una labor que supera los veinte títulos, y que el ex Ballet Sulima y el actual Ballet de Arte Moderno del Teatro Municipal, reúnen una cifra conjunta muy similar, la ausencia de música de compositores chilenos en nuestra creación coreográfica es, en verdad, sorprendente y bastante extraña. El hecho de que haya algunas partituras actualmente en trabajo, no disminuye la cifra anotada.

La falta de contacto profesional entre los creadores de música y danza que se observa en Chile, no guarda ninguna relación con lo realizado por ellos en otros países latinoamericanos, como Argentina, Perú, Brasil, Cuba y México, por ejemplo.

¿Cuál podría ser la causa de esta falta de trabajo conjunto, de una labor coordinada, que representara debidamente, en un resultado de síntesis, la realidad compositiva y coreográfica de nuestro país?

Nos atreveríamos a sostener que ello se debe, en primer lugar, a que no se trazó oportunamente una política de producción al Ballet Nacional, en relación con las obras musicales de autores chilenos. En segundo término, que los coreógrafos han elegido, en general, un camino que les presenta menos dificultades, al reponer un repertorio ya probado en otros conjuntos, a veces con títulos muy atractivos, antes que buscar en nuestra realidad ambiente nuevas posibilidades de creación.

Las peculiares condiciones en que se desenvuelve la creación de ballets hacen que el coreógrafo, sobre cuya imaginación recae lo fundamental en este tipo de creación escénica, busque, por natural sentido de autodefensa, cómo eliminar el mayor número de obstáculos. Uno de éstos ha sido y es, en todas partes y en todas las épocas, el de la relación música-danza. Para un coreógrafo siempre será preferible trabajar sobre una música ya conocida antes que arriesgarse frente a una partitura desconocida o en plan de creación, con cuyos pormenores rítmicos o dinámicos puede no coincidir la idea coreográfica.

Aquí incide también la parte de responsabilidad de nuestros compositores en cuanto a la creación de ballets con música de autores nacionales. Tomados por el impulso innovador del movimiento musical chileno del último cuarto de siglo, la gran mayoría de nuestros compositores buscó cómo ponerse rápidamente "al día" frente a las tendencias del "modernismo musical" europeo. Laudable y comprensible deseo que se tradujo en numerosas obras que han podido ser apreciadas con interés en centros mundiales de la actividad musical. Pero —y es necesario decirlo con franqueza— gran parte de nuestra música del último tiempo sacrifica mucho de lo que podría llegar a ser "atractivo" desde el punto de vista del auditor no

especializado, en busca del calificativo de “interesante”. Ambos adjetivos no tendrían por qué chocar y, en el hecho, no se excluyen en las grandes obras maestras de la música para Ballet. Pero en el caso de los músicos chilenos sí que se distancian, porque los compositores nuestros –y perdón, una vez más, por la generalización– no se distinguen por la vitalidad rítmica. Podrá ser interesante su armonización, el acento elevado de su expresividad (con cierto predominio de una vena trágica), lo bien logrado de su orquestación; pero es ciertamente excepcional una obra chilena en que el ritmo sea el factor decisivo. Muchas veces se observa que un movimiento que se inicia con un ambiente movido, incitante y bien logrado rítmicamente, no mantiene su pulsación hasta el final. Generalmente, nuestros compositores, a poco andar, caen en lo meditabundo, lo recargado de la elaboración lineal, cuando no en ciertos conocidos lugares comunes como el inevitable “fugato” o el “coral”, que hacen descender el impulso hasta ese clima de quietud e introspección que nos es demasiado familiar.

Ahora bien, la música para ballet es, en última instancia, juego rítmico, sugereencia de movimientos, alternación de ambientes con un objetivo preciso: el resultado escénico. Es natural que el compositor debe atreverse a sacrificar algo de lo que considera “interesante”, desde el punto de vista de la composición pura, frente a la necesidad del movimiento. Tal vez sea esto lo que hace tan escasas hasta ahora las partituras de ballet en la música chilena. Paradojalmente, ello sería el fruto de que nuestros compositores quieren más bien “resolver problemas” con vistas a un auditorio europeo, que escribir una música directa, con menos problemas y mayor efecto en el auditorio medio del país. De aquí que estimamos necesario iniciar con este número de nuestra Revista la discusión del por qué nuestros grupos de ballet, entre los cuales el Ballet Nacional cuenta ya con diecinueve años cumplidos, apenas si ocupan música chilena en su repertorio, y el por qué no llegan a la decena las obras escritas para ballet por nuestros compositores. Una discusión en una tribuna como ésta puede servir para aclarar posiciones, descubrir nuevos rumbos y, en todo caso, ayudar a los compositores y coreógrafos jóvenes en sus inquietudes creadoras.

Los puntos apenas esbozados en las líneas anteriores no señalan ni con mucho, la amplia dimensión de un problema de orientación creadora que juzgamos necesario discutir. No es posible que organismos artísticos paralelos, como son los de la música y la danza en nuestro país, surgidos de una misma iniciativa legal, permanezcan sin la debida compenetración y el mutuo apoyo que se deben en sus objetivos profesionales. Chile está produciendo ya coreógrafos y nuestros compositores deben pensar que bien vale la pena considerar la combinación de sus esfuerzos en un tipo de creación artística que cuenta con un público cada vez más amplio. Si se llega a la discusión de estos problemas se habrá dado un paso hacia sacar de la etapa de mero proyecto muchos planes coreográficos y muchas partituras inconclusas y aun terminadas que, aunque destinadas al ballet, todavía no encuentran coreógrafo.

Se trata de abrir camino a una actividad llena de porvenir, capaz de traducir en imágenes y movimiento las más atrevidas concepciones musicales, siempre que ellas no se satisfagan con lo hermético del laboratorio sino que salgan al libre espacio, abierto y lleno de luz, en la escena teatral.

## *A propósito\**

por  
*María Elena Pérez*

Si de la danza en Chile se trata, resulta inevitable hablar de Patricio Bunster. Premio Municipal de Arte, su prestigio como maestro y coreógrafo trascienden las fronteras chilenas.

Ante su presencia se percibe al artista, al hombre sensible y de profunda cultura humanista.

Patricio se inició en el mundo de la danza junto a la fundación del Ballet Nacional Chileno y por eso le pedimos que nos contara cómo surgieron y se desarrollaron esta compañía y la Escuela. Atrapados en la magia de su conversación amena, viajamos en el tiempo, conducidos por sus recuerdos.

Por los años 20, comienza a contarnos, se desempeñaba como maestro de Ballet en el Teatro Municipal Jan Kawesky y, un poco más tarde, hacia la década del 30, Ignacio Pedregal, quien había estudiado danza moderna en Europa, ofrecía clases de esa especialidad en el Instituto de Educación Física.

Por su parte, André Haas, con estudios en Alemania dentro de las teorías de Dalcroze había creado en Santiago una escuela de danza moderna. También en esa época habían llegado a Chile los Pikieris.

En los años 40, continúa diciéndonos, tuvieron lugar una serie de acontecimientos, nacionales e internacionales, que sirvieron de marco propicio a la creación del Ballet Nacional Chileno: de una parte, el éxodo de compañías artísticas desde Europa hacia América Latina, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial.

En el plano nacional, el triunfo del Frente Popular, alianza de la clase obrera y de la clase media laica favorecía, junto al desarrollo industrial, un fuerte movimiento intelectual inspirado en la consigna lanzada por el Presidente Pedro Aguirre Cerda: "Gobernar es educar".

Los músicos comenzaron a organizarse. Figuras como Santa Cruz y Carvajal tuvieron un destacado papel dentro de ello. Dentro del movimiento literario se creaba la Alianza de Intelectuales de Chile, fundada por Neruda y con un marcado carácter antifascista. Surgía el teatro universitario en el Pedagógico, luego el teatro Experimental de la Universidad de Chile.

\*Artículo publicado en *Chile-Danza*, N° 1, 1997, pp. 4-6.

Santa Cruz y Carvajal, prosigue Patricio, impulsaron la ley 6.696, por la cual se creaba en la Universidad de Chile el Instituto de Extensión Musical, cuya obligación era conformar una orquesta sinfónica y un coro, para difundir la música universal y nacional y estimular la creación musical nacional. Igualmente, estipulaba la creación de un cuerpo de baile, precedido de una escuela de danza. En síntesis, señala, se trataba de hacer extensión cultural hacia la población. Todo ese panorama nacional es coincidente con la llegada a Chile de varias compañías y artistas extranjeros: el director de orquesta alemán Erich Kleiber, quien ayudó a formar la Orquesta Sinfónica de Chile; la actriz española Margarita Xirgu, quien dio a conocer el repertorio de García Lorca; la compañía del Ballet Ruso del Coronel de Basil; Clotilde y Alexandre Sakarov, etc. También el Ballet de Jooss que causó un gran impacto en el país.

Fue Andrée Haas, nos dice Patricio, quien sugirió que se contratara a miembros del Ballet Jooss, para fundar la escuela estipulada por la ley 6.696 y eso determinó que Chile tuviera un desarrollo danzario diferente al resto de América. Es así como Ernst Uthoff, primer asistente y solista de Kurt Jooss, junto a Lola Botka y Rudolf Perscht emprenden la labor de organizar la escuela.

En un gesto inolvidable, Andrée Haas puso a disposición de la naciente escuela a sus alumnos Alfonso Unanue, Luis Cáceres, Blanchette Hermannsen, Virginia Roncal, Malucha Solari, Yerka Luksic, Irma Valencia, Carmen Maira y otros, los primeros bailarines del futuro Ballet Nacional Chileno. Ella misma se integró también a la escuela como profesora de Rítmica.

Estudiante de arquitectura en esa época, Patricio descubre con la compañía de Jooss su vocación por la danza y no vacila en ser uno de los primeros alumnos de la escuela y de los bailarines que integraron el primer cuerpo de baile. Este, nos dice, dependía del Instituto de Extensión Musical y la Escuela formaba parte del Conservatorio de Música.

El estreno de *Coppelia* (1945), en versión de Uthoff, fue el acontecimiento que marcó el debut de la compañía profesional, que igualmente servía las necesidades de la ópera desde 1942. Después de *Coppelia*, sigue diciéndonos, vinieron *Drosselbart*, con música de Mozart y *La Leyenda de José* de R. Strauss.

Invitado por Uthoff, Jooss trabajó en 1948 con el Ballet Nacional durante ocho meses, en los cuales montó *La Gran Ciudad*, *Pavana*, *Baile en la Antigua Viena* y *La Mesa Verde*. Para la compañía creó el ballet *Juventud*, con música de Händel.

A su vez, Uthoff realizaba sus propias coreografías: *Czardas en la Noche* y *Don Juan*, con música de Kodaly y Gluck, respectivamente. Más tarde estrenaba *Petroushka*, *Carmina Burana*, *Alotria*, etc.

En 1951 Patricio forma parte como solista del Ballet de Jooss en Essenwerden (Folkwanschule) y baila en las giras por Alemania, Bélgica, Holanda, Suiza y las Islas Británicas. Regresa en 1954 y asume la subdirección del Ballet Nacional, realizando, además, importantes aportes coreográficos: *Bastián y Bastiana*, *Calauacán*, *Surazo*, *Capicúa 7/4*, *Amatorias*, *Uka Ara*, *La Silla Vacía*, *Catrala Desciende*, *Los Siete Estados* (inconcluso); *Aurora*, *Las Tres Caras de la Luna*, *Vindicación de la Primavera*.



En 1959 Sigurd Leeder es invitado a reestructurar el programa de la Escuela y es contratado como director de ella, función que ejerció por dos años. A su partida, provocada por contradicciones internas, diferentes profesores ocuparon la dirección de la escuela.

Entre los maestros de ese período, Patricio menciona a Helena Poliakova, contratada por Uthoff como maestra de Ballet, algo después de su llegada a Chile en 1949. Poliakova había estudiado en la Escuela Imperial de San Petersburgo y había formado parte de los ballets de Diaguilev, junto a Nijinsky y Karsavina.

También el Ballet Nacional tuvo, por los años 60, varios directores: Charles Dixon, Denis Carey, Virginia Roncal.

La Reforma Universitaria de finales de la década del 60 otorgó nuevo impulso a los proyectos de la escuela, basados en un espíritu de democratización. Con Patricio elegido como jefe de él, el Departamento de Danza abordó la defensa de las funciones de formación, investigación, creación y extensión universitaria. En lo docente, continuaron con el proyecto de Leeder. También surgieron escuelas comunales (con aproximadamente 500 niños), en un afán de poner la Universidad al servicio del país. Con ese mismo propósito se proyectaba traer estudiantes de otras provincias, que serían incorporados al plan de formación de instructores para trabajar en organizaciones de base.

Este plan de estudios comprendía una etapa preparatoria en la comuna, seguida de una etapa básica común de tres años en la escuela y, finalmente, una especialización, con una duración de entre uno y tres años, al término de los cuales se accedía al título de instructor, profesor, bailarín, coreógrafo o especialista en notación.

Asimismo, la organización del taller coreográfico permitía un mayor desarrollo de la creación nacional, en tanto que las giras artísticas a lo largo del país favorecían la extensión cultural inserta en la vocación universitaria. Allí crearon sus primeras obras Hilda Riveros, Rob Struyf, Joachim Frowin, Fernando Beltramí y Elena Gutiérrez, entre otros.

Por ese camino marchaba el Departamento de Danza en 1973, hasta que se produjo el golpe militar.

La remembranza de ese hecho ensombrece la mirada de Patricio y termina de esa forma nuestro recorrido por el pasado.

Colmado por su trabajo en el Espiral, su carrera de Danza en la Universidad de Humanismo Cristiano y muchos otros proyectos a los que dedica todo su aliento creador, Patricio Bunster ha estado alejado del Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Pero no se han borrado sus huellas en él...

## *La Danza Independiente de Chile, pasos en la escena\**

por  
*Jorge Olea Chandía*

La danza profesional de nuestro país se inicia en 1941 con la creación de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y el Ballet Nacional Chileno. Posterior a esa fecha, en 1960, se funda el Ballet de Arte Moderno, actual Ballet de Santiago, que cuenta con su propia escuela de formación profesional; también surge en el seno de la universidad el Balca (Ballet de Cámara), años más tarde el Ministerio de Educación y sus proyectos Escuela Coreográfica dirigida por Malucha Solari y el Conjunto de Danza Contemporánea hicieron su contribución, aunque de menor duración en el tiempo. Estas instituciones han surgido y desarrollado su trabajo bajo el apoyo de fondos económicos estatales destinados al cultivo y difusión de las artes.

Su permanencia en el tiempo ha permitido el paso por ellas de estudiantes, bailarines, maestros y coreógrafos, quienes motivados por intereses en la creación coreográfica, deseos de realización profesional, divergencias, conciencia social, hastío, etc., han generado un fenómeno dancístico paralelo autodenominado Danza Independiente. Sus orígenes en el tiempo son poco claros pero se vislumbra como primera agrupación de este tipo, en la época de los años 70, al Ballet Popular, que creó y dirigió la bailarina y maestra Joan Turner y que estaba formado por jóvenes bailarines del Ballet Nacional Chileno, entre otros.

Posteriormente, a fines de los años setenta y mediados de los ochenta, tenemos a:

- Teatro Contemporáneo de la Danza, dirigido por la recordada bailarina y coreógrafa Ingeborg Krussell.
- Vértice, dirigido por Ingeborg Krussell, Magaly Rivano y Mario Bugueño, con la colaboración en el área de la actuación de Alejandro Cohen. En sus propuestas aunaban la danza y el teatro y cuyo continuador a nivel de propuesta escénica es el Tedat de Magaly Rivano.
- Agrupación de Danza Mobile, creada por Hernán Baldrich, donde Marcos Correa, el talentoso diseñador de vestuario y Ximena Rodríguez, la brillante

\*Artículo publicado en *Chile-Danza* N° 4, 2000, pp. 26-30.

escultora, también entregaban su aporte en el área de la interpretación con gran acierto.

- El Grupo del Centro, dirigido por el inolvidable Gregorio Fassler, que mezclaba en sus propuestas danza, música en vivo, plástica, fotografía, video.
- Danzahora, de creación y dirección de Gaby Concha. Por muchos años sus integrantes fueron sólo mujeres.
- El Taller de Danzas Antiguas, que dirigía Sara Vial, abocado a un sistemático estudio y reconstrucción de las danzas de la Edad Media, Renacimiento y Barroco.
- El Ballet de Karen Connolly, bajo el alero de canal 13 y su escuela Dancen, quienes han desarrollado con éxito la danza espectáculo y la danza para televisión, generando, especialmente durante la década de los ochenta, gran interés por la práctica de esta actividad en los jóvenes.
- Singular mención merece Vicky Larraín, incansable opositora de todo y de todos, brillante cultora de la creación instantánea o improvisación, siempre presente en sus propuestas.
- El Grupo Andanzas, cuyos miembros eran egresados de la carrera de Instructor en Danza de la Universidad de Chile, entre los que se encontraban Nelson Avilés, Nury Gutiérrez, Verónica Varas y el redactor de este artículo.
- Importante es destacar también la función pedagógica y creativa desarrollada por Verónica Urzúa, Elisa Garrido-Lecca y Verónica Santibáñez en el Centro Contemporáneo de la Danza.

En el resto de nuestro país también han surgido iniciativas importantes, como las realizadas en la octava región por Belén Álvarez, dirigiendo el Ballet Contemporáneo de Concepción y luego por Manuela Bunster, a su regreso a Chile, una vez concluidos sus estudios de danza en Londres, al fundar en 1982 el Grupo de Danza Calaucán. En la décima región, ciudad de Valdivia, nos encontramos con el Ballet de Cámara de Valdivia que entre sus primeros integrantes contó a Evelyn Ríos, Ana María Cabello y Ximena Shaff.

¿Qué caracterizaba a estos primeros bailarines independientes? Sin duda la escasez de recursos y el exceso de ganas de bailar y crear, pero, además, el presentarse en espacios no convencionales: plazas, canchas de fútbol, peñas, actos universitarios o de resistencia a la dictadura de Pinochet, etc. Su propuesta estética estaba inspirada principalmente en una búsqueda de identidad, de vocabulario, una investigación que aún concita la atención de los actuales cultores de esta disciplina.

En enero de 1984, se desarrolla el Primer Encuentro Coreográfico, convocado para la creación de solos, dúos y tríos, organizado por Luz Marmentini, Sara Vial y Bárbara Uribe; también regresa del exilio el maestro, coreógrafo y ex director del Ballet Nacional Chileno Patricio Bunster. El país atraviesa por una situación de gran conflicto social y son principalmente los jóvenes quienes comienzan a generar acciones para provocar el cambio.

En la danza se tiende a producir también la misma efervescencia social y política propia del momento, que ve como único cauce de expresión libre a la cultura y las artes. En este ambiente nace, en 1985, el Centro de Danza Espiral (actualmente dirigido por Patricio Bunster y Joan Turner) y, al año siguiente, el Grupo de Danza Espiral. Este lugar de práctica, estudio, creación, investigación y encuentro pasaría a constituirse en el caldo de cultivo de los principales creadores e intérpretes del actual movimiento.

El tiempo posterior a esta iniciativa nos muestra la creación de tres entidades que son: la Séptima Compañía de Danza Contemporánea, bajo la dirección de Luis Eduardo Araneda, la Pequeña Compañía bajo la dirección de Nury Gutiérrez y la constitución del Sindicato Nacional de Trabajadores Transitorios Artistas de la Danza (1990), cuyo primer directorio fue conformado por Anabella Roldán, Jorge Olea y Dinora Valdivia, que comienza a desarrollar el proyecto Festivales de la Danza Independiente de Chile, el que tuvo cinco ediciones (1991-1996) y que actualmente no se realiza por falta de apoyo económico. Por esta plataforma de proyección desfilaron todos los grupos de danza chilenos y también de Argentina, Costa Rica, México, Perú, Uruguay y Venezuela.

El actual movimiento sigue creando y luchando por mayores y mejores espacios para el desarrollo de su quehacer. Entre ellos encontramos a:

- Ballet Contemporáneo de Santiago, dirigido por Mario Bugueño.
- Compañía de Karen Connolly.
- Compañía de Danza Contemporánea Danza Sur, dirección Luis Ernesto Font Larrea y Ximena Pino Escobar.
- Compañía de Danza Generación del Ayer, dirección colegiada.
- Ballet Municipal de Cámara de Valdivia, dirección Ximena Shaff.
- Compañía Movimiento, dirección colegiada.
- Compañía Silueta de Goss, dirección Nury Gutiérrez.
- Francisca Sazié y José Luis Vidal (quienes formaron un dúo y actualmente desarrollan su trabajo como solistas).
- TEDAT (Taller Experimental de Danza Teatro) dirigido por Magaly Rivano.
- Proyecto M. O. C., dirigido por Mauricio Barahona.
- Compañía De Rec, dirigida por Marisol Vargas.
- Compañía Sed, dirección Marcela Inostroza.
- Compañía Municipal de Danza Moderna de Concepción, dirección Paola Aste.
- Grupo de Danza Espiral, dirigido por Patricio Bunster.
- Compañía de Danza de Lo Barnechea, dirigida por Luz Carola Ossa.
- Compañía Lluvia Bajo Luna, dirección colegiada.

- Compañía de Danza Contemporánea La Vitrina, dirigida por Nelson Avilés.
- Compañía de Teatro Danza El Cuerpo, dirigido por Vicky Larraín.
- Compañía Elizabeth Rodríguez.
- Dancerías en Temuco, dirigida por Jaime Jory.

Como se puede observar, en la actualidad algunos ya no están y noveles e innovadores hacedores nos acompañan; existen tres universidades que forman profesionales en el área y día a día vemos como más jóvenes se sienten atraídos a ser parte de este movimiento. Ya no se autodenominan Grupos de danza, sino Compañías. Si bien los recursos económicos han tenido alguna variación en estos treinta años, gracias a iniciativas como el Fondart, ninguna de estas agrupaciones logra generar ingresos que permitan cancelar sueldos, pero al parecer no es el dinero el pago que se espera, estos danzantes litúrgicos contemporáneos encuentran en el sacrificio, sacro oficio, oficio sagrado su recompensa más preciada.

## *Rememoranzas de un pianista\**

por  
*María Elena Pérez*

Dedicado desde hace muchos años a la crítica musical, y actualmente en las páginas de *El Mercurio*, Daniel Quiroga es un viejo conocido de los asiduos a conciertos y manifestaciones musicales del país. Pero ellos, y en particular los más jóvenes, desconocen que este simpático y locuaz caballero guarda calurosamente en su recuerdo los seis años en que fue pianista acompañante del Ballet Nacional de Chile. Muchos ni siquiera saben que, como un moderno profeta, vaticinaba en 1959, en un artículo publicado en la *Revista Musical Chilena*: “Aunque todavía no haya sido dada a conocer alguna sustitución mecánica del pianista acompañante en una clase o ensayo de ballet, no se me escapa que, más tarde o más temprano, un eficiente cerebro electrónico podrá eliminar al que hasta ahora ha sido fiel y paciente compañero de toda academia o conjunto de ballet”.

El desarrollo del disco compacto ha provocado que muchas academias y profesores de danza sustituyan por música grabada al acompañante de ballet y que muchos pianistas coloquen en el mercado toda suerte de selecciones para acompañamiento de danza. Y aunque no puedo desconocer que en una situación perentoria la grabación puede ser la solución para una clase de danza, prefiero tener en mi clase al fiel pianista, compañero, cómplice y artífice de una parte del encanto, que hace que la rigurosidad técnica y el placer artístico conformen un todo, para transformar la clase de ballet de simple rutina, en satisfacción espiritual.

Han pasado bastantes años desde que Daniel Quiroga, con diez años de estudios de piano y experiencia acompañando cantantes, además de su dedicación a la crítica musical, se presentara al concurso convocado por el Ballet Nacional de Chile para el cargo de pianista acompañante, que compartió con su colega Abdulia Bath. Otros tantos nos separan del momento en que, tras seis fructíferos años de trabajo junto a esa Compañía, otras obligaciones en el Instituto de Extensión Musical lo alejaron del salón de ballet, aunque, como nos cuenta, “como espectador siempre he seguido el desarrollo del Ballet Nacional, al igual que el del Ballet de Santiago, pese a que siento que ha pasado una etapa y que antes estaba involucrado con lo que sucedía en el escenario”. Y en una fría tarde del invierno

\*Artículo publicado en *Chile-Danza*, N° 4, 2000, pp. 13-15.

santiaguino, con su inefable buen humor, Quiroga accedió a compartir con los lectores de *Chile-Danza* sus vivencias como pianista acompañante de ballet.

“Acompañaba la clase todas las mañanas. Luego venían los ensayos. Con Abdulia Bath fui aprendiendo el oficio de acompañar y llegamos a alcanzar tal capacidad de acoplamiento en ello, que si alguno tenía que salir de la sala por alguna causa, el otro proseguía la melodía sin ningún problema.”

“Ese aprendizaje podría adelantarse, porque es duro. Hay muchos detalles que no están escritos en la partitura. ¿Cómo es el movimiento? ¿Hasta dónde llegar? ¿Dónde cambia la lógica musical, según las consideraciones coreográficas? En *Carmina Burana* hay muchas cosas que no están en la partitura. En *Coppelia* tampoco. El pianista deviene, por consiguiente, en un asesor del director de orquesta, en el momento de trabajar junto al ballet.”

Las particularidades del acompañamiento pianístico para clases de danza ya habían sido señaladas por Quiroga en el artículo *Los pianistas de nuestro ballet*, anteriormente citado<sup>1</sup>, en el que igualmente el autor concluye “ya es necesario que el Conservatorio Nacional de Música se preocupe de orientar hacia esta especialización a muchos alumnos de piano”. Sin embargo, la problemática aún sigue sin solución y la mayoría de los jóvenes estudiantes de piano no ven en esta actividad un perfil profesional interesante, lo que provoca que la búsqueda del pianista acompañante siga siendo tan traumática para los encargados de las escuelas de ballet como para los músicos que se arriesgan a iniciarse en la labor sin preparación previa. Abundando sobre el tema, pregunté a mi interlocutor qué recomendación haría al respecto:

“Hay que crear un ramo en el Departamento de Música. Lo principal es saber tocar las transcripciones de orquesta para piano. Hay que leer música, y a veces reducir partituras pues, aunque la improvisación es básica, no sólo se puede partir de la improvisación. Los profesores de piano deberían orientar a los alumnos, porque al igual que hacen recitales acompañando otros instrumentos en formato de música de cámara, pueden hacer un recital acompañando a una pareja de bailarines.”

Y aunque duro, arduo (trabajaba desde las 8:30 hasta las 18:00) y no exento de nerviosismo, sobre todo cuando la tensión de la creación pone de mal humor a los coreógrafos, Quiroga asegura: “Es encantador el trabajo, porque uno siente que colabora a crear”. Y recuerda como gran recompensa de su esfuerzo la enorme fila en la boletería del Teatro Colón de Buenos Aires, para ver las actuaciones del Ballet Nacional Chileno. El público colmaba las funciones en ese teatro, lo mismo que las realizadas en Uruguay y Perú. En el éxito de las presentaciones se sentía partícipe con justeza.

La relación pianista-maestro de danza-coreógrafo no podía faltar en esta conversación. Estas fueron algunas de sus observaciones:

“Tiene que haber una relación de mutuo entendimiento, para evitar choques que perjudiquen a la creación [...]. Hay que tener paciencia cuando los coreogra-

<sup>1</sup>Daniel Quiroga. “Los pianistas de nuestro ballet”. *Revista Musical Chilena*, XIII/65 (mayo-junio, 1959), pp. 8-18.

fos están creando [...]. Los profesores de danza debían conocer música, porque eso facilita las cosas y deben saber bien qué tipo de música están solicitando a los pianistas [...]. La selección de la música depende mucho de los coreógrafos. Deben tener claro qué es lo que les sirve o no, porque no toda la música puede ser utilizada en una coreografía”.

Además de Uthoff, viene a la memoria Mme. Poliakova, a quien con énfasis menciona cómo una Maestra con mayúscula “...me toleró seis meses, al comienzo, en los cuales yo irremediamente había adelgazado por la tensión...”.

—¿Qué le proporcionó como músico su vinculación al Ballet Nacional?, pregunté.

—“Entender una proyección de la música para el movimiento y, por difícil que haya sido, la experiencia humana que me brindó ha sido inolvidable”.



## *La primera danza chilena\**

por  
*Eugenio Pereira Salas*

Es una historia del siglo XVII. El Capitán General don Francisco de Meneses comenzaba a gobernar en el Reino de Chile “con ese ruidoso estrépito que apuntan los cronistas, con espirituosa vanidad en sus grandes prendas, lisonjeándose de este delirio como Pigmalión en su estatua y Narciso en su sombra”.

La prosperidad material lo tenía trastornado y como la bondad del vino convida a beber más de lo que la sed pide, la dulzura de su situación lo embriagaba y llevaba donde no quisiera haber ido. Sus extravagancias fueron proverbiales y su vida, tal como la relata su impugnador Fray Juan de Jesús María, parece un nuevo capítulo de los Doce Césares de Suetonio.

El campo de las artes fue propicio a sus excentricidades. Los gremios santiaguinos se hicieron escasos para labrar las cujas barrocas en plata, las suntuosas camas de oro recamado que exigía su munificencia. Ocupó a muchos plateros en tallar diferentes preseas de oro y plata y muchos pintores se ocuparon de su retrato, que iban poniendo en buen pincel en los edificios que hacía construir.

La prepotencia administrativa del Gobernador Meneses indignó a las autoridades subalternas y el Obispo Fray Diego de Umanzoro acumuló en los estrados españoles prolijas cartas de acusación en que se detallan los extraordinarios rasgos de su carácter.

Entre estos papeles, copias de los cuales hiciera sacar del Archivo de Indias el ilustre polígrafo don José Toribio Medina, aparece por primera vez anotado el nombre de una danza criolla.

El 9 de agosto de 1664, Umanzoro escribe al Rey: “Que no hay desposorios de personas principales y de mediana suerte a que no asista el Gobernador y baile la panana, que es un baile lascivo de esta tierra y con tanta frecuencia que viene ya a ser la risa del pueblo”.

Y por si el Soberano hubiera olvidado los reclamos que de esta lejana colonia, de este Flandes Indiano, se le hicieran, Lorendo de Arixabala repetía, con fecha de 27 de marzo de 1688, los mismos cargos al Consejo de Indias:

“Sin ir a la guerra, estuvo aprendiendo a bailar un baile infame que llaman allá *pananas* y pasó tan adelante en liviandad que enseñó a bailar este son a un caballo suyo”.

\*Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año I, 1º de mayo, 1945, N° 1, pp. 38-39.

Y aquí termina la breve historia de la primera danza que el Barrabás Meneses –así lo apellidaron sus contemporáneos– enseñó cual nuevo Calígula a su caballo. Tal vez algún día la suerte nos depare un feliz encuentro que nos permita agregar las particularidades líricas y musicales de esta danza que queda por el momento con el sambenito de “lasciva e infame”.

## *El folklore como elemento en la enseñanza\**

por  
*Carlos Isamitt*

### CONSIDERACIONES PREVIAS

Desde hace tiempo creo en la necesidad y conveniencia de incorporar debidamente el folklore como elemento de enseñanza en todos los grados de la etapa escolar.

La escuela chilena ha permanecido alejada de las proyecciones educacionales que el folklore, en sus diversas manifestaciones, está llamado a promover.

Verdaderamente, no se ha extendido aún una conciencia más profunda en la evaluación del folklore, ni una apreciación más clarividente de los estímulos tan diversos que de él derivan.

El concepto del folklore, como ciencia que contribuye a un mejor conocimiento del hombre, ha venido imponiéndose cada vez más, en los centros de mayor cultura. No es aventurado, entonces, creer que sobrevendrán circunstancias propicias para tener en cuenta las posibilidades que los productos folklóricos ofrecen a la enseñanza.

Limitando nuestro propósito a considerar la introducción de los aportes musicales, surgen de inmediato, como imperativos: inquirir las razones que lo aconsejan y las condiciones que previamente deben procurarse para hacerlo posible.

En todo lo que hace el hombre, quienquiera que él sea, deja un documento de la mayor autenticidad, no sólo de su conciencia individual, sino también de rasgos propios de su medio histórico, cultural y físico. Estos contenidos son los que valorizan todas las manifestaciones del folklore. Las canciones, las danzas, los instrumentos típicos y su música, patrimonios del pueblo, alientan modos culturales muy propios, diferenciales, pero también entrañan aspectos comunes de sentido humano.

Los modos especiales de cantar, los movimientos corporales y gestos que procura en sus instrumentos, o las reacciones íntimas, individuales o colectivas que generan estas actividades, muestran aspectos que lo caracterizan, matices que lo diferencian de otros pueblos. Pero si se considera que en todos los conjuntos sociales también se canta, se danza, se ejecutan instrumentos a veces similares, aunque con modalidades distintas, tendremos también la evidencia de una uni-

\*Artículo publicado en *RMCh*, Año XVI, enero-marzo, 1962, N° 79, pp. 75-94.

dad de sentido universal que se refleja en las creaciones folklóricas. Esta unidad condiciona el sentir fraternal.

Esta realidad nos inclina a formular dos razones principales que se desprenden de ella y justifican el propósito de introducir el folklore en la enseñanza: 1º) Porque los rasgos que contienen lo característico son lazos íntimos que espontáneamente hacen florecer el amor y la comprensión por las cosas de la propia tierra y logran exaltar sentimientos que directamente promueven la consolidación del espíritu nacional. 2º) Porque los aspectos comunes o semejantes del hombre de distintos pueblos que el folklore revela son aptos para estimular uno de los ideales más generosos, el ascenso por los caminos que pueden conducir a la paz y a la fraternidad.

El hecho que los contenidos del folklore se hallen expresados con la claridad, sencillez o gracia ingenua, tan típicas en las realizaciones del pueblo es, además, motivo que facilita y despierta de inmediato la simpatía y la comprensión emocionada.

### CAPACITACIÓN ESPECÍFICA DE PROFESORES

Pero la incorporación del folklore en la escuela no puede ser iniciativa improvisada; para emprenderla y para que alcance sus proyecciones de cultura, es necesario contar, previamente, con algunas realizaciones que no existen en los dominios de nuestra Educación. Entre ellas, la creación de cátedras de la especialidad, entre las asignaturas que preparan a los profesores primarios y secundarios. De acuerdo con los organismos existentes, podrían establecerse en las escuelas normales y en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en donde se forman los profesores de Educación Musical para la enseñanza secundaria.

Esta capacitación científica y metodológica es indispensable para que el profesor pueda seleccionar el material de auténtico folklore, para que atine a escoger los estímulos que sirvan a crear la atmósfera más apropiada para presentar cada tema elegido y para hacer de él un elemento de integración de cultura, sin deformar sus caracteres intrínsecos.

Sin la preparación específica no es posible que un profesor pueda utilizar folklore en forma conveniente.

La cátedra superior de la Universidad debe formar los especialistas para los Institutos de Investigación y los profesores de Folklore y Antropología.

Estas medidas deben ser coronadas con la creación de un museo como fuente de información y centro de esparcimiento cultural, con una presentación bien organizada de los diferentes productos del folklore, con materiales de extensión, grabaciones, cintas magnéticas, filmes, discos, reproducciones fotográficas de música, danzas, de objetos, ceremonias, etc., completándose con libros, monografías, revistas y demás publicaciones referentes al folklore, que pudieran adquirirse, facilitando así la expansión de su conocimiento, el intercambio con los demás países, atendiendo, también, con ello, a uno de los impulsos más comunes del turista.

Sé que estas realizaciones pertenecen a un mañana que todos los que amamos la evolución progresista de nuestras instituciones deseáramos bien próximo; las hemos venido esperando desde hace más de treinta años.

En 1927 tuve la oportunidad de efectuar un primer intento, incorporando en la reforma educacional artística el estudio de las artes primitivas y populares chilenas y americanas, como cátedra para el alumnado de los cursos iniciales de la Escuela de Bellas Artes, comprendido el que tenía como finalidad la formación de profesores de Educación Plástica para los liceos y escuelas normales. Resultados sorprendentes vinieron de inmediato a justificar la innovación.

La idea de sondear las posibilidades de un intercambio de experiencias y de productos me impulsó entonces a comunicarme con los organismos artísticos de nuestra América. No llegó respuesta alguna; no era problema de interés para esa etapa de la cultura araucana. Sin embargo, de España, un escultor que cursaba Estética e Historia del Arte fue francamente adverso a la idea. “¿Para qué introducir en la enseñanza artística esos productos, ya que tenemos los que nos legaron los griegos?”... La respuesta no mostró ninguna generosidad comprensiva, ni siquiera para estimar que la Escuela en que se había impuesto la nueva exigencia cultural no había necesitado desalojar el estudio de los griegos, pero estaba situada geográfica y culturalmente en un lugar de América.

¿Cómo realizar la introducción de material folklórico en la escuela, sin contar con estas condiciones ambientales señaladas, para no caer en los graves peligros de lo improvisado?

No hace mucho tiempo, las escuelas normales del país fueron concentradas en Santiago; hicieron presentaciones, que estimaron de carácter folklórico, en el Teatro Municipal. La velada dejó la convicción de una iniciativa improvisada, de esfuerzos malogrados por errores lamentables y de graves consecuencias a causa de la falta de una base de cultura folklórica.

No puede culparse de ello a los profesores que se esforzaron en la preparación de las actuaciones, ni al alumnado que tuvo que realizarlas, ya que los conceptos de una ciencia tan nueva y difícil como el folklore eran extraños en los dominios de la educación de las escuelas normales.

Por otra parte, el proceso metodológico para usar determinado material en la enseñanza tiene exigencias muy propias, porque todo producto folklórico no es un hecho aislado, sino parte integrante e íntimamente enraizado en el conjunto del mundo simbólico correspondiente al grupo humano a que pertenece, realidad que compromete seriamente y torna más delicada la labor del profesor.

## FASES INICIALES DEL PROCESO METODOLÓGICO

¿Cómo concibo esta tarea docente? Me limitaré a sugerir algunas de sus fases iniciales con dos ejemplos que tomo al azar del conjunto documental que he logrado en investigaciones particulares en la Zona Central y en la del Sur del país. Las sugerencias esenciales del proceso metodológico que anoto para estos ejemplos, envuelven algunas de las exigencias que el uso de material folklórico impone al profesor de Educación Musical. Supongamos que un profesor ha escogido como tema: *No sé de quién me valiera...*, tomada del folklore criollo, y *Llown ül* (*llown*, recibimiento; *ül*, canción), de mi recolección huilliche. ¿Qué “motivación” podría encontrar el profesor, para comenzar el aprendizaje de estos cantos? ¿Qué

“estímulos” podría procurarse para despertar el interés y para que el estudio alcance calidad de integración cultural, para que las canciones queden en la mente del alumnado, asociadas a diversos conocimientos de la tierra y del hombre, como bases que ayuden a comprender mejor las modalidades que forman el fondo mismo de lo que se denomina nacionalidad?

### EJEMPLO I

En el museo respectivo encontraría el profesor toda la documentación y estímulos indispensables para “situar” sus temas en el área geográfico-cultural que les corresponde. Encontraría que la tonada *No sé de quién me valiera* fue recogida en 1923, de una joven campesina, en Carrizal de Putú, cacerío aislado entre cerros y bosques al norte del río Maule, donde se cultiva preferentemente el trigo y las lentejas que se exportan al extranjero y que en París tienen fama de ser las de mejor calidad, y son preferidas a pesar de su mayor precio. En Carrizal suelen verse aún las trillas a yeguas; las mujeres jóvenes y viejas fabrican, con la paja del trigo, sombreros de varios tamaños y formas; es corriente encontrarlas por los caminos y senderos teniendo las “chupallas” que usan los campesinos. Esta industria local se ofrece aún en casas comerciales de pueblos alejados. Para dar la forma definitiva a las chupallas, las mujeres, sentadas en el suelo, colocan su trenzado en una horma de madera de apariencia de cono truncado de 20 centímetros de diámetro en la base, 32 cm. de altura y 14 cm. como diámetro en el corte superior; complementa esta horma una piedra ovoidal, con la que se procura adherir la copa del sombrero en la parte superior de la horma.

### CONTENIDO MUSICAL

La música de la tonada se compone de dos partes contrastantes en ritmo ternario: la primera corresponde a la estrofa y es lenta; en la segunda, que pertenece al estribillo, el movimiento es vivo.

Esta forma característica de gran parte del aporte hispánico, saturado de influencias musulmanas, se conserva en nuestro folklore musical.

La melodía sobrepasa en dos notas la octava de una escala mayor; contiene, además, dos grados cromáticos sobre el cuarto y el quinto de la escala.

La línea melódica de las cuatro frases de la estrofa es ascendente. Se ajusta así a la expresión anhelante manifestada en las palabras del texto; alcanza su mayor altura o acento en la tercera frase, iniciando su descendencia en la última con retención del ritmo.

El estribillo está formado por seis frases cuyo dibujo melódico es interesante. Las primeras con cinco sonidos, cada una se inicia ascendiendo un grado y retornando al sonido inicial por descenso de dos notas, realizando un pequeño contraste expresivo en línea quebrada. En la tercera frase, el dibujo melódico de siete sonidos comienza con una insistencia horizontal, luego una corta ondulación la levanta a un grado superior, aumentando así la expresión del impulso pasional, se acrecienta en la frase siguiente que, en línea recta, sube desde la dominante del tono: (el La medio), hasta su quinta (Mi), para detenerse brevemente en la tónica

(Re), y culminar en la nota de mayor altura y acentuación de toda melodía, que introduce la quinta frase con la potencia expresiva de un súbito cambio rítmico, que se repite con su intervalo de cuarta descendente y, de inmediato, la frase final ondulante y reprimiendo un tanto el movimiento, llega al reposo en la tercera de la tónica.

### DEL TEXTO

El texto de esta hermosa tonada folklórica se compone de tres estrofas y el estribillo; la forma métrica de las estrofas es una cuarteta de versos octosílabos en que riman (consonantes) el 2º con el 4º; los dos restantes son libres (ver ejemplo 1).

UN POCO LENTO

*p* No sé de quién me va. lie - ra pa.  
Te mando este fuerte abra - zo en  
Yo me subi. u. na alta ro - ca por

- ra po. der - te escri. bir — por que u. na mi - rada  
prue. ba de mi ca. ri - ño que po - co mas tiempo  
ver si te divi - sa - ba la ro - ca co - mo era

*mf* tu - ya no he po - di - do conse. guir —  
*expresivo un poco dim rit* pa - sa que no me va - ya conti - go.  
*pp,* tris - te de ver - me llo - rar llo. ra - ba.

### Ejemplo 1

El estribillo, en cambio, es un sextillo; sus dos versos primeros son heptasílabos, el cuarto y el sexto son octosílabos y el tercero y el quinto pentasílabos. En los cuatro versos iniciales, lo mismo que en los de las estrofas, la rima consonante en los versos pares, los dos últimos repiten la consonancia.

El contenido poético de esta canción chilena alienta una pasión reconcentrada, que surge anhelante en las estrofas y se anima de una decisión voluntariosa y pasional en el estribillo.

A este parentesco de forma romancesca peninsular, el texto de la tonada en su tercera estrofa conserva una trayectoria de contenido que la emparenta con una de las *Siete Canciones Populares* de Falla.

En la *Asturiana* de su hermosa colección, el texto expresa: “Arrimeme a un pino verde por ver si me consolaba”.

En la canción chilena se canta:

“Yo me subí a una alta roca  
por ver si te divisaba”.

El texto hispano agrega:

“El pino como era verde  
por verme llorar lloraba”.

En una variante anotada de una campesina de Peyuhue (*Peyu*, choro, *hue*, lugar), pueblecito de la costa, situado al noroeste de Cauquenes de Maule, la identidad de la estrofa es más completa:

“Yo me subí a un alto pino  
por ver si te divisaba..., etc.”.

Y en otra variante escuchada en el camino a Chanco se introducía un pequeño cambio significativo en el tercer verso de la misma estrofa:

“El pino como era viejo...”.

Estas variantes acentúan la condición folklórica de las canciones, dándoles carácter de creación colectiva. Ellas no pueden existir en las formas estáticas o fijas que asumen las realizaciones de compositores de técnica artística.

En nuestra tonada persisten también resonancias de los ayes doloridos tan comunes en la lírica española, pero sin la continuidad obsesionante que prolonga lo quejumbroso.

Aparecen como expresión afirmativa y a menudo en la forma dubitativa en que juegan con lo negativo, como acontece en esta canción folklórica (ver ejemplo 2).

VIVO (no mucho) *mf* *animando* *mf*

Vas a la mar nos vamos los dos ¡Ay! si tueres ma.ri. no

*expresivo* *mf* *reteniendo*

ma.rinera seré yo ¡Ay! si ¡Ay! no marine. ra seré yo

Ejemplo 2



Los elementos ambientales que figuran en el texto de la tonada: mar, marinos, pino, roca, son propios del área geográfica en que fue recogida. La campesina que la cantaba en un camino a Carrizal, la había aprendido de una anciana de Constitución.

En una carreta chancha rechinante, al paso lento de los bueyes, volvía a Carrizal un grupo campesino. El carretero a horcajadas en el pértigo, las piernas colgantes, en el interior una muchacha morena y un mocetón sentados; atrás, la joven campesina que cantaba la canción de un modo muy especial, no exento de coquetería, acompañándose en guitarra, con las fusiones de la Tónica y la Dominante, y con los animados rasgueos típicos, fondo sonoro sobre el que la voz, con su timbre juvenil, iba humanizando el lento caminar del tiempo.

### CARACTERÍSTICAS FOLKLÓRICAS

A todos los aspectos señalados como modalidades folklóricas chilenas, es también posible agregar esta manera, entre graciosa y sentimental, que nos fue dado sorprender cuando la joven la iba cantando para el puro deleite estético de su acompañante; además, ese cambio súbito de ritmo en el estribillo, en que a la dinámica de yámbicos y anapésticos sucede la máxima culminación del desahogo afectivo, en los dos trocaicos, cuya dubitación expresiva encierran los dos fonemas: "Ay sí, ay no", que suelen aparecer con frecuencia en las canciones chilenas, a veces intensificando la afirmación "ay sí sí", o la negación "ay no no" y en ocasiones sólo con la interjección "ay", y también usando la repetición: "sí, ay ay ay".

### EJEMPLO II

#### RELACIÓN GEOGRÁFICA CULTURAL QUE CORRESPONDE

El segundo ejemplo, el canto *Llown ül* pertenece al folklore de los indios huilliches, grupo de araucanos diseminados entre Osorno y las partes más australes de Chiloé.

Llegamos hasta ellos partiendo de Puerto Montt para desembarcar en Queilén, después de un día y dos noches completas de navegación, y desde allí, alrededor de seis horas más en una chalupa llevada por seis remeros indígenas, nos internamos por un ancho canal hasta el lugar que los indios llaman "Fundo de Coihuin de Compu".

Desde ambas riberas del canal recorrido, los ojos fueron recogiendo los infinitos matices del verde de los bosques vírgenes que ensombrecen la superficie de las islas que lo circundan, los contrastes amarillentos, verdosos y rojizos que de vez en cuando aparecen en lomajes con sembrados de trigo o de papales destruidos por el tizón; la sorpresa de una que otra vivienda de madera, que parecen querer esconderse entre la profundidad verdosa, y, por encima de todo, el maravilloso y cambiante dramatismo de nubes que suceden a chubascos en el cielo de la región.

Desde la orilla en que la chalupa por fin se detuvo, divisábamos a cierta distancia la primera agrupación de cuatro viviendas y, junto a ellas, elevando su silueta, una sencilla iglesia de madera.

En la estrecha ribera, el Cacique José Santos Lincoman, con una columna de muchos hombres y mujeres indígenas, y descendiendo apresuradamente por senderos vecinos otros que venían retrasados.

Nos esperaban. El Cacique vestido con una amplia casaca terminada con flecos, con un *trarilonko* tejido en su cabeza, de pie, con ambas manos sobre el ornamento de plata de la empuñadura de su bastón de mando.

A un lado, uno de los mocetones con estandarte de dos planos coloreados. El superior, azul con una estrella blanca de siete puntas; el inferior, café oscuro. La primera franja, para estos indígenas, es símbolo del cielo; la estrella representa el Lucero, que estiman benéfico en sus actividades y del que siempre esperan ayuda superior.

La franja café simboliza el *mapu*, es decir, la tierra; al centro, una rama de laurel bordada, como símbolo de la paz celebrada con el rey de España en Osorno el año 1793. A la izquierda de la rama de laurel, bordada con letras de oro, la inscripción: "indios Mapuches", y a la derecha: "Paz de 1793".

Saludamos a cada uno con la expresión mapuche *mari, mari peñi* (*mari*, significa diez; *peñi*, hermano), saludo efusivo araucano, con las dos manos, es decir: mis diez dedos con tus diez dedos, hermano; a las mujeres se les saluda con la fórmula: *mari, mari laumen* (*laumen*, es hermana en el idioma araucano).

A otro lado del Cacique, un grupo de instrumentistas: dos tocadores de *kultrumkas*, especie de tambores, un tanto diferentes a la forma del *kultrún* araucano; dos mozos con guitarras, uno con violín de madera chilota, fabricado por indígenas; un *trutruquero* con instrumento más pequeño que el que usan sus hermanos de Arauco, y un tocador de *pifulka*.

Terminados los saludos, el Cacique dio una señal y comenzamos a caminar al frente de la columna por la estrecha ribera, húmeda y pedregosa, al compás de un hermoso canto, entonado de inmediato por todos en coro, al unísono, acompañado por la extraña polifonía instrumental.

A todo lo singular de este recibimiento, que iba removiendo nuestro espíritu, vino a unirse la belleza musical de la canción y luego el impacto del texto, cuya significación no pudimos intuir, a pesar de comprender sus palabras.

¡Qué inesperados conceptos sobre el indio huilliche iban naciendo en este contacto directo con el hombre en su propio medio cultural!

La sorpresa de constatar valores opuestos a la denominación de salvajes que ha pesado sobre estos indígenas, valores que no son inferiores a los que se dan en otros grupos de nuestro pueblo.

El hecho de cantar en coro al unísono y afinadamente, como grupo organizado para recibirnos, nos revelaba cierta unidad colectiva, cierta disciplina espontánea alrededor de la autoridad del Cacique; el estandarte con sus inscripciones y simbolismos era también manifestación que evidenciaba conciencia social e histórica, que despertó nuestro interés y simpatía.

## EL TEXTO

A medida del lento caminar, fuimos anotando la melodía y el texto del *Llown ül* de las voces huilliches. He aquí el texto, cuya extrañeza era acicate vivo para la investigación y también cierto sobresalto:

<i>Traume wevin</i>	- Vienen llegando
<i>traume wevin</i>	- vienen llegando
<i>antü kura</i>	- como animal grande
<i>akuitan trokin</i>	- viene la justicia
<i>akuitan nawel</i>	- vienen como tigres
<i>kumpa küلمي</i>	- no entran a este lugar
<i>kumpa küلمي</i>	- no entran a este lugar
<i>purillai kawĩn</i>	- habrá muchas fiestas
<i>vutai weldu</i>	- si no cumplen misión
<i>tranpina küلمي</i>	- les pegarán con palos

### MEDIO CULTURAL Y SOCIAL A QUE PERTENECE

¿Qué origen tenía este cantar? ¿Qué relación con la vida de este grupo humano?  
¿Por qué lo cantaban en coro para recibirnos?

Tales preguntas sólo tuvieron respuesta en la íntima convivencia de algunos meses de estudio entre los huilliches de Coihuin.

En una casa de madera de mañío, que no pudo contener a los indígenas reunidos, el Cacique y el presidente de una sociedad establecida entre ellos para defender los intereses de la comunidad nos dedicaron, a nombre de todos, palabras de recibimiento afectuoso: "Hermanos y compañeros: invito a todos a venir a Asambleas que tendremos para hablar de nuestros problemas; venid hombres y mujeres que lo tengan como bueno; os pido celebrar la llegada de hermanos con una sesión de nuestras danzas, esta noche, después de un descanso de las fatigas del largo viaje". Muchas voces, al terminar el Cacique, exclamaron: *Quimoi, quimoi* (muy bien, muy bien).

Con breves palabras tratamos de agradecer las expresiones con que nos recibían y algunas de las impresiones sentidas al comenzar a conocerlas.

Al concluir, hombres y mujeres dijeron *¡mañun, mañun!* (se agradece, se agradece).

Recorriendo alrededores de la casa indígena, de una construcción distinta, una señora muy sonriente nos invitó y amablemente nos ofreció hospedaje; agradecemos, pero indicamos que no era posible defraudar sentimientos y deseos manifestados por los indígenas y, además, porque para estudiarlos era indispensable también la convivencia íntima.

Poco después supimos que la señora era la esposa del explotador número uno de los huilliches.

En la noche, a la luz de pequeñas lamparitas y velas, el conjunto instrumental comenzó a ejecutar las danzas aprendidas en el contacto directo de sus mayores y de sus antepasados con las huestes españolas que permanecieron en Chiloé hasta su capitulación, en 1826.

La revelación de la pervivencia del aporte cultural de España se nos evidenció en la serie de danzas que, durante la noche, se nos dieron a conocer. Algunas han desaparecido de la memoria de nuestro pueblo; otras, aún suelen recordarse, pero todas ellas perduran recreadas por el espíritu de los huilliches y las practican con sus propias modalidades.

Danzaron sin descanso hombres y mujeres: el cielito, el chicoteo, la sajuria, la refalosa, la nave (busca tu vida), la seguidilla o sirilla, la pericono, la cueca. Parejas y conjuntos las bailaban con buen sentido del ritmo y liviandad, y gracia ingenua en los movimientos. Todos celebraban la ejecución continuada, y todos esperaban también con gozo el momento de tener posibilidad de participar activamente.

Anotábamos nuestras observaciones, admirando el entusiasmo con que incansablemente las repetían, comprendiendo, al mismo tiempo, cómo estas danzas y sus cantos han llegado hasta ahora a formar parte principalísima de sus expansiones de carácter social y les proporcionan placer estético.

Los textos, la música y los movimientos que emplean en cada una, difieren, sin duda, de los que el aporte cultural introdujo, pero todas las transformaciones que los indígenas han ido operando en ellas para moldearlas a sus características psicológicas y humanas a través de esta recreación continua de años, que no es posible precisar del todo, las ha ido haciendo propias, constituyendo de este modo parte integrante de nuestro auténtico folklore.

La situación espiritual que logramos crear con nuestro comportamiento nos facilitó el estudio de muchos aspectos de la vida indígena.

Casi todos saben leer y escribir, gustan de la lectura, son respetuosos de las leyes, tratan de imponerse de ellas en las reuniones de su organismo social, son buenos jinetes en sus firmes caballitos chilotes, vigorosos remeros y audaces para peligrosas travesías; cultivan en sus terrenos principalmente la papa, la avena, la cebada, las habas, el trigo.

Estos productos forman su alimentación unida a los mariscos secos y frescos que cada día extraen las mujeres de las orillas del canal; la harina de trigo, a veces, la carne de cordero, de cerdo y aves; la manzana, ciruela, el chauchau, "fruto de la luna", el pescado salado, seco y ahumado, que se proporciona en verano, en viajes de esfuerzo con sus pequeñas chalupas hasta las islas Guaitecas.

Crían ovejas, vacunos y cerdos; en la montaña realizan el corte de la madera de mañío; suele unirse a la de cipreses y laureles que, en seguida, arrastran con yuntas de bueyes hasta las viviendas, a donde acuden compradores que las adquieren a bajo precio y traspasan luego, con subido porcentaje de ganancia, las transfieren a interesados que las exportan a Europa, principalmente a Inglaterra, donde la hermosa madera de mañío es muy apreciada para muebles.

Los huilliches son bilingües; su lengua propia es un dialecto derivado del araucano, que se llama *veliche*. Está en vías de desaparecer, pues los interesados en quitarles sus tierras, les prohíben usarlo para facilitar sus intentos. Conocimos el caso de un indígena que fue preso y encerrado en calabozo, por habersele sorprendido rezando en la Iglesia el Padre nuestro en *veliche*.

Las mujeres, además de los trabajos domésticos cotidianos, cultivan los huertos para procurarse algunas legumbres; extraen los mariscos aprovechando las mareas bajas; preparan la sidra (chicha de manzana), hilan y tejen con lana de sus ovejas un género resistente, muy bien realizado, de bella apariencia, el que destinan a la confección de pantalones para los hombres, que ellos llaman *wiñiporra*.

Una serie de leyendas, cuentos, creencias, costumbres, ceremonias, reacciones vitales espontáneas, fueron revelando en profundidad la vida espiritual de estos pacíficos, sufridos e inteligentes indígenas. Anotando una serie de adivinanzas tuvimos la oportunidad de constatar, una vez más, el error de un etnólogo que afirma en uno de sus escritos "que el hombre de América no tiene adivinanzas de su invención, sino sólo las que ha asimilado del folklore europeo".

Entre los huilliches (como también en el folklore criollo) hemos encontrado creaciones de esta especie, muy propias y originales; anotamos a este respecto una adivinanza huilliche admirable, tanto por la sabia manera de envolver el contenido como por la delicadeza poética sugerente con que se expresa:

"Estrella blanca  
voló en el aire  
se vino a tierra...  
llamó a su madre".

Se refiere al vilano (flor del cardo).

Las ideas religiosas, míticas, supersticiosas, inquietudes metafísicas, son producto de fusiones de elementos culturales diversos.

El Dios de los huilliches es *Chau Antü* (*Chau*: Padre; *Antü*: Sol), revela la influencia incásica y la de misioneros católicos, en la idea de Padre aplicada al concepto Dios.

Algunos de los seres de su mitología ostentan caracteres de recreación, condicionada por elementos ambientales.

Señalaremos, someramente, dos concepciones del *Trauco* (fauno araucano), de gran interés, pues una se relaciona con elementos geológicos, existentes al comienzo del Canal, en el puerto de Queilén y, la otra, con uno de los quebrantos que a menudo sufren los indígenas con la crianza de animales.

## CONTENIDO DEL TEXTO CON RELACIÓN A LA VIDA DE LA COMUNIDAD INDÍGENA HUILLICHE

Las preguntas que habían permanecido como imperativos de investigación desde la anotación del *Llown ül*, vinieron a encontrar respuesta solamente cuando fue dado estudiar las ceremonias y costumbres, después de una relación espontánea plena de autenticidad, lográndose establecer lo siguiente:

Antiguamente, la mujer, a escondidas y sin el consentimiento de los padres, solía irse con el hombre que amaba; después de un año de mutuo convivir, sin ninguna relación con los padres o parientes cercanos, ambos procuraban volver a relacionarse con sus respectivas familias.

El novio buscaba, entonces, doce personas entre parientes o amigos, para que lo representaran como padrinos. Contaba su cuita valiéndose de un canto especial, de melodía cromática, llamado *Ka mapu piun woñu wentru* (literalmente: otra tierra, canto soltero, hombre), es decir, "canto del novio en tierra extraña".

Conseguidos los padrinos, acordaban encaminarse a casa de los padres de la joven, a fin de solucionar el conflicto existente. Pero los suegros, a su vez, previen-

do el acontecimiento, nombraban igualmente doce padrinos para impedir que los novios pudieran penetrar en la casa paterna. Cuando los representantes de los enojados suegros divisaban venir a los padrinos del novio, se aprestaban para oponerse a sus intentos, entonando el *Llown ü1*.

Las figuras o metáforas se nos hicieron claras: "vienen llegando *Autü Kura* (*Autü*: Sol; *Kura*: piedra), como ese animal mitológico, *Akuitan nawel*, como un tigre bravo.

En la novena frase musical, en el texto del canto original había sufrido el cambio de una palabra; la frase de *Akuitan pillan* (vienen con el estruendo del trueno), se había convertido la frase en *Akuitan trokin*, insinuando el anhelo de justicia.

Luego, la perplejidad que nos habían producido las dos frases finales, alcanzaban su lógica explicación:

*vutai weldu* - si no cumplen la misión  
*tranpina kü1mi* - les pegarán con palos.

Los padrinos del novio, mocetones fuertes y decididos, si lograban dominar la violencia de la oposición de sus contrarios y salvar la puerta de entrada a la casa del suegro, conseguían de inmediato su triunfo; entonces se hacía presente el dueño de casa y los recibía a todos como visitas.

Ambos bandos de padrinos cesaban en su lucha, se ataban sus brazos a la espalda, como símbolo de no volver a usarlos más para ofenderse unos a otros.

Comadres y compadres salían en busca de la novia, que se arrojaba llorando en brazos de su madre. Se hacía la paz en el interior de la vivienda y sólo entonces se atrevía a presentarse el novio para pedir perdón y ofrecer los presentes; a la suegra pedía perdón, y al padre ofrecía los presentes.

La madre del Cacique de Coihuin alcanzó a presenciar, siendo muy niña, algunas de estas ceremonias. Nos hace notar la gran seriedad con que se empezaban las conversaciones de los ancianos y el interés que despertaban en los jóvenes, ya que en ellas el prestigio del pasado venía a participar, en cierto modo, con el presente.

Los compadres y comadres hablaban del *Macho Autü* (hombre, anciano Sol), divinidad que posteriormente se llamó *Chau Autü*.

Contaban que muchos años antes, los indígenas habían escuchado una vez repetidos llamados del "Abuelito Sol", para que acudieran a buscarlo. En cuanto oyeron las voces, preguntaron: ¿Quién estará llamando de *Kayu witag* (*Kayu*: azul; *witag*: lugar), para que lo pasen a *Milla witag*? (*milla*: oro).

Comprendieron las voces, se avisaron unos a otros y comenzaron a alistar sus pequeñas chalupas, adornándolas con flores y ramas de laurel. En la mejor de las embarcaciones prepararon un trono rodeado de las más bonitas flores y frutos.

Mientras los indígenas se afanaban en estos preparativos, una familia *winka* que se había introducido en sus tierras, apoderándose de ellas, habiéndose percatado de las voces extrañas, fueron de inmediato al lugar de donde partían los llamados.

Allí vieron un anciano de luengas barbas blancas, mirando fijamente, de pie sobre una roca y habló: “No he llamado a ustedes”.

Los *winkas* no entendieron; quisieron acercarse y tomarlo por la fuerza entre cuatro hombres, pero no pudieron levantarlo. Luego, otros intentaron ayudarles, pero la tierra tembló, la roca comenzó a moverse, algunos árboles cayeron a tierra. Los hombres tuvieron miedo. “Se enojó”, dijeron, y corrieron a sus embarcaciones y se alejaron.

Los indios, apresuradamente, llegaron en sus chalupas adornadas, tocando sus instrumentos y cantando.

Humildemente, preguntaron: “¿*Chau*, nos estabas llamando?”. Con unas andas de madera blanca y ramas de laurel, cuatro indígenas se acercaron a Él. Se sentó y dijo: “¿Por qué han tardado tanto?”; respondieron: “Estábamos alistándonos para llegar a Ti. ¡Perdónanos!”.

Se postraron en tierra, otros en sus chalupas; entonces Él levantó una mano, lo llevaron en andas, lo sentaron en el trono lleno de flores de la chalupa y cantando remaron hacia *Milla witang*.

Allí, en casa de uno de los remeros, se celebraba un casamiento; lo sentaron en una silla preparada para recibirlo; desde ahí, *Chau Antü* presenció tranquilamente la fiesta, escuchó la música, los cantos y romances de los compadres y asistió a la iniciación del *Yape*, baile de los jóvenes en parejas de a dos, algo parecido al *Wichaleptu* de los *guillatunes*. Al terminar las doce parejas con los doce romances cantados, *Chau Antü* había desaparecido.

Jóvenes, viejos y mujeres corrieron a besar los sitios en que habían visto apoyadas sus manos y el lugar en que se habían detenido sus plantas.

Luego, seguía el desarrollo de la ceremonia, pero no sería posible detallar más su acontecer; basta lo narrado para comprender cómo el mito adquiere una importancia primordial en las agrupaciones humanas, porque impone normas de conducta.

La fe en la presencia de *Chau Antü* en esta etapa cultural huilliche era una fuerza colectiva capaz de levantar la significación espiritual de la ceremonia social, reprimiendo los impulsos y desmanes posibles.

Al terminar la fiesta, al siguiente día, los padrinos se disponían para retirarse, cantando un canto de despedida, *Charliwedan ül*, cuya melodía, de una gran expresión, comprende sólo cuatro sonidos.

La que corresponde al *Llown ül* se realiza en una especie de escala o sucesión de sonidos (cinco), sin el uso del semitono, repitiendo a la octava superior el sonido (Re) inicial y a las octavas inferiores los sonidos correspondientes a la 5ª y a la 6ª (ver ejemplo 3).



Ejemplo 3

Es realmente extraña la belleza que alcanza el dibujo melódico de este canto. Con estos escasos y sencillos elementos se generan dos períodos de hermoso contraste estético.

### CONTENIDO MUSICAL

Un sentido dominante de expresión sana, clara y varonil en el primer período de ocho compases, formado por la repetición de los cuatro motivos rítmico-melódicos iniciales. En el segundo período, también de ocho compases, la melodía se enriquece con cambios y dilataciones rítmicas con el movimiento ondulado de intervalos pequeños, con ciertas características de los cantos araucanos, sin los acentos enfáticos ni los intervalos inferiores al semitono, tan frecuentes en las canciones de estos hermanos de raza.

Con la repetición de estos dos períodos contrastantes y algunos pequeños cambios, que dan mayor interés a la línea melódica, se completa la forma del *Llown ül*.

El compás N° 18, por ejemplo, presenta uno de estos cambios dignos de considerarse. En el tercer compás del primer período, se pasa del Fa sostenido, a la cumbre tónica, al (Si) medio, por salto de cuarta; desde el mismo Fa sostenido la melodía desciende, primero, por grados conjuntos, al Re y, desde ahí, en dirección opuesta, alcanza la misma cumbre tónica (Si), ahora por un salto de intervalo de sexta, agregando con ello una mayor elasticidad melódica. Esto ocurre en el compás décimonoveno, tercero de la repetición.

Los indígenas usaron un modo muy especial, como arrastrando la voz, para cantar las frases que corresponden a los compases 13, 14, 15, 28 y 29, y reteniendo un poco cada una de las sílabas, atacaban acentuando las dos notas intervalo de cuarta: La al Re con que ellas terminan.

Finalmente, con nuevo matiz y fuerza de expresión en la frase final (compases 30 y 31), la melodía ofrece la repetición de cinco veces la nota Re en las palabras *tranpina külmüly* con esta horizontalidad melódica, ayudada con los cambios rítmicos, se realiza un contenido musical de expresión amenazante (ver ejemplo 4).

No es posible saber quiénes fueron los autores de estos cantos chilenos, cuándo llegaron a constituir haber espiritual criollo y huilliche, cuáles fueron sus formas originales ni tampoco puede precisarse la evolución recreadora que, operando en ellas, fue marcando la trayectoria de ambas hasta el momento que fueron anotadas.

Estas son condiciones inherentes del hecho folklórico, pero puede afirmarse, con referencia al *Llown ül*, que es patrimonio huilliche, ligado a la vida como parte integrante de una ceremonia antigua relacionada con la unión de la pareja indígena, que hasta hace unos cincuenta años cumplía su misión social y que, desde entonces, su empleo ceremonial ha ido declinando, para supervivir aun, amoldándose a circunstancias y objetivos distintos a los que fijaba su uso en el pasado.



**MODERADO (pero animoso)**

*mf* Traume wevin, traume wevin Antüku\_ra. *id.)*

**II** *expresivo*

A kui tan tro\_kin }  
pi\_llan }

a kui\_tan na\_wel a kui\_tan tro\_kin }  
pi\_llan }

*reteniendo* *mf* **A TIEMPO (animoso)**

a\_kuitan nawel kumpa külmi,

*mas animado*

kumpa külmi puri\_llai ka\_win kumpa külmi

*con gracia*

kumpa külmi puri\_llai ka\_wiñ, *p* vatai wel -

*mf* *reteniendo un poco* *rit*

du tranoina kül.mi

Ejemplo 4

## CONSIDERACIONES FINALES

Las anotaciones hechas sobre estos ejemplos han sido determinadas: 1° Para mostrar cómo concibo la labor de un profesor de Educación Musical, de acuerdo con el concepto de un ramo importante de cultura, en contraposición al limitado y desdeñoso ramo “técnico”, que ha perdurado demasiado en nuestro medio educacional; 2° Porque las manifestaciones del folklore no son hechos aislados del medio cultural y humano a que pertenecen; 3° Porque son necesarias para crear la “atmósfera” que debe despertar intereses particulares y espontáneos en los alumnos; 4° Porque son materiales “subjetivos” que el profesor debe poseer o procurarse para organizar sus planes de clases y para la elección de los estímulos que pueden promover una “motivación” interesante de los temas, y 5° Porque siendo elementos culturales pertenecientes a ciencias relacionadas con el folklore, unidos a los cantos, podrán quedar íntimamente asociados en la mente de los educandos, con las posibilidades del esparcimiento estético y de acrecentar el conocimiento del hombre y del mundo.

Me he detenido señalando algunos aspectos puramente musicales de ambos ejemplos, porque, como materiales artístico-folkloricos, son objeto del interés principal para la ciencia del folklore.

He considerado someramente dos fases del proceso metodológico que concibo necesarias para que el profesor inicie la hermosa y delicada labor de abrir perspectivas a la conciencia y a la imaginación por medio de esos dos cantos de nuestro pueblo: a la presentación en clase de “estímulos pedagógicos” (materiales de todo orden relacionados con los temas) como medio de despertar intereses espontáneos en los alumnos, que deben ser atendidos de inmediato por el maestro y le servirán para realizar una motivación natural y adecuada.

No he creído necesario extenderme sobre fases más avanzadas del aprendizaje, como las que deben sucederse progresivamente, para el perfeccionamiento de la “interpretación”, para el estudio del “ritmo” nacional, para la “memorización”, para el desarrollo de la “apreciación”, etc., por estimar que dependen de factores que rebasan los límites asignados a este ensayo y por creer, además, que son materias que atañen a la preparación específica del profesor de Educación Musical, y que deben ser para ellos debidamente conocidas.

¿Cómo puede su labor docente ser considerada como inferior a la de los otros ramos, para procurar el desarrollo de la inteligencia y de los sentimientos que eleven la significación humana?

## Carlos Isamitt: Folklore e Indigenismo\*

por

Raquel Barros

Manuel Dannemann

En la calidad de humanista que caracteriza a Carlos Isamitt, encontramos sostenidos esfuerzos de investigación en el campo de la cultura nacional, los cuales adoptan dos direcciones principales: la concerniente a los fenómenos tradicionales de tipo criollo, y otra, que persigue las expresiones propias de la vida aborígen, si bien ambas confluyen muchas veces, de acuerdo con propósitos comunes del estudioso.

Para apreciar en su correcta dimensión los resultados obtenidos por Carlos Isamitt es necesario situar sus primeras tentativas en el panorama general de la ciencia folklórica y etnológica en Chile, y seguir su extensa trayectoria hasta el presente. Con este objeto, estableceremos una convencional división entre los dos sectores aludidos, citando, cuando sea necesario, las respectivas convergencias.

Si recordamos el conocido hecho de la fundación de la Sociedad de Folklore Chileno, en 1909, gracias a la benemérita iniciativa de don Rodolfo Lenz<sup>1</sup>, sin menoscabar en un ápice los fructuosos trabajos efectuados por sus miembros durante más de diez años, observamos que el folklore musical contó con preocupaciones esporádicas y no del todo consistentes, entre las que sobresale la de Ismael Parraguez con su *Cancionero Popular Chileno*<sup>2</sup>. Posteriormente, otros autores, como doña Rebeca Román<sup>3</sup>, Antonio Acevedo Hernández<sup>4</sup>, y recopiladores, como Luis Sandoval<sup>5</sup>, acrecientan notablemente la tarea de la mencionada Sociedad y la realizada antes de ésta<sup>6</sup>.

\* Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año XX, julio-septiembre, 1966, N° 97, pp. 37-42.

<sup>1</sup> Manuel Danneman. "Los estudios folklóricos en nuestros ciento cincuenta años de vida independiente", *Anales de la Universidad de Chile*, Año CXVIII, trimestre de 1960, N° 120.

<sup>2</sup> Ismael Parraguez. *Cancionero popular chileno*. En vías de publicación a cargo del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

<sup>3</sup> Rebeca Román. *Folklore de la antigua provincia de Colchagua*, Imp. Cervantes, Santiago, 1929.

<sup>4</sup> Antonio Acevedo H. *Los cantores populares chilenos*. Ed. Nascimento, Santiago, 1933. Canciones populares chilenas, Ed. Ercilla, Santiago, 1939.

<sup>5</sup> Luis Sandoval. *Álbum sonoro*, Selección de canciones populares chilenas, Ed. Casa Wagner, Santiago, 1937.

<sup>6</sup> Véase *op. cit.* 1.

La inclinación de Carlos Isamitt por nuestra música vernácula aparece de una manera definida hacia 1930, según sus propias afirmaciones, fuertemente impresionado por la actitud del recordado maestro Carlos Lavín, a quien encuentra en París, pesquisando en los archivos europeos toda clase de noticias acerca de nuestros araucanos.

A través de sus actividades en organismos de educación universitaria, secundaria y primaria, cuyos alcances generales son motivo de otros artículos de esta Revista, impulsa la aplicación de los variados y ricos materiales de la música folklórica, concretando sus conocimientos y planteamientos metodológicos en algunos escritos que nos permitirán detenernos en breves comentarios. Su afanosa convicción sobre la necesidad de crear conciencia entre intelectuales, políticos y hombres comunes de la gran ciudad con respecto de las formas de vida representativas y auténticas de nuestro país, vinculadas a sus múltiples proyecciones artísticas, lo lleva a proclamar la creación de una cátedra de folklore en centros de enseñanza especializada, en su artículo "El folklore como elemento básico del Liceo Renovado"<sup>7</sup>, aduciendo como principales objetivos una real unidad nacional y universal y un aprovechamiento de los elementos tradicionales con destino a nuevas posibilidades de creación estética.

Una reafirmación más amplia y profunda del ensayo anterior se halla en su trabajo "El folklore como elemento de la enseñanza"<sup>8</sup>, en que se indica la escasa importancia atribuida a esta disciplina en el terreno pedagógico, aunque reconoce la presencia de cambios positivos, dada la gran difusión actual de aquélla. Entre las finalidades atribuidas a la materia en cuestión, destaca el contacto con un medio histórico cultural y físico; la diferenciación nacional que permite y la unidad de sentido universal a que aspira. Junto con reiterar su propósito de la fundación de una cátedra de la especialidad, sugiere iguales posibilidades para un museo que contase con todos los recursos propios de las mayores consecuencias didácticas en beneficio de la nación entera. Al referirse a la labor del profesor de Educación Musical, enfatiza la conveniencia de la utilización de los hechos folklóricos en razón de la naturaleza orgánica de ellos, gracias a la cual los factores musicales pueden examinarse en un marco de cultura integral, lo que facilita no sólo un esparcimiento estético, sino que una comprensión del hombre y del mundo mediante el arte, sobre la base de eficaces estímulos pedagógicos.

Junto a los alcances educativos del folklore, Carlos Isamitt ha planteado la proyección estética de este sector cultural. Al respecto, su posición se encuentra fundamentada en su ensayo "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos"<sup>9</sup>. En él sintetiza el desarrollo del interés por la música tradicional desde los albores de la República; describe las rebuscas de Pedro Humberto Allende

<sup>7</sup>Carlos Isamitt. "El folklore como elemento básico de Liceo Renovado", *Revista Musical Chilena*, Año II, N° 13, julio-agosto de 1964, pp. 21-24.

<sup>8</sup>Carlos Isamitt. "El folklore como elemento de la enseñanza", *Revista Musical Chilena*, Año XVI, N° 79, enero-marzo de 1962, pp. 75-93.

<sup>9</sup>Carlos Isamitt. "El folklore en la canción artística de los compositores chilenos", *Folklore Americano*, Año II, N° 2, Lima, 1954, pp. 1-11.

y Carlos Lavín, compositores dispuestos a aprovechar todos los factores de un medio social hasta ese entonces casi inadvertidos en Chile. Del primero se mencionan sus *Escenas Campesinas*, escritas en 1913, sobre la base de canciones y sonidos ambientales de una trilla; las *Tonadas* -1917-, de fuerte carácter popular; los *Cantos Infantiles* y *La Voz de la Calles* -1920- que incorporan una serie de pregones. En cuanto al segundo, señala sus creaciones inspiradas en elementos aborígenes, entre las que sobresalen *Suite Andina* y *Lamentaciones Huilliches*.

Las tareas precursoras de estos dos hombres, que fueron considerados raros personajes por sus desusadas inquietudes a comienzos del siglo presente, ocasionan una entusiasta acogida, reforzada por la tendencia nacionalista que tan brillantes frutos había producido en Europa. Es así como un grupo considerable de jóvenes compositores busca en este nuevo cauce posibilidades renovadoras, entre los que cabe recordar a Enrique Soro, Javier Renjifo, Próspero Bisquert, María Luisa Sepúlveda y, más tarde, Alfonso Letelier y Jorge Urrutia<sup>10</sup> siguiendo el ejemplo de Chopin, Wagner, Bartok, Gershwin, en digno paralelo con Villalobos, Ginastera y otros.

Según Carlos Isamitt, entre los distintos empleos del folklore por parte de los compositores descuellan los siguientes: la reproducción fiel de líneas melódicas; la recreación de melodías según esquemas básicos; la incorporación de ritmos; la adopción de formas folklóricas musicales; el empleo del folklore, como temática; la libre creación fundada en cualquier elemento folklórico.

En el terreno investigativo mencionaremos su calidad de jefe de la Sección Pedagógica del Instituto de Investigaciones Musicales, en los primeros años de labor de éste, como organismo universitario. Con el objeto de acrecentar los archivos del Instituto, y aprovechando la segunda gira de la Orquesta Sinfónica al sur, se constituye en comisión con Miguel Barros, en ese entonces ayudante de investigaciones, para explorar la zona comprendida entre Linares y Puerto Montt, procurando un contacto con informantes, que sirvieron para echar las bases del proyectado Mapa Folklórico de Chile dirigido por el musicólogo Carlos Lavín<sup>11</sup> y contribuir al álbum de discos titulados *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*, aparecido a fines de 1944 y en cuyos folletos explicativos toma parte importante en la selección de los temas y en los comentarios.

Un compendio de sus estudios sobre esta materia se encuentra en Rusia para su próxima publicación. El autor nos ha informado que ha seguido un método de división geográfica y de diferenciación de formas musicales, que reflejaría sus vastas experiencias y que podría incrementar sustanciosamente la bibliografía del folklore nacional.

El cauce indigenista, el segundo de los nombrados al comienzo de este artículo, adquiere en Carlos Isamitt una mayor amplitud y profundidad que el anterior, a tal extremo que es válido afirmar en lo que a su aporte etnográfico respecta la

<sup>10</sup>Vicente Salas Viu. *La creación musical en Chile, 1900-1951*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1952.

<sup>11</sup>Véase, Raquel Barros y Manuel Dannemann. "Los problemas de la investigación del folklore musical chileno", *Revista Musical Chilena*, Año XIV, N° 71, mayo-junio de 1960.

presencia de una noble y vigorosa decisión de dignificar la llamada genéricamente cultura araucana, como conducta humana por excelencia, más allá del mero examen analítico o descriptivo de las distintas especies que pudieran incluirse en un cuadro general de elementos materiales y espirituales, concretados en instrumentos, cantos, bailes, recursos lingüísticos. De este modo, agrega una nueva visión interpretativa a los trabajos sistemáticos de Guevara<sup>12</sup>, Lenz<sup>13</sup>, Oyarzún<sup>14</sup>, Augusta<sup>15</sup>, Allende<sup>16</sup>, Lavín<sup>17</sup>, que se ocuparon de ese mismo campo.

Aunque sin abandonar sus formulaciones correspondientes a la aplicación pedagógica, Isamitt le confiere un carácter predominante a la revisión de los hábitos musicales de nuestros indígenas del centro y del sur, sin descuidar en ningún momento la relación entre el hombre y su medio; prueba de ello son sus sucesivos artículos que corren en las páginas del *Boletín Latinoamericano de Música*, en la revista *Aulos*, en los órganos informativos de la Educación Chilena, especificados en la bibliografía inserta al final de este artículo.

En dichos escritos comprobamos las peculiaridades y condiciones de uso de los tres factores concurrentes en toda apreciación de la cultura musical; la organografía, la coreografía y la musicografía. En la primera de estas disciplinas se concentran los más ingentes esfuerzos y los mejores resultados hasta ahora obtenidos en Chile, que cubren por completo los medios sonoros aborígenes, tanto en el proceso de fabricación, como en la determinación de sus condiciones musicales y de su uso circunstancial. Ilustraciones gráficas y pautadas acompañan sus monografías sobre el lonquín, la *pifülca*, el *cullcüll*, el *pinculive*, el *trompe*, la *wada*, el *jullu*, la *corneta*, el *charrango*, la *trutruca*, siempre situados en el ambiente de su práctica, resaltando la importancia que significan en la vida del hombre como vehículos de expresión de las aspiraciones religiosas, festivas y utilitarias. Las danzas y canciones son desprendidas de las etapas culminantes de la vida del hombre, de acuerdo con las funciones que ellas desempeñan en cada caso. Una prueba de esto es su estudio sobre la danza entre los araucanos<sup>18</sup>, donde la relación del fenómeno coreográfico con la existencia social es el principio rector, sobre cuya base se establece una terminología genérica *-perun-*, desglosada en modalidades individuales y colectivas, y subdivididas las segundas en virtud de sus fines ceremoniales, deportivos, agrarios. Es así como hasta en el juego de *palin*—la chueca entre los mapuches—, en medio de la agitación de los amigos y parientes, que estimulan a los bandos en lucha, las *machis* portan *cultrunes* y los hombres, *trutrucas* y *pifülcas* para infundir ánimo a los jugadores, lo que se traduce en danzas vinculadas a las alternativas de la competencia. Implicancias tan palmarias de

<sup>12</sup>Tomás Guevara. *Folklore araucano*, Imp. Cervantes, Santiago, 1911.

<sup>13</sup>Rodolfo Lenz. *Estudios araucanos*, Imp. Cervantes, Santiago, 1895-1897.

<sup>14</sup>Aureliano Oyarzún. "La sangre en las creencias y costumbres de los antiguos araucanos", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Año XII, N° 26.

<sup>15</sup>Félix José de Augusta. "Diez canciones araucanas", *Vida Musical*, Año 1, N° 2, julio de 1945.

<sup>16</sup>Pedro Humberto Allende. "La música araucana", *Revista de Arte*, N° 1, septiembre de 1921.

<sup>17</sup>Carlos Lavín. "La musique des araucans", *Révue musicale*, Año VI, marzo de 1925.

<sup>18</sup>Carlos Isamitt. "La danza entre los araucanos", *Boletín Latinoamericano de Música*, Año V, Tomo V, Montevideo, 1941, pp. 601-605.

la música en la trayectoria de la existencia humana significan verdaderas rutas interpretativas, que Carlos Isamitt incluye en sus investigaciones, como ya se expresara, concediéndoles toda la validez metodológica necesaria.

La magia es otro terreno que permite a nuestro investigador incursionar en uno de los rubros más apasionantes intentados por la humanidad en su afán de comprensión. Aquí los bailes obtienen excepcionales expresiones de búsqueda y solución de los problemas que escapan a un entendimiento inmediato de los medios racionales. La evolución histórica de un grupo étnico, las repercusiones de la geografía que lo rodea, las creencias firmemente conservadas se conjugan para ofrecer en *machitunes* y *guillatunes* un magnífico compendio antropológico.

Volviendo a la veta pedagógica diremos que en el marco de las canciones ha buscado Carlos Isamitt las más finas posibilidades para las tareas docentes. Su artículo "El folklore como elemento en la enseñanza"<sup>19</sup>, ya citado en la primera parte de este ensayo, es una de las muestras más acabadas de esta afirmación. En efecto, en las insinuaciones metodológicas se llega no sólo a presentar contenidos y estructuras musicales, sino que también los "diversos conocimientos de la tierra y del hombre, como bases que ayuden a comprender mejor las modalidades que forman el fondo mismo de lo que se denomina nacionalidad" (pág. 78). Sobre este particular, y sin menoscabar ninguno de los ejemplos expuestos por el profesor Isamitt, a nuestro juicio, *purun ül pichichen* es el más hermoso de todos por su ternura temática y proyección emocional, a la vez que une dos ciclos de la vida por medio del amor, despertando, de esta manera, un cúmulo de posibilidades en el proceso de formación, propio de la enseñanza escolar.

Los movimientos orientadores y reformadores que le han cabido a Carlos Isamitt en la órbita del magisterio y en los objetivos universitarios; su asesoría a intérpretes tan distinguidos, como es el caso de Margot Loyola; su participación en cursos del Ministerio de Educación y en Escuelas de Temporada de nuestras Universidades; su obra investigadora, de la cual hemos trazado una brevísima semblanza; su actitud de artista siempre abierta a la proyección de los motivos folklóricos e indígenas, tanto en la música como en la plástica, le proporcionan una posición de singular y meritorio relieve en el panorama de las más enjundiosas realizaciones en pro de la cultura nacional. No obstante, con su habitual modestia, nos ha manifestado en una de nuestras últimas conversaciones que su satisfacción más profunda consiste en haber recorrido multitud de caminos y en haber encontrado en todos ellos la presencia del hombre, como centro y fin de su búsqueda, en lo más intenso de su esencia anímica.

<sup>19</sup> *Op. cit.* 8.

BIBLIOGRAFÍA DE CARLOS ISAMITT<sup>20</sup>*Folklore*

- 1946 "El folklore como elemento básico del Liceo Renovado". *Revista Musical Chilena*, Año II, N° 13, julio-agosto, pp. 21-24.
- 1954 "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos". *Folklore Americano*, Año II, N° 2, Lima, pp. 1-11. Hay tirada aparte.
- 1962 "El folklore como elemento en la enseñanza". *Revista Musical Chilena*, Año XVI, N° 79, enero-marzo, pp. 75-93.
- 1962 "Consideraciones sobre auténticos poemas de bandoleros chilenos". *Folklore Americano*, Año X, N° 10, Lima, pp. 5-16.

*Indigenismo*<sup>21</sup>

- 1932 "Apuntes sobre nuestro folklore musical". *Revista Aulos*, Año I, N° 1, octubre, pp. 8-9; N° 2, noviembre, pp. 4-6; N° 3, diciembre, pp. 3-8.
- 1933 N° 4, enero-febrero, pp. 3-6; N° 6, junio-julio, pp. 6-7.
- 1934 N° 7 enero-febrero, pp. 6-9.
- 1934 "Araucanian Art Music". *Bulletin of the Pan American Union*, Vol. 68, N° 5, pp. 362-364.
- 1934 "El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico". *Revista de Arte*, N° 3, Santiago.
- 1935 "Un instrumento araucano: la trutruca". *Boletín Latinoamericano de Música*. Año I, Tomo I, Montevideo, pp. 43-46.
- 1935 "Cantos mágicos de los araucanos". *Revista de Arte*, N° 6, Santiago.
- 1937 "Cuatro instrumentos musicales araucanos". *Boletín Latinoamericano de Música*, Año III, Tomo III, Montevideo, pp. 55-56.
- 1938 "Los instrumentos araucanos". *Boletín Latinoamericano de Música*, Año IV, Tomo IV, Bogotá, pp. 305-312.
- 1941 "La danza entre los araucanos". *Boletín Latinoamericano de la Música*, Año V, Tomo V, Montevideo, pp. 601-605.
- 1946 "Educación Musical para la 2ª unidad aplicada en el 1º año de los Liceos Renovados". *Boletín Informativo de Educación Musical*, Año I, N° 2, agosto, pp. 3-5.
- 1949 "Machilunn, una danza araucana". *Revista de Estudios Musicales*, Año I, N° 1, Universidad de Cuyo, Mendoza, agosto, pp. 103-108.

<sup>20</sup>Sólo se incluyen las obras publicadas, por desgracia en forma incompleta, por carencia de fuentes de consulta.

<sup>21</sup>Carlos Isamitt emplea indisintamente el término folklore para esta materia propiamente dicha, como para la perteneciente a los estudios etnográficos.



# *Los problemas de la investigación del folklore musical chileno\**

por  
*Raquel Barros*  
*Manuel Dannemann*

## I

### EL INTERÉS POR EL FOLKLORE MUSICAL EN CHILE

Con un título similar a éste, que corresponde a la primera parte de nuestro trabajo, D. Eugenio Pereira Salas publica en la *Revista Musical Chilena*<sup>1</sup> un panorama histórico de los estudios folklóricos, en particular del folklore musical en Chile.

En muchos aspectos nos basaremos en esta citada publicación, así como en otras del mencionado autor, a las cuales haremos referencia en su oportunidad, pero haciendo resaltar de modo especial la tarea de quienes han realizado lo que, a nuestro juicio, puede denominarse en rigor *investigación del folklore musical chileno*, entendiendo bajo esta expresión la labor que persigue una finalidad de específico estudio del folklore musical, y no meramente secundaria y accidental, a modo de complementación o aplicación, como es el caso de trabajos de historiadores, viajeros, novelistas, compositores, etc., sin desconocer que ellos constituyen muchas veces una fuente de indispensable consulta.

Es necesario puntualizar que, de acuerdo con nuestra posición en la ciencia del folklore, trazaremos un deslinde entre su terreno y el etnográfico, dejando para este último la cultura primitiva, con un calendario histórico-social atrasado en la marcha de la civilización general y constituida por un solo régimen elemental de manifestaciones espirituales y materiales, vale decir, la aborigen; y refiriendo el primero a la cultura integral formada por los bienes comunes y distintivos, tradicionalmente conservados en una comunidad civilizada.

No está en nuestro ánimo subestimar los valiosos estudios desarrollados sobre nuestro folklore musical, tanto por especialistas independientes como por diversas instituciones; únicamente pretendemos bosquejar nuevos rumbos en el ámbito de la materia en cuestión, de carácter fundamentalmente metodológico.

\*Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año XIV, mayo-junio, 1960, N° 71, pp. 82-100.

<sup>1</sup>Eugenio Pereira Salas. "Los Estudios Folklóricos y el Folklore Musical en Chile". *Revista Musical Chilena*. Año 1, N° 1. Santiago, mayo de 1945.

## TRES GRANDES DIRECCIONES HA SEGUIDO EL INTERÉS POR EL FOLKLORE MUSICAL CHILENO

En primer término, cabe señalar la labor desempeñada por aquellas personas, que podríamos denominar *precursores*, a los cuales es posible situar en una época que abarca desde comienzos del S. XVIII hasta fines del S. XIX. Los representantes de este período pueden, a su vez, subdividirse en dos grupos: por una parte, nos encontramos con quienes poseen conocimientos musicales y, por la otra, con aquellos que, como ya lo expresáramos anteriormente, actúan guiados por un afán de complementación de sus obras, mediante elementos de carácter folklórico. Entre los primeros, mencionaremos a Frezier<sup>2</sup>, con quien se inicia la preocupación por el folklore musical chileno. Su exigua labor se reduce, en lo principal, a la descripción y notación de la danza llamada *zapateo* o *taconeo*<sup>3</sup>. En situación similar se encuentra Eduardo Poeppig<sup>4</sup>, que recoge, en 1828, una versión del *cuando*, danza que incluye en la relación de su viaje a Chile, Perú y a la Corriente del Amazonas<sup>5</sup>. D. José Zapiola<sup>6</sup> surge como el primer músico chileno interesado en nuestra materia. Pese a su calidad de tal, sólo nos transmite vagas noticias relacionadas con la llegada a Chile de danzas como el *cielito*, el *pericón*, la *sajuriana*, el *cuando*, la *cueca*, y con el célebre conjunto de Las Petorquinas, omitiendo lamentablemente noticias acerca del repertorio de éstas.

El segundo grupo de los llamados *precursores* se halla representado por ilustres viajeros, tales como María Graham<sup>7</sup> y W. S. Ruschemberg<sup>8</sup>, quienes nos entregan descripciones muy escuetas sobre danzas y canciones populares de la primera mitad del S. XIX. Podemos agregar a éstos un conjunto de escritores costumbristas, entre los que resaltan notablemente: Blest Gana, que en varias de sus novelas<sup>9</sup> nos presenta alegres cuadros de época, ocupa un primerísimo puesto; Ruiz Aldea, que en su obra *Tipos y Costumbres de Chile*<sup>10</sup> comenta agudamente una *zurra de baile*, figurando allí la *sajuriana*, el *guachambé*, el *aire*, el *cuando*, el *capote* y la *zamacueca*, amén de un *esquinazo de madrugada*; Barros Grez, quien incluye, a modo de intercalaciones festivas, realistas expresiones de folklore musical a lo largo de su extensa obra<sup>11</sup>. El cauce de la literatura costumbrista que contempla elementos

<sup>2</sup>Datos tomados de Eugenio Pereira Salas. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Ed. Universitaria. Santiago, 1941.

<sup>3</sup>M. Frezier. *Relation du Voyage de la Mer du Sud*. Paris, MDCCXVI. p. 58.

<sup>4</sup>*Op. cit.* (2)

<sup>5</sup>Eduardo Poeppig. *Reise in Chile, Peru u. auf. d. Amazonenstrome*; Atlas con 16 litografías y un agregado musical.

<sup>6</sup>José Zapiola. *Recuerdos de Treinta Años*. Ed. Zig-Zag. Santiago, 1945.

<sup>7</sup>María Graham. *Diario de mi Residencia en Chile*. 1822. Ed. del Pacífico. Santiago, 1953.

<sup>8</sup>W.S. Ruschemberg. *Noticias de Chile*. Ed. del Pacífico. Santiago, 1956.

<sup>9</sup>Alberto Blest Gana. *El Ideal de un Calavera*. Librería de la viuda de Ch. Bouret. París, 1925. Alberto Blest Gana. *Martín Rivas*. Librería de la vda. de Ch. Bouret. París, 1924. Alberto Blest Gana. *El Loco Estero*. Gardier Hnos. París, 1909.

<sup>10</sup>Pedro Ruiz Aldea. *Tipos y Costumbres de Chile* con Prólogo y notas de J. Uribe E. Ed. Zig-Zag. Santiago, 1947.

<sup>11</sup>Daniel Barros Grez. *El Huérfano*. Imp. Gutenberg. Santiago, 1881. Daniel Barros Grez. *Pipilos y Pelucones*. Imp. Franklin. J. Cepeda, ed. Santiago, 1876.

folklórico-musicales, incuestionablemente se mantiene hasta nuestros días, siendo ejemplos muy salientes algunas de las obras de Luis Durán<sup>12</sup>; Eduardo Barrios<sup>13</sup> y otros. Sin embargo, la tarea de estos escritores, a partir de comienzos del siglo actual, ha seguido un curso paralelo a la de los *iniciadores e investigadores* de la materia que nos ocupa, sin que estos últimos hayan tenido que remitirse a ellos como fuentes de información; pero esto no significa que en el futuro y por fallas en los trabajos de recolección los especialistas no utilicen tal tipo de obras, por las mismas razones ya enunciadas. Finalmente, cabría citar el esfuerzo de nuestros historiadores, constituyéndose Vicuña Mackenna en el animador más interesante, al exponer enfáticamente el origen africano de la cueca<sup>14</sup>, lo que ha dado pie a innumerables contraversias posteriores.

La segunda dirección, tomada por los *iniciadores* de los estudios folklórico-musicales, se caracteriza por una conciencia de nuestra disciplina como tal, fomentada por la creación y desarrollo de la Sociedad de Folklore Chileno, fundada por D. Rodolfo Lenz en 1909, la primera en su género aparecida en América Latina. Si bien es cierto que el interés por lo musical no fue lo primordial en las actividades de dicha Sociedad, no es posible desconocer la dedicación que algunos de sus componentes demuestran por esta especialidad.

D. Clemente Barahona Vega se preocupa de la trayectoria histórica de la *zamacueca chilena*, sin omitir elementales descripciones acerca de ella<sup>15</sup>. D.F. J. Cavada incluye en su obra de largo aliento *Chiloé y los Chilotes*<sup>16</sup> un importante capítulo dedicado a gran cantidad de *bailes populares*, de los que nos entrega la descripción coreográfica y la transcripción del texto poético, sin preocuparse de acompañar notaciones musicales. Don Ricardo E. Latcham nos habla de las *danzas rituales de Andacollo*<sup>17</sup>. Don Eliodoro Flores nos informa brevemente sobre las *canciones de cuna chilenas*<sup>18</sup>, puestas en música por Ismael Parraguez. Este último presenta en 1913 un Cancionero Chileno, no editado ni publicado aún, sobre el cual sólo tenemos contadas noticias, gracias a las gentiles informaciones de D. Eugenio Pereira. D. Ramón A. Laval trae en su "Contribución al Folklore de Carahue"<sup>19</sup> *nanas, coplas, tonadas, canciones, parabienes, esquinazos, zamacuecas*, con-

<sup>12</sup>Luis Durand. *Presencia de Chile*. Ed. Nascimento. Santiago, 1942.

<sup>13</sup>Eduardo Barrios. *Gran Señor y Rajadiablos*. Ed. Nascimento. Santiago, 1948.

<sup>14</sup>*Op. cit.* (2).

<sup>15</sup>Clemente Barahona Vega. *La Zamacueca y la Rosa en el Folklore Chileno*. Ed. Universitaria. Santiago, 1913. Clemente Barahona Vega. *De la Tierruca Chilena*. Vol. 1. La Cueva y el A. B. C. Imp. Chile. Santiago, 1915.

<sup>16</sup>Francisco Cavada. *Chiloé y los Chilotes*. Estudios de Folklore y Lingüística de la provincia de Chiloé (Rep. de Chile), acompañados de un vocabulario de chilotismos y precedidos de una breve reseña histórica del Archipiélago. Imp. Universitaria, t. ap. Rev. Ch. de Historia y Geografía. Año III, N<sup>os</sup> 7 a 14. Santiago, 1914.

<sup>17</sup>Ricardo Latcham E. *La Fiesta de Andacollo y sus Danzas*. Rev. de la Soc. de Folklore Chileno. T. I, entrega V. Imp. Cervantes. Santiago, 1910.

<sup>18</sup>Eliodoro Flores. *Nanas y Canciones de Cuna Corrientes en Chile*. Colec. por E. F. y puestas en música por I. Parraguez. Imp. Universitaria. Santiago, 1916.

<sup>19</sup>Ramón A. Laval. *Contribución al Folklore de Carahue* (Chile). *Folklore Hispanoamericano*. I parte. Librería Gral. de Victoriano Suárez. Madrid, 1916.

templando en algunos casos notaciones musicales. Don Rodolfo Lenz informa, hasta ahora de manera insuperada, en su monografía *Sobre la Poesía Popular Impresa de Santiago de Chile*<sup>20</sup>, acerca de los *poetas, cantores y del instrumento* usado por éstos, haciendo una prolija descripción del *guitarrón* con su correspondiente afinación relativa.

Paralelamente, actúa una corriente de simple recolección, aunque las más de las veces seguida por una respectiva divulgación de la música popular, primando lo musical por encima de lo estrictamente folklórico, debido a la carencia de conocimientos científicos, lo que produce como consecuencia la acogida, en muchas oportunidades, de expresiones falsamente folklóricas, como ya lo dejara estampado el investigador E. Pereira<sup>21</sup>. Así, con Antonio Alba<sup>22</sup> aparece *la primera colección de música folklórica*<sup>23</sup>. Síguele Alberto Friedenthal<sup>24</sup>, quien va más allá de la mera recopilación al pronunciarse acerca del origen de la *zamacueca* y de la psicología de la canción chilena<sup>25</sup>. Sumemos a ellos a Balmaceda<sup>26</sup>, a Sandoval<sup>27</sup> y otros. De estricta justicia es concederles preeminencia a M. Luisa Sepúlveda<sup>28</sup>, quien incursionara meritoriamente por diferentes rubros, y a Australia Acuña<sup>29</sup>, la distinguida divulgadora de nuestras danzas. Ambas profesoras marcan rumbos decisivos en la proyección pedagógica, orientando notablemente la actual promoción de recopiladores e intérpretes.

La última dirección surgida en el avance cronológico del interés por el folklóre musical es, en su mayor parte, producto de instituciones y organismos especializados.

En 1943 se crea, como iniciativa privada, a cargo de la comisión integrada por Eugenio Pereira, Jorge Urrutia, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas y Filomena Salas, y bajo el auspicio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, el Instituto de Investigaciones Folklóricas<sup>30</sup>. Esta institución se encarga de realizar conciertos de música folklórica en los teatros Cervantes

<sup>20</sup>Rodolfo Lenz. *Sobre la Poesía Popular Impresa de Santiago de Chile*. Contribución al folklóre de Chile. Imp. Universitaria. Publicado en los *Anales de la Universidad de Chile*. Vol. CXLIII. Rev. Folklóre. T. VI. Santiago, 1919.

<sup>21</sup>*Op. cit.* (1).

<sup>22</sup>*Op. cit.* (2).

<sup>23</sup>Antonio Alba. *Cantares del Pueblo Chileno*. s. f. Casa Niemeyer.

<sup>24</sup>*Op. cit.* (2).

<sup>25</sup>Alberto Friedenthal. *Stimme der Völker in Liedern, Tanzen und Charakterstücken*. Schlesinger. Berlín, 1911.

<sup>26</sup>Jorge Balmaceda P. y Alberto Kloos. *Cantares Chilenos*. Ed. Adrián Rieu. Buenos Aires.

<sup>27</sup>Luis Sandoval. *Album Sonoro*. Selección de canciones populares chilenas. 2ª Ed. Casa Wagner. Santiago, 1937.

<sup>28</sup>M. Luisa Sepúlveda. *Cancionero Chileno*. Tonadas chilenas antiguas. Rec. de... Casa Amarilla. Santiago. M. Luisa Sepúlveda. *Canciones y Tonadas Chilenas del siglo XIX*, p. canto y guitarra. 2ª serie. Rec. y armonizadas por... Casa Amarilla. Santiago. M. Luisa Sepúlveda. *La Voz del Pasado*. Selección de pregones antiguos para canto y piano. Imp. Casa Amarilla. Santiago, 1943.

<sup>29</sup>Australia Acuña. *Bailes Coloniales*. Tirada ap. de los *Anales de la Universidad de Chile*, N° 43, 4º Trimestre. Santiago, 1941.

<sup>30</sup>Filomena Salas. "El Instituto de Investigaciones del Folklóre Musical". *Revista Musical Chilena*. Año I, N° 3. Santiago, julio, 1945.

y Municipal, sirviéndose de diferentes conjuntos artísticos y empleando un material previamente seleccionado. Otra feliz iniciativa es la publicación del folleto *Chile*<sup>31</sup>, a modo de explicación de los programas de los conciertos. Este folleto es el primer intento destinado a ofrecer una visión orgánica, tanto del material folklórico-musical, como de conceptos y métodos de estudio relativos a esta especialidad, con las limitaciones propias del reducido espacio disponible. En él traza Eugenio Pereira una condensada "Perspectiva Histórica de la Música Popular Chilena"; Carlos Lavín expone "Las Tradiciones de Música Típica Chilena", con el objeto de determinar *lo verdaderamente criollo*; Domingo Santa Cruz —de quien se reproducen las palabras con las que se inaugurara el primer Concierto Folklórico—, señala la nueva preocupación causada por el folklore en el Instituto de Extensión Musical y puntualiza la tarea ya cumplida y los futuros planes. La selección de música folklórica, con comentarios de Pablo Garrido, permite apreciar un panorama bastante completo y auténtico de ella; siguen los artículos de Carlos Lavín, "Tres Tipos de Zamacueca" y "La Música Popular de Chile y la Española", de Vicente Salas, donde su autor plantea su opinión personal acerca de la ascendencia de la *cueca*; más algunas declaraciones sobre su interés por estos estudios de los ya nombrados Isamitt, Lavín, Garrido y Urrutia. Concluye esta publicación con unos "Apuntes sobre el Problema Folklórico", de Filomena Salas, en que se pretende llegar a un concepto de folklore musical, delimitando previamente el objeto-materia de acuerdo con diversas opiniones de los especialistas; sin embargo, en este planteamiento, la autora no llega a ninguna conclusión objetiva, quedándose más bien en una relación de los trabajos recolectores de chilenos y extranjeros, tanto en el campo de la etnografía como en el del folklore.

En 1944, por Decreto Universitario N° 295, el Instituto de Investigaciones Folklóricas pasa a pertenecer oficialmente a la Facultad de Bellas Artes, nombrándose como jefe a Eugenio Pereira y como asesor-técnico a Carlos Lavín<sup>32</sup>.

En abril de ese año, aprovechando la segunda gira de la Orquesta Sinfónica de Chile al sur, se organizó una comisión formada por Carlos Isamitt y Miguel Barros, para los efectos de explorar la zona comprendida entre Linares y Puerto Montt, con la ayuda de entidades públicas y privadas. El trabajo buscó un primer contacto con *sujetos folklóricos*, cuyos nombres, más breves referencias sobre su repertorio, constan en los informes presentados por los miembros de dicha comisión<sup>33</sup>. A fines del mismo año aparece un álbum de discos con el nombre de *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*<sup>34</sup>, que reproduce ejemplos musicales contenidos en el ya descrito folleto *Chile*, pero que agrega una cantidad considerable de nuevas canciones y danzas, todo lo cual es presentado a través de una perspectiva histórica escrita por Eugenio Pereira, conjuntamente con valiosas notas descriptivas que llegan hasta la organografía popular, y un "Análisis Técnico-Musical", de Jorge Urrutia. Uno de los efectos más importantes producido por este álbum es la

<sup>31</sup> *Chile*. Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Imp. Afra. Santiago, 1943.

<sup>32</sup> Archivos del Instituto de Investigaciones Musicales.

<sup>33</sup> Véase (32).

<sup>34</sup> *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*. Series I y II. Imp. y Lit. Casa Amarilla. Santiago, 1945.

difusión de un material hasta entonces prácticamente desconocido para el común de los nacionales, con lo cual se despierta una inusitada inquietud de conocimiento en numerosos grupos que inician la recolección y cultivo de novedosas especies, algunas de su propia cosecha, tarea que ya ha producido frutos, como puede advertirse en los conjuntos Cuncumén, Grupo Folklórico del Coro de la Universidad de Chile, Agrupación Folklórica Chilena.

La tarea más ambiciosa emprendida por el Instituto de Investigaciones Folklóricas es el intento de confeccionar un *mapa folklórico musical de Chile*. Este trabajo se inicia en 1943, gracias a las actividades de musicólogos y folkloristas, a cada uno de los cuales se le asigna un lugar geográfico como ámbito de recolección que debería constar en fichas donde figurasen la ubicación territorial de la zona observada con sus respectivas referencias folklóricas. Cada trabajo individual se representó mediante un minúsculo sello numerado y con colores diferentes para cada recolector, a fin de determinar los fenómenos buscados en sus correspondientes lugares geográficos. Estimando que una labor de tal envergadura no podría cumplirse únicamente con el esfuerzo de los especialistas, se distribuyeron profusamente *Instrucciones para Confeccionar el Mapa Folklórico de Chile*, por intermedio de un volante impreso. Sólo un precedente parcial había tenido esta especie de guía, cual fuera *Instrucciones para recoger de la Tradición Oral Romances Populares*, de D. Julio Vicuña Cifuentes<sup>35</sup>.

Desgraciadamente, esta iniciativa tan digna de encomio contó con una serie de errores que le impidieron alcanzar su meta. En primer lugar, debe deplorarse la falta de un criterio folklórico directriz en la elaboración de este trabajo: se supuso que tanto los musicólogos como el grueso de la gente a quien se le solicitó colaboración, poseían un concepto claro de la materia, lo que se desprende del siguiente acápite que aparece en las *Instrucciones...* citadas: "Si Ud. conoce cantores o instrumentistas que interpreten, en cualquier sitio de la República, la verdadera música popular chilena, comuníquenos estos datos. Su nombre figurará en el fichero y una señal numerada en el mapa de Chile lo calificará a Ud. como un investigador nacional". En nuestras revisiones efectuadas en los documentos relacionados con el mapa folklórico de Chile existentes en el Instituto de Investigaciones Musicales no hemos encontrado ningún concepto de folklore musical, si bien debemos declarar que, posiblemente, la documentación consultada no ha sido la total, aunque por otra parte estimamos muy improbable que estos presuntos datos desconocidos pudiesen contemplarlo. Toda disciplina cultural requiere de una determinación bien fundamentada de su objeto-materia antes de comenzar cualquiera investigación, si bien los distintos métodos utilizados sucesivamente en tal empresa pueden perfeccionar conceptos iniciales. Por otra parte, saltan a la vista las deficiencias de las llamadas *fichas-tipos* o *fichas-modelos* puestas en prácticas para la rebusca del material: mézclanse confusamente para un mismo fin distintos órdenes de fichas, tales como *bibliográficas*, *bio bibliográficas*, *de informantes*,

<sup>35</sup>Julio Vicuña Cifuentes. *Instrucciones para recoger de la Tradición Oral Romances Populares*. Imp. E. Blanchard. Santiago, 1905.

etc.; además, los datos por llenar contemplados en cada tarjeta distan mucho de proporcionar un contenido elemental completo de *recogida* folklórica. Pero lo que más cabe lamentar es el descuido con que, generalmente, se tomó el elemento musical, o sea, lo que debería haber sido lo fundamental en una investigación de esta naturaleza. Nótese el texto de una *observación directa* de uno de los recolectadores, musicólogo y folklorista a la vez:

#### “PEÑALOLÉN

Departamento de Santiago-Provincia de Santiago

Durante el mes de febrero de 1909 a 1912, los domingos en la mañana bajaba de la montaña un ciego que cantaba coplas acompañándose de rabel (violín chileno) y pedía limosna. Tenía tres motivos típicos que repetía hasta cansarse entre cada estrofa. Se colocaba en el atrio de la Capilla del fundo de este nombre.

Octubre de 1943.”

Cuán interesante habría sido acompañar la notación musical de estos “motivos típicos” y haber señalado la desaparición o vigencia del hecho.

Debemos también aludir a las interferencias introducidas entre folklore y etnografía; es así como muchas fichas presentan manifestaciones de la más absoluta función indígena. Además, cartográficamente, se cayó en el grueso error de usar, a manera de *mapa-guía*, un “Plano de Ubicación de los Minerales y Distritos Mineros en Chile”, realizado en 1939 por el Depto. de Minas y Petróleos<sup>36</sup>, que por razones obvias presentaba serias desventajas de toda índole. Y, finalmente, debemos reparar cómo la calidad de investigación que se le pretendiera dar a la confección del mapa folklórico de Chile sólo puede estimarse como una recolección incompleta, por cuanto jamás se le dio término. Pese a todo, el material acumulado puede servir eficazmente de base a investigaciones que se proyecten en el futuro.

Audiciones radiales y conferencias divulgativas complementan principalmente los esfuerzos anteriores, a los que es preciso añadir las *excursiones folklóricas* comenzadas por el Instituto de Investigaciones Folklóricas hasta el año 1947 y continuadas por el Instituto de Investigaciones Musicales, creado por Decreto Universitario N° 217, bajo la acertada dirección de Vicente Salas, y en que el primero pasa a constituir el Depto. de Folklore del segundo. Las citadas *excursiones* cubrieron el territorio nacional de norte a sur, a cargo de Carlos Lavín, Alfonso Letelier, Carlos Isamitt, Miguel Barros, Eugenio Pereira Salas, Vicente Salas Viú y otros, procediéndose en varias oportunidades a la grabación de las especies encontradas<sup>37</sup>.

En 1948 se produce el traspaso del Archivo Folklórico de la Dirección de Información y Cultura del Ministerio del Interior, cuya mayor importancia consis-

<sup>36</sup>Es prop. del Instituto de Investigaciones Musicales.

<sup>37</sup>*Estudios sobre Folklore en Chile*. Ed. Universitaria. Santiago, 1950.

tía en el Censo General Folklórico de la República de Chile, efectuado en 1944 por la Dirección General del Cuerpo de Carabineros, que llegara a reunir más de dos mil fichas. Estas demuestran extremada vaguedad y brevedad, consignándose sólo en cada una de ellas el nombre completo del intérprete ubicado, su domicilio y su calidad de instrumentista o cantante, sin especificación del género de lo ejecutado, más las fechas en que se tomaron estos datos.

La fructífera tarea del Instituto de Investigaciones Musicales, en lo que a folklore respecta, ha proseguido hasta nuestros días, pudiendo citarse entre sus realizaciones más notables la continuidad en las grabaciones, con lo que se ha incrementado un extenso archivo, formado por materiales que se conservan en discos, cintas magnetofónicas y fichas de tipos varios. Igualmente, se han mantenido las audiciones radiales, lo que ha permitido llevar hasta el grueso público la tan indispensable difusión de nuestros valores vernáculos<sup>38</sup>.

Especialísima consideración nos merecen las publicaciones del Instituto concernientes a folklore, empezadas en 1947 con *La Forma de la Cueca Chilena*<sup>39</sup>, del estudioso argentino Carlos Vega; continúan: *La Canción Chilena en México*<sup>40</sup>, del folklorista de esa nacionalidad V. T. Mendoza; *Nuestra Señora de las Peñas*<sup>41</sup>, *La Tirana*<sup>42</sup>, *El Rabel y los Instrumentos Chilenos*<sup>43</sup>, de Carlos Lavín; *Estudios sobre el Folklore en Chile*<sup>44</sup> (s. a.); *Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno*<sup>45</sup>, de Eugenio Pereira, y *Música Folklórica de Chile*<sup>46</sup>, de Carlos Vega.

Un capítulo aparte les corresponde a los miembros del Instituto, Eugenio Pereira Salas y Carlos Lavín. El primero de ellos, historiador, folklorista, musicólogo y publicista de nota, uno de los fundadores del Instituto de Investigaciones Folklóricas, obtiene posteriormente el nombramiento de Profesor-Jefe de este organismo, en 1944, como ya lo expresáramos, para proseguir en este mismo cargo en el Depto. de Folklore (1947), cargo que abandona, lamentablemente, en el presente año, luego de una extraordinaria tarea de investigación y orientación. Lato y dificultoso sería exponer desde estas páginas las actividades del Prof. Pereira como folklorista. Bástenos remitirnos a algunas de sus publicaciones más salien-

<sup>38</sup>Véase (32).

<sup>39</sup>Carlos Vega. *La Forma de la Cueca Chilena*. Instituto de Investigaciones Musicales. Universidad de Chile. Ed. Universitana. Santiago, s. f.

<sup>40</sup>Vicente T. Mendoza. *La Canción Chilena en México*. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria. Santiago, s. f.

<sup>41</sup>Carlos Lavín. *Ntra. Sra. de las Peñas*. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria. Santiago, s. f.

<sup>42</sup>Carlos Lavín. *La Tirana*. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria. Santiago, s. f.

<sup>43</sup>Carlos Lavín. *El Rabel y otros Instrumentos Chilenos*. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Santiago, 1955.

<sup>44</sup>*Op. cit.* (37).

<sup>45</sup>Eugenio Pereira Salas. *Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno*. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Tirada ap. de los Archivos del Folklore Chileno, Instituto Ramón A. Laval, fasc. 4. Santiago, 1952.

<sup>46</sup>Carlos Vega. *Música Folklórica de Chile*. Instituto de Investigaciones Musicales. Universidad de Chile. Colección de Ensayos. Ed. Universitaria. Santiago, 1959.



tes para obtener una visión elemental de su obra. En ella debemos mencionar muy especialmente *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*<sup>47</sup>, cuyo capítulo VI se encuentra dedicado a nuestra música folklórica, enfocada de acuerdo con la metodología histórica, a la que debemos sumar la descripción y análisis de las especies estudiadas en profundidad y con abundante acopio de documentación bibliográfica, con lo que nos ofrece el primero y único cuadro integral de la música folklórica nacional, como verdadero trabajo de investigación. También en esta misma línea se encuentran “Los Estudios Folklóricos y el Folklore Musical en Chile”<sup>48</sup>. Pero sin duda su obra más útil y acuciosa es la *Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno*<sup>49</sup> –ya citada–, que contiene un magnífico prólogo. Este fascículo es imprescindible instrumento de trabajo para todo investigador de nuestro folklore y cabría esperar que el profesor Pereira tuviese a bien completarla periódicamente, a medida que surgen nuevos aportes en el campo de la especialidad.

El segundo de los nombrados desarrolla sus estudios con el profesor berlinés E. von Hornbostel y, a su regreso a Chile, en 1942, colabora en los trabajos folklóricos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y con el Depto. de Información y Cultura del Gobierno, creando en éste el Archivo Folklórico, que continuó dirigiendo cuando dicho archivo fuera transferido al Instituto. Gran conocedor de la geografía folklórica nacional, compendia sus experiencias en libros y artículos de prensa. Junto a sus publicaciones traídas a colación más atrás sobresalen sus ensayos “Panorama Musical de Chile”<sup>50</sup> y “Un País con Cuatro Nacionalidades Musicales”<sup>51</sup>.

Ya en los comienzos del Instituto de Investigaciones Folklóricas nos encontramos con un grupo de intérpretes que se desempeñaban en las audiciones de éste y entre los cuales resalta singularmente Margot Loyola, incansable y seria recopiladora que, tras una paulatina gestión de perfeccionamiento con maestros de la calidad de Eugenio Pereira, Carlos Vega y Carlos Isamitt, y de una plausible docencia no interrumpida en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, ha logrado situarse como la primera figura entre los actuales divulgadores del folklore.

También es digna de elogio la reciente colaboración de Violeta Parra, fiel intérprete de nuestra música, que con ímprobos sacrificios ha desentrañado nuevas manifestaciones del cantar y el bailar tradicionales, que han incrementado en repetidas ocasiones los Archivos del Instituto. Su actuación personal e independiente ha abierto derroteros en la divulgación, al incursionar por campos antes escasamente advertidos, como los del *canto a lo divino* y el relativo a la ejecución del *guitarrón*.

<sup>47</sup> *Op. cit.* (2).

<sup>48</sup> *Op. cit.* (1)

<sup>49</sup> *Op. cit.* (45).

<sup>50</sup> Carlos Lavín. “Panorama Musical de Chile”. Véase, *Chile: Tierra y Destino*. Selec. y compag. de Fco. Méndez. Ed. Exit. s. f. Santiago.

<sup>51</sup> Carlos Lavín. “Un País con Cuatro Nacionalidades Musicales”. *Folklore Americano*. Año I, N° 1. Órgano del Comité Interamericano del Folklore. Págs. 21-27. Lima, Perú, 1953.

Como puede notarse, las fuerzas que sostienen la segunda de las grandes direcciones impulsadoras del interés por el asunto que nos preocupa se mantienen, aunque en vías de superación cada vez mayores, en esta última etapa; pero ahora en estrecha vinculación con la tendencia investigadora, que parece haber llegado a subordinar en la actualidad a la mayor parte de las tentativas hechas en torno a este problema.

Camila Bari de Zañartu<sup>52</sup>, Emilia Garnham<sup>53</sup>, Oreste Plath<sup>54</sup>, Exequiel Rodríguez<sup>55</sup>, Ricardo Porter<sup>56</sup>, Lucila Dufourcq<sup>57</sup>, Cremilda Manríquez<sup>58</sup>, Lucila Muñoz<sup>59</sup> y otros, entregan también su contribución individual, que adquiere particular relieve con las siguientes personas: Pedro H. Allende, que presenta una original ponencia al Congreso de Artes Populares de Praga<sup>60</sup> y le da una nueva faz a la polémica de los orígenes de la *cueca* con la teoría de su ascendencia arábigo-hispana.

Sobre esta misma cuestión en discordia se pronuncia Pablo Garrido en su *Biografía de la Cueca*<sup>61</sup>, quien intentara consolidar la discutible posición afro-americanista introducida por D. Benjamín Vicuña Mackenna<sup>62</sup>.

Antonio Acevedo Hernández insiste en la problemática de nuestra danza nacional en una obra de gran esfuerzo<sup>63</sup>. Principalmente el valor de ella radica en su carácter de revisión sintética de las distintas opiniones que sobre la *cueca* se habían emitido en Chile hasta mediados del siglo actual, y en traer, además, dilatada selección de textos poético de *cuecas*, clasificadas subjetivamente según la temática literaria. Aquí cabe indicar lo poco adecuado de una clasificación como ésta, que tratándose de una materia que se pretende estudiar especialmente como

<sup>52</sup>Camila Bari de Zañartu. *Canciones, Escenas del Coloniaje*. Danzas indias y criollas. Reconstrucciones del folklore de Chile y del altiplano de Bolivia. Imp. La Ilustración. Santiago, 1929.

<sup>53</sup>Emilia Garnham. *La Importancia de la Danza Folklórica*. Talleres Gráficos de La Nación. Santiago, 1945.

<sup>54</sup>Oreste Plath. "Expresiones de la Cueca a través de Nuestra Pupila y la Ajena". *La Unión*. Valparaíso, 19 de septiembre, 1944.

<sup>55</sup>Exequiel Rodríguez Arancibia. *La Cueca Chilena. Coreografía y Significado de esta Danza*. Talí. Casa Nac. del Niño. Santiago, 1950.

<sup>56</sup>Ricardo Porter de la Barrera. "La Cueca Chilena". *Patria*. Órgano del Ejército de Chile, Santiago, septiembre, 1940. Ricardo Porter de la Barrera. "La Tonada Chilena". *Patria*. Órgano del Ejército de Chile. Santiago, febrero, 1945. Ricardo Porter de la Barrera. "El Canto Chileno". *Patria*. Órgano del Ejército de Chile. Santiago, agosto, 1936.

<sup>57</sup>Lucila Dufourcq. *Noticias Relacionadas con el Folklore de Lebu*. Tirada ap. de los *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación. Sec. Filología*. pp. 225-294. Prensas de la U. de Chile. Santiago, 1943.

<sup>58</sup>Cremilda Manríquez. *Contribución al Estudio del Folklore de Cautín*. Tirada ap. de los *Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación*. Prensas de la Universidad de Chile. Santiago, 1943.

<sup>59</sup>Lucila Muñoz. *Estudio del Folklore de S. Carlos*. Tirada ap. de los *Anales de la Fac. de Filosofía y Ciencias de la Educación. Sec. Filología*. Prensas de la Univ. de Chile. Santiago, 1943.

<sup>60</sup>P. Humberto Allende. "La Musique Populaire Chilienne". En *Arts Populaires. Travaux Artistiques et Cientifique du 1<sup>er</sup> Congrès International des Arts Populaire*. Ed. Duchartre. Paris, 1931.

<sup>61</sup>Pablo Garrido. *Biografía de la Cueca*. Prólogo de L. Alberto Sánchez. Ed. Ercilla. Col. Cóndor. Santiago, 1943.

<sup>62</sup>Benjamín Vicuña Mackenna. "La Zamacueca y la Zanguaraña". Reproduc. en *Selecta*. Santiago, diciembre de 1909.

<sup>63</sup>Antonio Acevedo H. *La Cueca*. Origen, Historia y Antología. Ed. Nascimento. Santiago, 1953.

fenómeno musical, omite un criterio musicológico. Este defecto es imputable a otras obras de este mismo autor. Es el caso de *Los Cantores Populares Chilenos*<sup>64</sup>, *Canciones Populares Chilenas*<sup>65</sup>, sin que nuestra crítica signifique desconocer el mérito general que entrañan sus obras.

El Dr. Yolando Pino Saavedra<sup>66</sup> se preocupa accidentalmente de la *cueca* de Llanquihue, a raíz de un viaje a esta zona, recopilando una cantidad de cincuenta y un ejemplos, desgraciadamente sin las respectivas notaciones musicales, pero que tienen importancia para los efectos de comparar los temas con los de otras regiones de Chile; consideraciones sobre la forma de la *cueca*, basándose en Carlos Vega<sup>67</sup>, y gran cantidad de notas destinadas a comprobar afinidades de contenido con el folklore hispanoamericano y español completan este trabajo.

El antropólogo Isidoro Vásquez de Acuña, en "Costumbres Religiosas de Chiloé y su Raigambre Hispana"<sup>68</sup>, tiene pasajes de interés para el estudio del folklore musical; en el capítulo III, algunos *cantos de la Fiesta del Cabildo*; en el IV, breves indicios musicales de la *Fiesta de Moros y Cristianos*; en el VI, nos remite a coplas de *velorios de angelitos*, reproduciendo, sí, materiales ya publicados por Cavada<sup>69</sup>; el capítulo VIII, "Algo sobre Música Sacra", nos presenta cantos interpretados durante el rezo del rosario, la *Salve Chilota* y el *Vía Crucis de las Estaciones*, estas dos últimas con transcripciones musicales tomadas de D. Carlos Lavín<sup>70</sup>; finalmente, aparecen cantos de *gozo de Santa María*.

Juan Uribe Echevarría, profesor del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, en *Contrapunto de Alféreces de la Provincia de Valparaíso*<sup>71</sup>, obra que rebasa notablemente su título, recoge un numeroso material de cantos utilizados en las celebraciones religiosas del calendario folklórico de la citada provincia. Los apéndices de esta obra contienen notas de extraordinario interés comparativo y explicativo, remitiéndonos a una bibliografía realmente monumental. Pero es en la Introducción y en el párrafo de "La Poesía y el Canto" donde aparecen las noticias más importantes sobre la música, la coreografía y los instrumentos. Las notaciones musicales que aporta el profesor Uribe realzan el mérito de su investigación y trasuntan una pauta sobre la cual hemos hecho hincapié en diferentes acápites de nuestro trabajo.

Varios folkloristas extranjeros se han interesado por el folklore musical de nuestro país. La índole de esta publicación nos impide referirnos a todos ellos;

<sup>64</sup>Antonio Acevedo H. *Los Cantores Populares Chilenos*. Ed. Nascimento. Santiago, 1933.

<sup>65</sup>Antonio Acevedo H. *Canciones Populares Chilenas*. Ed. Ercilla. Santiago, 1939.

<sup>66</sup>Yolando Pino Saavedra. *La Cueca en los Campos de Llanquihue*. Archivo del Folklore Chileno. Fsc. N° 3. Instituto de Inv. Folklóricas Ramón A. Laval. Universidad de Chile. Fac. de Filosofía y Educación. Santiago, s. f.

<sup>67</sup>Carlos Vega. v. *op. cit.* (39).

<sup>68</sup>Isidoro Vásquez de Acuña. *Costumbres Religiosas de Chiloé y su Raigambre Hispana*. Prólogo de C. Lavín. Ed. Universitaria. Santiago, 1956.

<sup>69</sup>v. *op. cit.* (16).

<sup>70</sup>Carlos Lavín. "La Música Sacra de Chiloé". *Revista Musical Chilena*. Año 8, N° 43. Santiago, septiembre de 1952.

<sup>71</sup>Juan Uribe Echevarría. *Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso*. Ed. de los Anales de la Universidad de Chile. Serie Celeste, N° 1. Santiago, 1958.

pero nuestra exposición quedaría trunca si no mencionáramos el aporte de quienes, a nuestro juicio, pueden estimarse como los más destacados. Gilbert Chase<sup>72</sup>, entre los norteamericanos, se ocupa de lo chileno en su obra *The Music of Spain*<sup>73</sup>.

El Presidente de la Sociedad Folklórica de México, V. T. Mendoza, ya citado anteriormente, comprueba la influencia chilena en el cancionero folklórico de su patria<sup>74</sup>.

La más rigurosa investigación de nuestro folklore musical llevada a cabo por un extranjero le compete al erudito maestro Carlos Vega, a través de *Danzas y Canciones Argentinas*<sup>75</sup>, donde se pronuncia sobre los problemas históricos de algunas danzas cultivadas en Chile, con la autoridad peculiar de toda su ingente producción intelectual. Sus otras dos obras ya señaladas rubrican la contribución de este folklorista, que junto al profesor Pereira, se constituyen en las fuentes de consulta mayormente válidas de la especialidad.

El panorama de esta última dirección impuesta en su sentido más rigurosamente orgánico con la aparición de la obra *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, no pretende ser exhaustivo en ninguno de sus aspectos; sólo hemos marcado el acento en los hechos claves configuradores, a nuestro parecer, del cauce esencial de la investigación folklórico-musical.

## II

No persigue esta segunda parte introducir mayores novedades en cuanto a principios teóricos de la investigación. Sobre este particular tendríamos que ceder gustosamente la palabra a las eminencias foráneas y nacionales ya nombradas en su oportunidad. Estimamos, sí, que los grandes fundamentos y procederes de la investigación folklórica musical, salvo el ejemplo peculiar de Eugenio Pereira—pero en su caso con una marcada preeminencia histórica—, no se han llevado a una práctica efectiva, por lo que es indispensable bosquejar un intento de su aplicación para aprovechar una serie de entusiastas esfuerzos.

Todo estudioso del folklore, cualquiera que fuere su especialidad, necesita poseer un concepto claro y definido sobre los fenómenos propios de su interés científico, lo que incluye, al mismo tiempo, el manejo de un método que le permita la aprehensión del objeto-materia de su disciplina.

Bien sabemos de las ya casi incontables búsquedas por definir el campo folklórico. Sin duda sería difícil determinar en un problema cultural como éste cuál podría ser la definición más acertada y entrar aquí al dificultoso planteamiento de las comparaciones; es tarea que se escapa a lo inmediato de nuestra finalidad. Lo fundamental consiste en el manejo práctico, efectivo, de una *caracterización* del folklore para las necesidades de la investigación, sin grandes interferencias entre teoría y realidad.

<sup>72</sup>V. *op. cit.* (45).

<sup>73</sup>Gilbert Chase. *The Music of Spain*. New York Norton & Co., 1941.

<sup>74</sup>V. *op. cit.* (40).

<sup>75</sup>Carlos Vega. *Danzas y Canciones Argentinas. Teoría e Investigación*. Ed. Establecimientos Gráficos de E. Ferrero. Bs. Aires, 1936.

El folklore musical chileno, como objeto-materia de nuestra disciplina y sobre la base de lo que ya conocemos, se encuentra determinado en lo general-folklórico por su carácter de bien común y distintivo de la colectividad regional o nacional. Estamos con Carlos Vega, aunque no de modo absoluto y excluyente, en cuanto a la procedencia del hecho folklórico como producto de un proceso de descenso del *superior* al *inferior*, lo que él expone en su "Teoría de las Supervivencias"<sup>76</sup>. Pero consideramos que la índole misma del folklore se concentra en los dos factores dados –bien común y distintivo–, por representar a una comunidad determinada y por distinguirla de otras en su funcionar cultural, tradicional y espontáneo. Indudablemente, no todos los integrantes de un grupo social –prescindimos de *clases*, *ideologías*, etc.– actúan de la misma manera en relación a los hechos folklóricos. Basándonos en el concepto de *hombre-folk* del Dr. Boggs<sup>77</sup>, opinamos que hay quienes ejecutan –en el sentido más amplio– actos folklóricos, y quienes sólo los reconocen como tales. Las ceramistas de Talagante<sup>78</sup>, v. gr., son solamente dos. Pero todos aceptamos sus producciones como auténticamente representativas, y lo que adquiere un valor representativo general se sitúa en el patrimonio común, por encima del sello individual (sea anónimo o no), de lo social, de lo económico, etc.

En lo particular-musical, este material se distingue por una notable subordinación de la música a lo literario o coreográfico. Frecuentemente nos ha sucedido que nuestros informantes ofrecen entregar sólo el texto poético, aduciendo que cualquier melodía sirve para su expresión musical. Más aún, hemos encontrado comúnmente personas que emplean una sola melodía para cantar un sinnúmero de *letras* de su repertorio.

Nuestra canción es interpretada las más de las veces en forma individual, no tan frecuentemente en dúo, siendo rarísimo que lo hagan en grupos, no superiores a cuatro personas. En ellas se canta al unísono o a dos voces, en la que la segunda se mueve en forma paralela, una tercera más baja. Únicamente en los cantos religiosos, rituales, es dable advertir interpretaciones masivas, pero nunca polifónicas.

Armónicamente nuestro folklore acusa una marcada pobreza: normalmente una melodía no lleva más acompañamiento que los acordes de tónica y dominante y, a lo sumo, subdominante, acompañamiento cuya importancia radica primordialmente en el factor rítmico sobre el armónico, y en el que predominan los tonos mayores. El 6/8 es la medida corrientemente usada, pudiendo aparecer como un 3/4 por desplazamiento de acentos. Para esta función la guitarra es el instrumento prácticamente indispensable en el cantar vernáculo. Sus afinaciones (*trasposiciones*) son abundantes, reservándose algunas de ellas para la interpretación de determinadas especies. El resto de la organografía está representado

<sup>76</sup>Carlos Vega. *Panorama de la Música Popular Argentina*. Con un ensayo sobre la Ciencia del Folklore. Ed. Losada. Bs. Aires, 1944.

<sup>77</sup>R. S. Boggs. *El Folklore. Definición, Ciencia y Arte*. Imp. Universitaria. México, 1944.

<sup>78</sup>Talagante. Pueblo de la provincia de Santiago, que produce cerámica de índole escultórico-costumbrista.

por el arpa y el guitarrón, ambos en decadencia; por el acordeón, incorporado recientemente, y por algunos instrumentos de percusión *pandereta*, *charango*<sup>79</sup> *cacharina*<sup>80</sup>.

Las voces de los cantores, sean hombres o mujeres, son las más de las veces agudas y nasales. El repertorio de ambos sexos no permanece tan claramente delimitado como lo era a comienzos de siglo, en el que les estaba reservado al llamado débil la interpretación de tonadas y bailes. Los “glisandos” cromáticos descendentes son habituales en los finales de frases, especialmente en los cantos a lo humano y a lo divino. La repetición de la melodía varía en forma involuntaria de una estrofa a otra, lo que dificulta la captación de ella por parte del recolector.

Con motivo de festividades religiosas se muestran en el Norte Grande, focos de música ritual<sup>81</sup>, cuyos elementos no concuerdan en gran parte con lo expresado más arriba. La configuración racial de sus exponentes conduce al frecuente uso de la escala pentáfona y a la introducción de particulares instrumentos de viento<sup>82</sup>, los que aparecen muchas veces sin el indispensable aditamento del canto del resto de las manifestaciones musicales folklóricas del país.

Si entendemos por investigación el conjunto de procedimientos conducentes a tratar los problemas naturales o culturales, con el fin de llegar a la verdad científica, repararemos que este concepto genérico implica un planteamiento esencialmente metodológico, que lleva a la elaboración de un sistema.

Según Lotz<sup>83</sup>, método y sistema integran el saber científico, donde el último representa su contenido y el primero lo formal. El método –agrega este autor–, en conformidad con la acepción literal del término (del griego, *met-hodos*: caminos) es el encauzamiento seguido para lograr un núcleo de ideas. Nos ocupamos metódicamente de un sector de la realidad cuando lo investigamos con arreglo a un plan desarrollado mediante la aplicación de técnicas de trabajo.

Consecuentes con nuestra apreciación del hecho folklórico como una manifestación que sirve necesidades espirituales o materiales de la comunidad, estamos ciertos de que lo metodológico debe llegar en última instancia a determinar la función del hecho investigado, sin descuidar previamente otros puntos de vista que son la base de nuevos procedimientos.

Nuestra finalidad significa conferirle preeminencia a lo musical. Aunque parezca paradójico, justamente la omisión o subestimación de este factor fueron las causas que invalidaron investigaciones anteriores.

Nos permitimos esbozar el siguiente método a lo largo de las etapas básicas de su plan de trabajo:

<sup>79</sup>Charango: especie de burda pandereta de madera con tapas corona en los costados.

<sup>80</sup>Cacharina: quijada equina, cuya dentadura suena al ser golpeada.

<sup>81</sup>Ntra. Sra. de las Peñas. La Tirana. La Virgen de Andacollo. El Niño Dios de Sotaquí, etc.

<sup>82</sup>*Lichiguayas*: instrumento del pastor en la sierra. Hecho de caña, de 36 a 50 cms. *Laca*: instrumento de 7 a 10 tubos de caña en doble corrida, una de ellas sólo para estética y armazón.

<sup>83</sup>J. B. Lotz. Artículo sobre el método. Véase W. Brugger. Diccionario de Filosofía. Ed. Herder, Barcelona, 1952.

1. Elección y delimitación del tema.
2. Consulta de obras y elementos de investigación ya existentes sobre el tema escogido.
3. Determinación del área geográfica y de la trayectoria histórica. La técnica cartográfica y el procedimiento histórico comparado (sincronía y diacronía). Si bien al folklorista le interesan fundamentalmente los hechos conservados tradicionalmente, con vigencia actual (folklore activo o propiamente dicho), no debe desentenderse por completo de los no vigentes (folklore pasivo).
4. Recolección de material y caracterización del elemento humano que aporta dicho material. En esta etapa es necesario considerar los siguientes requisitos: a) honradez de los recolectores; b) observación y recolección directas del hecho en el terreno mismo, en lo posible en su expresión espontánea, no provocada; c) técnica de fichas de informantes, y d) uso de instrumentos mecánicos (grabadoras, filmadoras, etc.).
5. Causas y desarrollo de la creación, recreación y propagación del hecho.
6. Descripción orgánica del material recogido.
7. Clasificación morfológico-musical y funcional-musical.
8. Análisis con fines interpretativos funcionales.
9. Generalización de principios para la obtención de un cuadro sistemático.

La ciencia no puede ser concebida como una tarea que se limite a descubrir la verdad para deleite de los especialistas, permaneciendo sus alcances sólo en círculos selectos y amantes de *la investigación por la investigación*.

En último término, el folklore debe ser empleado pragmáticamente; para ello cuenta con un amplio y fecundo campo, que va desde lo pedagógico hasta la simple recreación pública.

En síntesis, los grandes problemas de la investigación del folklore musical chileno son:

La pronunciada y frecuente carencia de un concepto científico de folklore y, por ende, de folklore musical.

La falta de aplicación de métodos adecuados.

La subestimación de lo musical en relación con los otros componentes que conforman este tipo de folklore.

# *La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza\**

por  
Raquel Barros

## PANORAMA HISTÓRICO

En la *Revista Musical Chilena* N° 71, correspondiente a los meses de mayo-junio de 1960, publicamos un trabajo, hecho en colaboración con Manuel Dannemann, titulado "Los Problemas de la Investigación del Folklore Musical Chileno"<sup>1</sup>, en el cual, dentro del tema, nos referimos a los autores que en tres épocas diversas se preocuparon de la danza. Ellas son: la de los *precursores*, dividida ésta en aquellos con conocimientos musicales –Frezier, Poeppig y Zapiola, los principales–, quienes nos dieron la notación musical de algunas de ellas o datos someros de su introducción en el país; y los sin estos conocimientos, que incluyen en sus escritos descripciones pintorescas, textos literarios de los bailes, el ambiente en que se presentaban, sin entrar en detalles coreográficos o musicales. María Graham y W. S. Ruschenberg nos sirven en la actualidad para ver su evolución, comprobar supervivencias o reconstituir épocas. Los *iniciadores* se ocupan de diversos aspectos relacionados con nuestro tema, pero, desgraciadamente, nunca abordan el problema en forma integral. Toman la parte musical (M. L. Sepúlveda) o la descripción coreográfica con una enumeración bastante completa del repertorio de su región (Francisco Cavada); se interesan mayormente por el aspecto literario (Barahona Vega) o ven, especialmente, su ambientación y origen (R. E. Latcham). Entre los *investigadores* es Eugenio Pereira quien realiza un estudio más profundo y el que ordena cronológicamente los bailes chilenos. Aquel que se interese por el tema deberá recurrir imprescindiblemente a los *Orígenes del Arte Musical en Chile*, obra de valor incalculable del mencionado autor y la que, desgraciadamente, se encuentra agotada, como casi todo lo que puede servir a estudiosos del folklore musical. La otra fuente de consulta es la obra del musicólogo argentino Carlos Vega, *La Danzas Populares Argentinas*, en la que aparecen estudiadas las modalidades que tuvieron en nuestro país la sajuriana, resfalosa, cuando, aire, cueca, etc.

\*Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año XVI, enero-marzo, 1962, N° 79, pp. 60-69.

<sup>1</sup>Los datos bibliográficos aparecen en el trabajo a que hacemos alusión, "Los Problemas de la Investigación Musical en Chile", *Revista Musical Chilena*, N° 71, mayo-junio de 1960. Ed. Universitaria.



Esta última obra aporta también una clasificación de todas ellas, más la música, coreografía y abundante material gráfico de cada una.

Australia Acuña publica en una separata de los Anales de la Universidad *Bailes Coloniales*, trabajo en el cual describe algunos de ellos, su coreografía, música y con material ilustrativo. Desafortunadamente a la mencionada maestra le han interesado más las danzas de estrado que las populares, por lo que ha dejado estas últimas al margen de su trabajo. En estos días acaba de aparecer *Danzas Folklóricas de Chile*, de la profesora Emilia Garnham, en el cual, entre otras cosas, sustentan el origen diaguista de la cueca<sup>2</sup>. Sabemos que en la actualidad se están escribiendo memorias sobre el tema que nos ocupa, las que esperamos ayuden a llenar los vacíos de material de investigación y didáctico, tan escaso en estos momentos.

Así como reducidas son las fuentes de información de las danzas en general, abundante es el material que hay sobre nuestro baile nacional por excelencia, la cueca. Eugenio Pereira se preocupa de ella especialmente, destacando su ascendencia peruana. Vicente Salas Viú y Pedro H. Allende cifran sus orígenes en España; el primero, coincidiendo con Friedenthal, la deriva del fandango español; el segundo, de la zambra de origen hispano-morisco. Pablo Garrido publica su *Biografía de la Cueca*, en la cual sostiene su origen negro y en cuyo apéndice trata el problema musical. Exequiel Rodríguez en un volumen titulado *La Cueca Chilena*, destinado fundamentalmente a la enseñanza, trata en especial la parte coreográfica y publica las principales opiniones nacionales y extranjeras que sobre ella se han vertido. Antonio Acevedo Hernández en *La Cueca* trae abundante antología literaria y el juicio que sobre ella dieran escritores y personalidades del pasado y del presente. Muchos otros han abordado su estudio desde diversos ángulos. En el extranjero, el argentino Carlos Vega ha analizado acuciosamente su forma musical y poética, en dos obras publicadas por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile: *La Forma de la Cueca Chilena y Música Folklórica de Chile*.

En cuanto a los bailes ceremoniales que aparecen de Valparaíso al Norte, hay que consultar las obras de Carlos Lavín: *La Tirana, Nuestra Señora de las Peñas y Andacollo*, y el erudito trabajo de Juan Uribe E., *Contrapunto de Alféreces de la Provincia de Valparaíso*, en el cual sólo haría falta plantas de las diversas mudanzas coreográficas.

Hasta el momento no encontramos en nuestro país un texto que estudie las danzas desde un punto de vista integral, en el cual se incluyan clasificaciones de ellas, notaciones musicales y coreográficas de cada una; fotografías o dibujos de historia; analogía con otros danzas; distinción entre lo invariable obligado y lo variable individual u ocasional, distinción indispensable, a nuestro juicio, tratándose de manifestaciones folklóricas.

<sup>2</sup>*Danzas Folklóricas de Chile*. Emilia Garnham, Imp. Ediciones Gráficas Nacionales, Santiago, 1960.

## TAREA DE RECOLECCIÓN

Cuando en 1943 el Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, dirigido por el profesor Eugenio Pereira Salas, inició una serie de conciertos de música folklórica, el público empezó a oír hablar de otras danzas que no eran la cueca, y que ésta no era un final obligado de fiestas de medio pelo ni debía estar relegada a las fondas y chinganas.

Antes de esa época, tres profesores hablan iniciado la enseñanza de algunos bailes nacionales en forma individual, aunque sus esfuerzos estaban especialmente encaminados a difundir versiones de los antiguos salones: el cuando, el aire, la resbalosa, la varsoviana, etc. Fueron estas pioneras de la enseñanza: Australia Acuña, Camila Ban y Emilia Garnham, a quienes debemos el haber despertado en muchos el interés por su estudio e influido en quienes más tarde se dedicaron a este ramo.

La última de las nombradas presenta una ponencia al X Congreso Científico de Extensión Interamericana realizado en enero de 1944 por la Sociedad Científica Chilena, la que es aprobada, y que en extracto dice: 1) Necesidad imprescindible de iniciar la práctica del folklore nacional como ramo indispensable en los establecimientos educacionales; 2) Extensión de él por medio de la escuela, para recuperar sus auténticos valores culturales, y 3) Exclusión de dicha labor de elementos personalistas, extranjerizantes, etc.

Esta inquietud ambiental es captada por la Universidad, en cuyas Escuelas de Temporadas se inician cursos de danzas chilenas a cargo de las profesoras mencionadas en base al repertorio del cual ya habláramos, y dándole especial importancia a la cueca. Esto sucede al finalizar la década del cuarenta. Australia Acuña realiza un primer curso en 1942. Emilia Garnham lo hace en 1948 y Camila Ban el 50. En 1949 se inicia Margot Loyola; pero, a diferencia de las anteriores, no son las danzas de estrado su preocupación, sino las folklóricas. En su formación han influido Eugenio Pereira y Carlos Isamitt.

Estos primeros cursos que lleváramos a cabo (la que habla se inició en 1952) en distintos puntos del país hacen brotar grupos de difusión folklórico-musicales, muchos de los cuales tienen corta vida, por cuanto le falta generalmente un guía que los oriente y ayude a renovar su material. Pero ya ha quedado el germen y vemos que entre los años 1960 y 61 han proliferado los conjuntos que, a la vez que difunden, recogen nuevas danzas. Ya no son aquellos de vida efímera, los del primer momento.

Todo lo anteriormente expuesto ha influido para que el repertorio de danzas folklóricas se haya incrementado grandemente y para que comprobáramos que más de una de las que creíamos extinguida aparezca en diferentes regiones con relativa frecuencia. Pero este panorama auspicioso ha tenido sus inconvenientes. El trabajo ha sido realizado, por lo general, por aficionados; sin método, en forma ocasional, sin comprobar la autenticidad del material recogido. Pletórico de buenas intenciones, toma la música, en el mejor de los casos, en una grabación hecha en el terreno; pero en lo que respecta al baile mismo, a su coreografía, a los deta-

lles de los pasos, debe confiar en su buena o mala memoria. A pesar de que en la mayoría hay honradez de intención, con frecuencia no pueden captar los pasos o zapateos tal cuales son, por cuanto el informante ejecuta todo ello a la velocidad normal, y el recolector tiene que descomponerlos y reproducirlos, no contando muchas veces con el tiempo necesario para madurar su versión y volver a compararla con la fuente. Como otras danzas nuestras no tienen la vigencia de la cueca, es frecuente que las encontremos en un solo informante en toda una región, lo que, a nuestro entender, presenta las siguientes dificultades: 1) No se puede comparar la versión con otras del lugar y, a veces, ni de la zona; 2) Las versiones muchas veces son incompletas, tanto en su parte musical como coreográfica o literaria; 3) Como el informante es, a menudo, de edad avanzada, su interpretación es una pálida muestra de lo que bailó en su tiempo, y 4) Como la bailó en su niñez, o la vio en sus mayores, mezcla o confunde la coreografía y aun los nombres.

Otros de los problemas con que se encuentra el recolector es el producido por la gran delantera que ha tomado la difusión sobre una labor seria de investigación, lo que ha originado que en muchos rincones de nuestro país los campesinos estén recibiendo versiones alteradas, consciente o inconscientemente o, en el mejor de los casos, uniformadora, lo que va empobreciendo nuestro folklore coreográfico, o que se crea encontrar nuevas versiones o danzas donde sólo ha existido una transplatación. Un ejemplo del primer caso: un obrero agrícola a quien, como alumno de danzas folklóricas, le preguntáramos por las de su lugar, nos dio por escrito la siguiente información que copiamos textualmente, reservándonos sólo el nombre y la localidad:

“Señorita Raquel:

En mi lugar, conocí, o mejor dicho, por primera vez vi bailar estas reliquias nacionales consideradas: sajurianas, resfalosa, con el modo típico antiguo. Actualmente ya entró la moderación y se están bailando como Usted las enseña.

Si tuviera la oportunidad de pasar por mi lugar, puedo presentarle a varias parejas que lo hacían con mucha gracia”.

(firma y dirección).

Vaya en nuestro descargo el hecho de que cuando obtuvimos estos datos llevábamos solamente dos clases.

En cuanto a lo segundo (transplatación), nos consta que en determinadas regiones de Melipilla hasta hace muy poco ni de nombre se conocía la danza del pequéen. Actualmente la hemos encontrado bailada en otro sitio a la manera de esa región melipillana. Si el observador no profundiza en la rebusca, creará encontrar interpretaciones auténticas y diferentes a las ya conocidas, debido a la enseñanza impartida por los profesores de la localidad, los cuales en sus respectivas escuelas formativas, sean normales o universitarias, no han contado con una

cátedra de folklore –palabra ésta acerca de cuyo significado tienen una idea vaga y no siempre muy ajustada a la realidad–, sino que han aprendido lo que van a su vez a enseñar, en clases prácticas de canto o danza, impartidas dentro de los cursos de educación musical o física. Fuera de estos profesores y de otros que tienen una mayor preparación, existen un sinnúmero de “profesores-callampas”, cuyo único contacto con esta materia es haberla visto en escenarios, ignorantes de su origen, de su desarrollo, de sus rasgos esenciales y sin un método racional de enseñanza. No faltan quienes, con el fin de simplificar su labor docente o imbuidos de conocimientos gimnásticos, convierten al estudiante de la danza folklórica en un autómatas producido en serie. Estos problemas se solucionarían si existiera una escuela de danzas folklóricas que diera una formación orgánica y que proporcionara un título a sus egresados.

Por último, hay aún otros peligros para el recolector, arrancados del hecho de encontrar dos o más versiones parecidas de una danza o hallar otra muy diferente a las divulgadas por otro investigador. El primero es caer en la tentación de sacar un factor común de todas ellas, quitándole su sello local y, como ya lo dijéramos, empobreciendo el repertorio. El otro, es llegar a creer que se es poseedor de la única versión valedera y, por lo tanto, que todos los que divulgan otras interpretaciones son mistificadores.

Para superar estas dificultades deberíamos aunar nuestros esfuerzos y, ciéndonos a un mismo plan, adoptar un sistema de fichas que nos aporten un máximo de datos acerca del informante, su medio, las circunstancias en que se presentó el fenómeno folklórico, los antecedentes de la danza recogidos en el lugar, etc.; usar máquina fotográfica, grabadora y, en lo posible, filmadora, que tome el total de la danza, detalle de posiciones, de pasos, vestimenta, medio en que vive, lo que servirá tanto de testimonio fehaciente para el futuro como para facilitar el trabajo posterior de la investigación.

Comprendemos que la filmadora, al dar una sola interpretación, puede ser desquiciadora en cuanto a lo esencial u ocasional de una versión, así como limitar las formas de resolver un movimiento. Para obtener resultados más satisfactorios, habría que estudiar coreología y adoptar un sistema lo suficientemente simple para ser usado sin gran dificultad por personas que tuvieran una preparación previa y lo suficientemente complejo para dar, no solamente los pasos y la coreografía en general, sino anotar las posiciones del cuerpo. Consultados algunos especialistas en ballet, han estado todos de acuerdo que el *script* por ellos usado es demasiado complejo para poderlo usar en la recolección de danzas folklóricas. Pero creemos que no sería difícil que estudiosos que poseyeran conocimientos coreológicos llegaran a una técnica simplificada.

## ESTADO ACTUAL

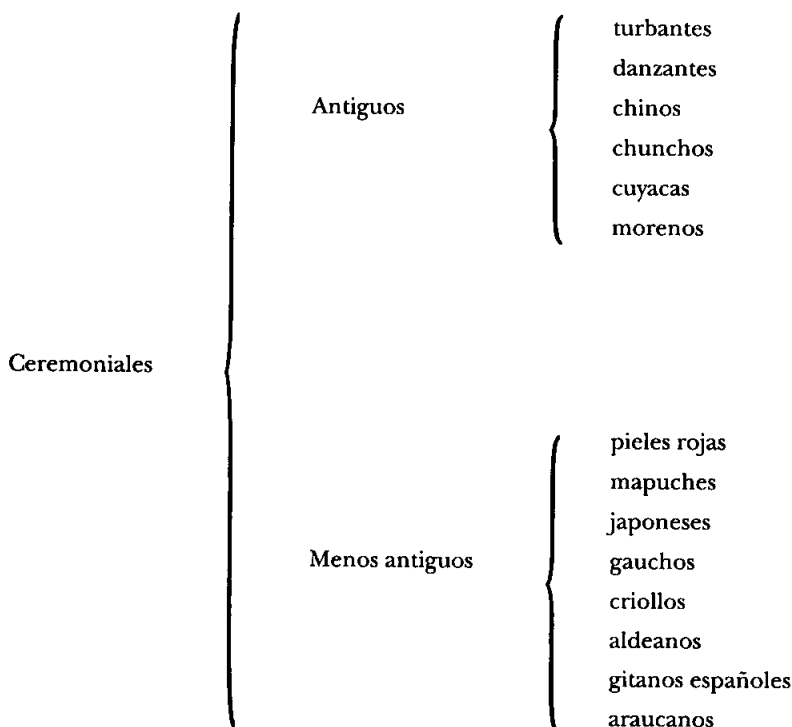
De lo anteriormente expuesto se infiere que estamos viviendo una etapa de revisión de nuestras danzas, por lo cual nos hemos permitido hacer un esbozo de clasificación, con el fin de dar un punto de partida para que personas interesadas

lo perfeccionen. El criterio seguido ha sido el incluir todas aquellas danzas chilenas de las que conocemos una o más versiones en la actualidad. Se podrá discutir la calidad folklórica de algunas, entre las que se contarían el cuando y el aire, por cuanto su escasa supervivencia la encontramos en salones ciudadanos, pero que en el pasado tuvieron arraigo popular (ver Cavada o Ruiz Aldea) o el valse y la cuadrilla que, a la inversa, conservaban su categoría de danzas elegantes a comienzos de siglo y cuyas interpretaciones actuales abundan en los campos. Por estas razones las incluimos para su observación.

En el cuadro adjunto no hemos dividido las danzas de acuerdo a sus pasos –caminadas, cepilladas, zapateadas– ni de acuerdo al uso o no uso del pañuelo. En cuanto al área geográfica, solamente hay una indicación referente a las rituales. Sería prematuro fijar el ámbito de difusión de las festivas, puesto que cada día encontramos novedades al respecto. Menos aún podemos clasificarlas cronológicamente, porque de muchas de ellas no poseemos datos históricos.

Dejamos constancia que nuestros conocimientos de las regiones extremas del país son escasos. Las del Norte las conocemos parcialmente; las de Chiloé, por referencia.

*Proyecto de clasificación de las danzas chilenas vigentes*



Festivas	}	<i>1 persona</i>		{	tolhuaca o contagatullo					
		<i>n° variable (1 o más, danza de destreza)</i>		{	aguilucho costillar chapecao (c/botella)					
		<i>de pareja</i>	{	Tomada	{	independiente	{	valse		
						interdependiente	{	balambito cuando		
		<i>de pareja</i>	{	Suelta	{	independiente ( : 1 pareja)	{	aire busca tu vida o aire cachimbo cañaveral chocolate cueca lanchas lorito pequén o fraile porteña refalosa sajuriana o zapateando sirilla sombbrero trastrás o trastasera		
								rotativa	{	cueca del balance o vaivén
								independiente (dos parejas o múltiplos)	{	machucacharqui mazamorra cuadrilla pericón (a)
		<i>de tres</i>	{	Chapecao Con o sin cueca	{	chapecao jote calladito peuco				
		<i>de grupo</i>				{	trote o huayno pavo huaras o carnaval chicoteo			
<i>sin clasificación por falta de datos</i>				{	chincol treile pajarito					

No hay lugar a dudas de que la cueca es para los chilenos la danza con una vigencia más evidente en todo el país; más frecuente y numerosa en su práctica en algunas regiones o ambiente; siempre diferente en relación a su geografía o a la posición social de sus intérpretes, pero igual en su esencia. Ha dado origen a numerosas variedades, a nuevas danzas o ha asimilado otras. Estas distintas derivaciones tienen, en la mayoría de los casos, una función folklórica local.

Después de la cueca, consideremos el valse, en su modalidad chilena, como un baile de vigencia nacional, aunque menos distintivo. El resto de nuestras danzas actuales las dividiremos entre aquellas cuyos focos locales encontramos con frecuencia y las que se conservan por un número exiguo de individuos aislados. No hemos incluido en la clasificación aquellas que han dejado su función de tales, puesto que obtenemos sólo su música o recuerdo de su nombre.

*Clasificación de las danzas de acuerdo al grado de difusión actual*

Folklore activo	Nacional	<ul style="list-style-type: none"> <li>cueca</li> <li>valse</li> </ul>
	Regional	<ul style="list-style-type: none"> <li>ceremoniales</li> <li>trote</li> <li>carnaval</li> <li>chapecaos</li> <li>pequén</li> <li>mazamorra</li> <li>sajuriana</li> <li>cuadrilla</li> </ul>
Folklore pasivo	De vestigio frecuente	<ul style="list-style-type: none"> <li>cachimbo</li> <li>costillar</li> <li>refalosa</li> </ul>
	De vestigio escaso	<ul style="list-style-type: none"> <li>balambito</li> <li>cuando</li> <li>aire</li> <li>nave</li> <li>cañaveral</li> <li>chocolate</li> <li>lorito</li> <li>porteña</li> <li>sirilla</li> <li>sombrerito</li> <li>trastrás</li> <li>machucacharqui</li> <li>pericón (a)</li> <li>pavo</li> <li>chincol</li> <li>treile</li> <li>pajarito</li> </ul>

## CONCLUSIONES

Como hemos podido ver, el campo de trabajo es vasto y, aunque mucho es lo que se ha hecho, mayor es todavía lo que queda por hacer.

Para colaborar a la solución de estos problemas que nos hemos limitado a plantear proponemos las siguientes conclusiones, a manera de ponencias de esta Semana del Folklore Musical:

1. Creación de una cátedra universitaria de Folklore Musical, uno de cuyos objetivos sería la enseñanza teórico-práctica de la danza;
2. Creación de un registro que no solamente archive las distintas versiones de nuestras danzas, sino que pueda declararlas, después de una comprobación, como auténticas;
3. Unión de los distintos grupos o personas interesadas en esta investigación para hacer un trabajo más eficaz y orgánico;
4. Contacto con los profesores suburbanos y rurales para que proporcionen datos de sus zonas y difundan entre sus alumnos las modalidades de danzas de su región;
5. Como aspiración, la publicación de un libro de danzas chilenas que contengan una exposición integral de la materia, más el uso de un *script* adecuado al folklore;
6. Inclusión en publicaciones de danzas chilenas y su forma de enseñanza, como se hace en la mayoría de los países, y
7. Organización de concursos regionales y nacionales de canciones y danzas, con intérpretes genuinos, lo que aumentaría grandemente el conocimiento de ellas.



# *Función de los grupos de difusión del folklore musical\**

por  
*Agrupación Folklórica Chilena*

Este trabajo trata de analizar brevemente a los grupos que practican el folklore musical, sugiriendo, al mismo tiempo, algunas soluciones a los problemas que la difusión que éste presenta.

Como miembros de uno de dichos conjuntos, estos problemas nos afectan y estimamos oportuno exponerlos aquí, en atención a que el número de personas que se interesan por ellos ha aumentado en forma desusada, lo que se demuestra por la gran cantidad de conjuntos que se han formado últimamente.

Debido a la falta de un organismo que registre la existencia de estos grupos y a la corta vida de algunos de ellos, nos hemos visto necesariamente reducidos a encuestar, en su mayor parte, a conjuntos de la Zona Central.

## REALIDAD ACTUAL

### *Componentes*

En su mayor parte se trata de personas entusiastas; entre ellas hay profesionales, empleados, dueñas de casa, obreros, estudiantes, etc.

### *Repertorio*

Bailes y canciones chilenos –no siempre estrictamente folklóricos– obtenidos generalmente de personas que se dedican a la enseñanza de estos rubros, como Australia Acuña, Margot Loyola, Raquel Barros, Violeta Parra y otros.

Dentro de algunos grupos se ha recogido, en salidas a terreno, manifestaciones del folklore general que han servido para complementar las representaciones.

### *Personajes*

Generalmente están reducidos al huaso y a la china. Para teatralizar ciertas presentaciones se agregan: poetas, que dicen versos; alguna comadre ya madura, entre respetable y maliciosa, para darles la réplica, pililos y gañanes. Estos últimos han

\*Artículo publicado en *Revista Musical Chilena*, Año XVI, enero-marzo, 1962, N° 79, pp. 70-74.

sido utilizados para diferenciar modalidades del folklore, lo que estimamos arbitrario y reñido con la realidad, por cuanto en un mismo medio festivo quienes participan en él adoptan una misma actitud; bailan los mismos bailes y cantan las mismas canciones.

En representaciones de estilo (todas de salón) se han visto algún "Serenos" y Pregoneros vestidos con propiedad. Queda toda una gama de tipos populares del siglo pasado por salir a escena. Este tipo de representaciones, aunque no se trata de folklore activo, se justifica por su interés histórico, su carácter teatral y su finalidad didáctica.

### *Vestuario*

El vestuario del hombre es el actual del huaso endomingado, con toda la variedad de su colorido, dentro de una línea que ya es clásica. Esta tenida se justifica por el ambiente festivo que reproducen las actuaciones. Su permanente repetición, en cambio, hace extrañar la presencia de otros elementos, que de ordinario conviven en estas oportunidades, cuya inclusión alteraría esta enojosa uniformidad.

En cuanto a su compañera, por una convención ya aceptada se ha fijado su atuendo en el que llevaba alrededor de 1920. Dentro de él suelen efectuarse modificaciones con vista al efecto artístico: forma de los zapatos, calidad de las medias, largo de las faldas, etc.

Cabe señalar que en el vestido de la campesina chilena, tal como se muestra en el escenario, la riqueza no tiene cabida ni el lujo forma de manifestarse, siendo sus materiales baratos y sus adornos sencillos, contrariamente a la tenida del huaso que permite apreciar la calidad de sus piezas tejidas, a veces de gran costo; el laboreado de sus polainas corraleras y el tintineo de las espuelas en que suele entrar gran parte de plata de las minas de nuestro suelo.

Una nota chocante por su falta de acuerdo con la realidad la constituye el vestuario de algunos conjuntos, que incluye detalles como: el excesivo adorno del traje masculino; la impropiedad del peinado de las mujeres; cierta inmodestia en la línea de sus trajes, etc.

Todo lo anterior se refiere casi exclusivamente al campesino de la Zona Central, no viéndose, salvo excepciones, en presentaciones de divulgación como las que nos ocupan la manta larga, el poncho, ni la manta de Castilla, de uso corriente en los climas de más al sur, y otras muestras del vestuario propio de otras zonas.

### *Ambientación*

Existe una relación evidente entre ambientación y escenografía, considerando a ésta como un medio material que facilita la primera.

En actuaciones corrientes apenas se nota ambientación, debido a la falta de dominio escénico, ausencia de asesores, carencia de conocimientos, etc.

En cuanto a la escenografía, en actuaciones ordinarias casi no se emplea, por razones de tiempo, economía, etc., reservándose para actuaciones "teatralizadas". Dentro de éstas, es susceptible de críticas, debido quizás a la ausencia de asesores,

ya que mira de preferencia el efecto artístico o simplemente teatral, sacrificándose en muchos casos la autenticidad.

Una escenografía adecuada puede lograrse sin mucho costo: algunas sillas o bancos de totora, una mesa con flores o fruta en un cacharro de greda, una litografía clavada en la muralla, un brasero, una estera, pueden ser suficientes para obtener un efecto de gran belleza en su simplicidad, facilitando al mismo tiempo el desplazamiento y la actuación de los intérpretes. Esto no requiere de asesores, salvo en materia de folklore. En actuaciones de estilo, también conviene asesorarse para evitar anacronismos u omisiones, especialmente en materia de antecedentes históricos y, al no contar con los elementos indispensables, es preferible limitarse a cámara de un color.

### *Giras*

Sólo algunos grupos han realizado giras al extranjero, pero son numerosos los que han viajado dentro del país.

Las giras fuera del país, especialmente donde no se habla castellano, exigen una adaptación al medio que los haga comprensibles a cualquier público, para lo cual suelen valerse de recursos que reemplazan la falta de ambientación, por ejemplo en locales al aire libre, lográndose así destacar lo típicamente chileno sobre lo auténticamente folklórico.

### *Investigación*

Se mantiene, casi sin excepciones, en el plano de la recolección, la que ha sido abundante a contar desde 1950 aproximadamente, aumentando así el repertorio de los diversos conjuntos que se han ido formando desde entonces, algunos de existencia demasiado corta para los fines que persiguen.

Una excepción la constituye el Centro de Estudios de la Agrupación Folklórica Chilena que ha publicado el trabajo premiado sobre *El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto*, en 1960.

### *Difusión*

Está hecha por conjuntos profesionales y aficionados, siendo éstos los más numerosos. Se efectúa por medio de actuaciones simples o con explicaciones, charlas ilustradas, programas de radio, televisión, cursos de bailes e instrumentos folklóricos, todo lo cual se realiza para los públicos más diversos. Se han hecho también cursos teóricos sobre folklore general y musical, exposiciones, publicaciones, giras de profesores y de conjuntos, habiéndose fundado, asimismo, grupos similares en todo el país.

### *Asesoría*

La difusión en sí misma necesita de asesores, tanto en su aspecto folklórico como en el musical, coreográfico, escenográfico, etc., no contando la mayoría de los grupos con el personal técnico necesario. Estimamos que es éste uno de los moti-

vos por qué ciertos conjuntos han tenido una trayectoria tan corta, considerando al mismo tiempo esta carencia de una autoridad competente la causa de un desequilibrio entre lo estético y lo auténtico.

Igualmente, la falta de conocimientos ha impedido la selección de un repertorio estrictamente folklórico, permitiendo la introducción de elementos extraños, como ser: tonadas modernas de autor conocido; armonización a más voces que las usuales en nuestra música vernácula; tendencia al coro; exceso de instrumentos, etc. A éste puede añadirse la falta de identidad con el personaje interpretado, lo que demuestra un desconocimiento de la psicología del medio que se trata de mostrar.

Esto resulta ingrato de observar, especialmente en grupos en que se nota la inquietud por aprender una preparación más que suficiente y un propósito de superación que no encuentra su cauce.

### *Objetivos*

Difundir e investigar es ya como un lema en estos conjuntos. La investigación, como ya lo indicamos, se limita, en general, a la recolección.

Existe el peligro de que elementos de buena voluntad, pero faltos de métodos o de conocimientos, recojan el folklore musical en forma defectuosa e incompleta y luego lo divulguen completándolo a su mejor parecer. Esto rige tanto para la música como para el baile y en ambos casos ha ocurrido.

Muchos elementos manifiestan un propósito decidido de aumentar su conocimiento de lo chileno, cultivando sus manifestaciones con el fin de lograr y definir un arte chileno. El momento actual, que agrupa a las diversas nacionalidades en campos comunes con fines económicos, políticos, culturales y otros, que las solidarizan y las atan, tiende, por reacción, a marcar lo nacional. Esto explica el interés por los estudios folklóricos y el aumento de los grupos que lo cultivan.

Por la rapidez de penetración del folklore musical, actúa éste como un vehículo de la cultura, despertando en el pueblo el interés por manifestaciones ajenas a él.

La responsabilidad de los grupos es, si puede decirse, de tipo pedagógico, ya que, al enseñar por medio de cursos, como al divulgar en sus actuaciones, los conjuntos ejercen una función docente ante un público. Por lo tanto, éste debe recibir el hecho folklórico en su mayor autenticidad, sin concesiones que desvirtúen el espíritu mismo del folklore nacional. Esta es la línea que pretende seguir la mayoría de los grupos.

En casos de actuaciones estilizadas, se ha sacrificado lo auténtico en aras de un mayor logro artístico, debiendo en estas ocasiones advertirse al público de la licencia tomada, manteniendo, en todo caso, la esencia del hecho folklórico.

### CONCLUSIONES

Existe un interés manifiesto por cultivar nuestro folklore musical, no siempre bien orientado.

Estos elementos que difunden se interesan también por recolectar.

Tanto la difusión como la recolección son incompletas, por falta de directiva y de método.

La recolección se hace de preferencia en base a la música y danzas vernáculas de la Zona Central, descuidándose las del resto del país.

Los grupos folklóricos se encuentran desvinculados.

Existe un criterio erróneo que considera folklóricos a conjuntos que actúan de preferencia en la radio, boites y centros de diversión, difundiendo música popular moderna y propagando un falso concepto de folklore.

Creemos oportuno:

- a) La organización cursos de capacitación para los grupos folklóricos que preparen futuros asesores y den otra proyección a las presentaciones;
- b) La uniformidad de procedimientos de recolección mediante el uso de técnicas afines;
- c) La frecuentación de los grupos al Archivo existente en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, a fin de ampliar sus repertorios;
- d) La organización anual de la Semana del Folklore Musical y la formación de una comisión que vincule a los grupos entre sí y con las entidades oficiales, sugiriéndose programas de trabajo y colaborando en su desarrollo, y
- e) Realización de una campaña de difusión del verdadero concepto de folklore musical, contribuyendo así a la formación de una conciencia folklórica.