

MI EXPERIENCIA COMO CRITICO DE BALLET

Yolanda Montecinos.

I

Medir la significación, logros, proyecciones futuras y representación dentro de un movimiento local, de un hecho escénico, exige, sin otra posibilidad, la mano y el juicio de un experto. Y este hecho determina ya el primer interrogante en el campo que queremos analizar y que es el nuestro: la crítica de ballet.

¿Existen los expertos en el género, en nuestro medio? Puestos ya ante el problema, llevémoslo a su esencia: ¿Cómo se forma un experto en este campo? ¿Se dan en Chile las posibilidades de cumplir con los períodos preparatorios que produzcan profesionales idóneos o aprendices bien dotados?

No es fácil, ni justo, negar en forma rotunda lo que a preparación de críticos de danza se refiere, pero sí importaría determinar si el movimiento local de este arte justificaría o habría justificado la producción de una corriente, en este sentido.

Señalada ya la problemática del profesional de la crítica especializada, quisiéramos centrar la atención en las posibilidades de ejercicio de la profesión que brinda nuestro medio. Estas se limitan a los órganos periodísticos conocidos: diarios, revistas, radio y, en menor escala, televisión. En la gran mayoría de los casos, prima la obligación de entregar al lector un artículo informativo, un análisis liviano, limitado, en forma absoluta, por el formato, extensión y posibilidades del artículo periodístico que, por lo general, va ubicado en la página de

espectáculos, es decir, junto a crónicas encantadoras sobre las veledades de las estrellas del cine.

Podríamos afirmar, entonces, que la crítica especializada del ballet nos aboca a tres aspectos fundamentales:

- 1.—La formación del crítico;
- 2.—La naturaleza del medio que debe analizar; y
- 3.—La realidad ofrecida por los medios periodísticos locales.

Esto, sin considerar el común denominador de todo crítico de arte. Esto es, "que cada uno de ellos, desde el instante mismo en que ejerce tan peculiar y discutida profesión, pone una fábrica de enemistades".

FORMACION DEL CRITICO.—Buena voluntad, buena disposición, espíritu de sacrificio, entusiasmo y, en algunos casos más bien curiosos, un amor más allá de todo por la danza y su gente, son los móviles que han llevado a mis colegas críticos de ballet a ganarse, en buena lid, esta denominación.

Y esto, porque no contamos en nuestro medio universitario con un plan que consulte la formación de críticos. Clases aisladas de Estética se dictan con criterio de iniciación básica en diversas Facultades; pero, en ningún caso, podrían ser consideradas como punto de partida o, mejor aún, como motivación justa para expertos.

Si el estudiante de filosofía, el futuro pedagogo, el pintor u otros, asimilan estos cursos como otro de tantos en su carrera universitaria, podría ser que el estudiante de periodismo precisara, más que ningún otro, de tales herramientas para convertirse en crítico idóneo y certero.

Aseveramos esto, porque en la realidad la crítica está incluida en otra de tantas formas de periodismo y de hecho se hace para figurar en un diario, revista o audición informativa radial o espacio de TV. De ahí, entonces, que sea la Escuela de Periodismo la mejor señalada para practicar, por lo menos, dar señales de interés en esta dirección. Es cierto que el futuro profesional recibe rudimentos de cine, de televisión, radio y otras formas de comunicación; pero nada se realiza en profundidad. Es más, ni en calidad de cursillos se consulta la posibilidad de motivar a aquellos jóvenes que han manifestado su interés por adentrarse en el campo de la crítica (*).

(*) En la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica de Chile existe la Cátedra "LA CRITICA DE ARTE", para los alumnos del IV Año, cuyo titular es el Dr. Kupareo, presidente del Centro de Investigaciones Estéticas.—(Nota del Redactor-Jefe)

La realidad no deja de ser triste, por cuanto (salvo academias comunales, con intereses más bien locales) no se entrega en ningún centro de educación superior, los cursos que el profesional o el especialista deben seguir, como medida mínima, antes de lanzarse en la aventura de la crítica, por enorme que sea el amor que hacia esa expresión escénica sienta.

Diríamos, entonces, que no existe en Chile la posibilidad de formar un crítico de ballet, siguiendo las vías normales de estudio post universitario o de enseñanza superior. Se ofrece la probabilidad de una formación estética y de filosofía del arte, visión histórica y evolución local, sólo en cursos aislados que en el caso preciso del ballet, en realidad, casi no existen.

Quedaría como único camino, en lo que a vías relativamente regulares de formación se refiere, el seguir cursos en otras facultades universitarias, sin olvidarnos, como es lógico, de la progresiva y, sin duda, provechosa tarea del autodidacta.

Por último, si la crítica tiene un carácter periodístico innegable, sería la Escuela de Periodismo la que debería asumir la responsabilidad de preocuparse de sus futuros expertos. Por supuesto, cumplir bien con semejante campo, no significaría sólo un cursillo de un semestre o algunas conferencias aisladas. Es vital que el futuro profesional tenga, antes de dar sus primeros valientes pasos en el mar proceloso de la crítica, una visión general sólida, tanto en lo que a filosofía del arte, estética e historia universal y nacional se refiere. Esta última observación se relaciona con las exigencias progresivas de una profesión, que impide a sus iniciados distraer tiempo y energías para asentar conocimientos y madurar, sin una real base previa.

Resumiríamos lo anterior afirmando que la falta de medios universitarios que realmente formen expertos obliga al profesional —en considerable proporción— a partir con un severo factor en contra en el ejercicio de una profesión, en líneas generales, ingrata y exigente.

LA REALIDAD.—Hemos analizado lo que no existe en nuestro medio y ahora debemos referirnos a lo que es el reducido círculo de críticos de danza. Nada mejor para cumplir bien con semejante propósito que recurrir a la experiencia personal.

Me permito extraer ejemplo de mi caso y de mi peregrinaje previo a la crítica especializada, porque obviamente es el único que puedo tocar sin herir susceptibilidades. Desde pequeña, me interesó la actividad escénica. Estudiante de un liceo provinciano, conseguí venir a la capital a estrenos importantes del Teatro Experimental, del Ballet de la Universidad de Chile, y hasta llegué al preciosismo de conocer diez "Coppelias". Fue este caso, el de la versión expresionista del fabri-

cante de muñecas el que me daría la clave intuida apenas en esos años, de que mi inclinación me llevaba a analizar, conocer, hurgar incluso, en la trama íntima del espectáculo, comparando interpretaciones, trazando incluso los primeros palotes de una crítica, presentada como trabajo de composición en el colegio.

Este evidente interés recibió muy pronto su primera frustración al exponer el deseo de seguir cursos de danza con una profesora de gimnasia, que hacía productivas giras por mi provincia, impartiendo todo tipo de horrores a título de clases de "ballet ruso". Cuando llegué, años más tarde, a la Universidad de Chile, lo hice matriculándome en la Facultad de Filosofía.

Magnífica experiencia que, muy pronto, tuvo caracteres de determinante. Pronto pude mezclar los cursos regulares con la asistencia a la Academia de Teatro, del Experimental, y escuchar de labios de César Cecchi o Alvaro Bunster, interpretaciones llenas de vida, enfoque personal y humor, de la historia del teatro y del arte. Sentí que había llegado a puerto y creo que, ya en esa época, consideré que mi camino estaba trazado.

Apoyo vital y yo diría casi milagroso, recibí de parte del profesor de estilo y composición don Eleazar Huerta, quien supo detectar, en parte, mis curiosas y algo extravagantes inquietudes de adolescente. Narro esto para señalar cómo sólo la producción de una serie de circunstancias favorables y el no haberme detenido o empecinado en el deseo de volverme actriz o bailarina, pudieron favorecer mis aspiraciones.

Esta constante positiva volvió a hacerse presente cuando, por fin, pude acercarme a la Academia de Ballet, con casi una década de retraso. Esta circunstancia es importante y me interesa señalarla, ya que me liberaba del tentador peligro de enamorarme de la barra de ballet, del tutú clásico, la zapatilla de satín rosa y la corona a "lo Markova". Al resguardo de tales riesgos, pude realmente aprovechar bien los intensos años de trabajo en la Academia del Ballet Clásico Municipal Sulima y tener una visión exacta, física, equilibrada e imborrable de lo que la danza exige de sus intérpretes. Recuerdo, por ejemplo, lo que escuchara de labios de la gran dama del ballet inglés, Margot Fonteyn, cuando años más tarde ensayaba con el "Ballet de Arte Moderno", como bailarina-huésped:

"El crítico debería saber cómo "duele" a un bailarín, hacer un arabesque, un "double tour en l'air" o un complicado encadenamiento virtuosístico".

La gran bailarina occidental tenía razón; se tiene una visión diferente del ballet y un mayor respeto por sus intérpretes y nobles

ejecutantes, cuando se ha luchado, minuto a minuto, por alcanzar los noventa grados con un arabesque y se ha conseguido controlar hasta el último tendón para probar suerte con la "batterie".

Llegar al ballet con lógicos propósitos de convertirse en "ballerina" o solista no siempre es la mejor aproximación para el futuro crítico. Me parece más lógico incursionar en sus misterios "a posteriori", esto es, cuando ya se posee o, por lo menos, se intuye la posibilidad de militar en la escualida legión de los expertos.

Sin un guía sólido, ni una escuela universitaria que orientara mis inquietudes, era difícil decidirse a dar el paso hasta el análisis entregado a un periódico, del que uno se hace responsable, bajo firma. Un mayor perfeccionamiento en estética, dirigida, esta vez, a lo literario, vino a acrecentar mis inquietudes en este sentido. El profesor Luis Oyarzún sabía también detectar y estimular a sus discípulos y, muy pronto, incluyó en sus cursos elementos dirigidos a los que integrábamos grupos artísticos o academias. Pero el temor a enfrentar una tarea compleja, llena de responsabilidades y exigencias, más la necesidad de finalizar mis labores teórico-prácticas universitarias, me alejaban de la crítica misma. Y aquí, un hecho importante: el aspirante a crítico sólo dejará de ser una minoría absoluta, cuando esta especialidad exista como medio de vida digno para cualquier profesional. La perspectiva que se ofrecía ante mi vista era la de alternar el ejercicio de la crítica con las labores docentes. Panorama recargado sin duda, que elevaba mis dudas a su punto máximo.

El salto del Rubicón se produjo, en forma natural. Se precisaba el reemplazo de un experto que se alejaba, llevado por su carrera diplomática, fuera del país, y allí mismo inicié un trabajo que me ha depurado sorpresas, algunos logros modestos, altibajos y, en todo momento, un acicate vital para profundizar y mejor cumplir con la misión del crítico.

Esta breve historia personal deja en claro que:

- 1.—El estudiante con inquietudes hacia la especialización no puede contar con un guía definido;
- 2.—Las perspectivas de tal carrera no son otras que desempeñarla en calidad de relleno y complemento de una actividad central lucrativa;
- 3.—El conocimiento directo adquirido en una academia de danzas, cjalá en manos de diferentes profesores, es una excelente escuela; pero no la única, en este sentido; y
- 4.—Un egresado universitario está en mejores condiciones para emprender, con criterio y disciplina de estudio, una carrera que exige

renovarse día a día, conocer, viajar y no perder contacto con la filosofía ni la estética por una parte, y por otra seguir el desarrollo diario del arte de la danza en el país y en el mundo.

II

LA NATURALEZA DEL MEDIO QUE DEBE ANALIZAR.—Un corte vertical en el movimiento del ballet chileno indica que en 1967 las perspectivas locales no son particularmente interesantes. Dos son las compañías oficiales: “**Ballet Nacional Chileno**”, dependiente de la Universidad de Chile, y “**Ballet Municipal de Santiago**”, subvencionado por la Ilustre Municipalidad. A ambas se sumaría el interesante grupo “**Ballet Contemporáneo**”, de Germán Silva; el “**Ballet de Cámara**”, de Malucha Solari, que aún no ha mostrado su labor en lo práctico, es decir, sobre un escenario; centros de danza adscritos a Casas de Cultura, en núcleos comunales; y los centenares de academias, entre las que sólo es posible extraer no más de seis para estudio y consideración seria.

Cuantitativamente, está bien en proporción con las posibilidades de nuestro Chile. Es en la orientación artística, en la distribución de ayudas, en lo que este panorama no resiste un análisis sin mostrar sus debilidades. Dos grupos, el “**BALCA**” (Ballet de Cámara) nacido al amparo del Instituto de Extensión Musical y “**Ballet Contemporáneo**”, de Germán Silva, son los únicos que se interesan por la búsqueda e inquietudes creativas, en consonancia con la contemporaneidad del arte de Terpsícore, como forma de expresión. Ambos núcleos deben enfrentar su temporada 1967, sin ayuda material, ni subvención. El “**Ballet Nacional Chileno**”, que fundara en 1942 Ernst Uthoff, como cuerpo estable del Instituto de Extensión Musical (IEM) sigue hace algunos años, una línea de eclecticismo, pretendiendo unir lo moderno con un incipiente contacto con la danza académica y la tradición del ballet clásico. Sus últimas creaciones así lo prueban.

El Ballet Municipal de Santiago, nacido hace ocho años como “**Ballet de Arte Moderno**” con Octavio Cintolessi, olvidó y cambió su interesante objetivo artístico, cumplido con entusiasmo durante seis años, para derivar a los principios de cualquier compañía profesional subvencionada, con un amplio repertorio de grandes ballets clásicos y algunas creaciones complementarias de otros coreautores.

La perspectiva histórica aclara mejor la larga etapa de transición que afecta al ballet en Chile. El “**Ballet Nacional Chileno**” vivió en sus primeros diez años (42-52) la excitante y progresiva etapa de crecimiento real, de formación de solistas locales, la formación de un repertorio que, año a año, significaba un nuevo triunfo para el conjunto y su creador, Ernest Uthoff. La magia de “**La Mesa Verde**”, obra maestra de la danza dramática y de su autor, Kurt Jooss, marcó un hito en la historia aún tan joven del ballet chileno en su estreno de 1948.

En otras palabras, ese conjunto, surgido de una iniciativa de la Universidad de Chile y de don Domingo Santa Cruz, era en verdad un movimiento pujante, joven, vital y para confirmar esta realidad, la respuesta del público era fervorosa, admirativa y positiva.

“Coppelia”, “Drosselbart”, “Don Juan”, “Ozardas en la Noche”, “La Leyenda de José”, entre otros, perfilaron un estilo, configurando la perfecta traslación del expresionismo dancístico a nuestro medio. Y es que, hacia la década del 40, la pintura nacional, la música y la literatura se veían poderosamente interesadas por el expresionismo germano. Un caso aislado tiene curioso significado en este sentido. El pintor Ignacio del Pedregal fue enviado a estudiar pintura expresionista a Alemania. Allí tomó contacto con un movimiento dancístico que hacía época, la danza moderna centro-europea, libre o expresionista, que le hizo olvidar sus pinceles y lanzarse en esta nueva y más excitante experiencia expresiva.

Regresó y en una pequeña sala tapizada de rojo en el subterráneo de Bellas Artes dictó, no cursos de pintura alemana del momento, sino de danza moderna. Los elementos más destacados del ballet de esos días, en los que no se contaba con grupos estables, acudieron a tales citas, con excelentes resultados. Más aún, las maestras Andrée Haas y Elsa Martín llegaron a integrar una importante academia particular, enseñando también los postulados de la danza libre, con énfasis en lo rítmico y la línea Dalcroziana, Andrée Haas y en la danza a la Mary Wigman, su colaboradora.

BAJO LA FERULA DEL EXPRESIONISMO

La danza libre había surgido como una violenta reacción contra el excesivo academicismo del ballet clásico, su insistencia retórica, la falta de medios expresivos diferentes que marcharan más de acuerdo con las circunstancias de un mundo cambiante. Rudolph von Laban no inventó la danza moderna, pero sí la codificó y tuvo en Mary Wigman, mujer de fuerte personalidad y notable condición creativa, un vital complemento. Ellos son la fuente que lanzaron, en forma orgánica, las primeras protestas dancísticas en pro de una liberación del cuerpo, de una ampliación de la temática dancística enredada aún en esa época a temas mitológicos, narcisismos y a la reverencia fatigante de las Giselles, Sylfide y otras hadas y seres sobrenaturales. El superromanticismo expresionista germano buscaba olvidar los viejos temas del prolongado movimiento clásico-romántico del ballet y, en buena parte, consiguió su objetivo. Entre 1930 y 1940, Europa se interesó más por los iluminados bailarines individuales que expandían esta forma de danza por sus escenarios, que por los herederos del Ballet Ruso de Diaghilev.

Martha Graham trasladaría estos principios a Estados Unidos,

también como parte de un movimiento y, con el correr de los años, su genio creativo la llevaría a desarrollar una auténtica danza moderna norteamericana, con su técnica, estilo e intereses propios. De este tronco común, venerado, con razón, en su patria, han surgido discípulos entrenados en su disciplina, intérpretes de sus creaciones y más tarde, creadores ellos mismos. Vitalizado, cambiando día a día, este movimiento americano echó raíces y puede mostrar al mundo lo que es posible lograr asimilando y nacionalizando una tendencia foránea.

Chile, o más bien cierto tipo de público, la "élite" cultural chilena, era terreno propicio para las manifestaciones del expresionismo escénico hacia 1940. Ignacio del Pedregal y las profesoras Andrée Haas y Elsa Martín habían entregado su importante aporte. Por ello, la llegada triunfal del "Ballet Joos" constituyó toda una apoteosis. Tanto, que movió a no tomar en consideración visitas importantes, sin duda, como Ballet Caravan de los Estados Unidos e incluso las del Ballet Ruso del Coronel de Basil.

"La Mesa Verde", "Gran Ciudad", "El Hijo Pródigo", entre otras, causaron algo más que un impacto. Eran la respuesta a inquietudes locales; los maestros de la danza libre llegaban a Chile. Sus primeras figuras se convirtieron en ídolos y por ello no fue una reacción o consecuencia lógica el que la misma Universidad de Chile, a través del recién creado Instituto de Extensión Musical, les llamara a organizar y fundar la **Escuela de Danzas** y el **Ballet de la Escuela**, desde 1942. Llegaron, entonces, Ernsts Uthoff, su esposa y primera bailarina, Lola Botka, y el primer bailarín Rudolph Pescht. Trabajaban en terreno fértil y contaban, desde ya, con la admirativa colaboración de la juventud próxima al medio escénico. Además, partían protegidas por el Instituto de Extensión Musical y, como último factor positivo, la profesora Andrée Haas les hizo traspaso de su nutrida y bien entrenada Academia.

Fue así como la verdadera historia del ballet en Chile partió con este grupo y esta serie de reacciones en cadena, todas ellas, determinadas por el expresionismo germano.

NACIMIENTO AL REVES

Las tentativas anteriores a la llegada de Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolph Pescht a Chile, no serían sino antecedentes, de relativo interés. Fue con estos maestros que pudo, recién, integrarse una compañía que alcanzara, en breve y con justicia, la categoría de profesional. Los maestros contratados se radicaron en el país, por cuanto los Ballet Jooss escapaban a América a raíz del conflicto mundial. Además, lo que fuera una reacción violenta contra una etapa del ballet clásico, muy pronto pasaría a ser incorporado al acervo de la tradición de este arte que promovió una verdadera autorreforma, a través de

creadores como Serge Lifar, Leonide Massine, George Balanchine y, naturalmente, Mickail Fokine.

Chile se convirtió —importante es señalarlo— en un país bastión para una corriente dancística que entraba en su eclipse definitivo en su tierra de origen, Alemania. Tan pronto como los problemas bélicos dejaron de pesar sobre Europa, Alemania, sin dejar de lado el expresionismo, se volvió hacia la danza académica y en especial hacia la técnica “sur pointes”, desterrada por Kurt Jooss y por las sacerdotisas y difusores de la danza libre.

Nuestro país partió entonces al revés, en materia de ballet. Lo que fuera una reacción transitoria, un modernismo iconoclasta destinado a perder su autonomía y a ser incorporado en algunos de sus elementos válidos a la corriente eterna de la danza escénica, se convirtió entre nosotros en base, cimiento y única forma posible de expresión dancística.

Los primeros años fueron fructíferos. Incluso toda la generación que creciera en torno del grupo supo mantenerse fiel. El director-coreógrafo, Ernst Uthoff merecía, por lo demás, esta adhesión. Gran artista⁹ impuso el sentido profesional del montaje de una obra. Su sello de seriedad, casi maniática, influyó no sólo en sus excelentes artistas, sino también en las restantes compañías de teatro. Fueron largos años en los que se desterró definitivamente la zapatilla de punta, el tutú, el virtuosismo. Giselle y Coppelia, por lo demás nunca incorporadas al ballet en nuestro medio, fueron francamente repudiadas, a menos que fuese en versiones expresadas en términos de superromanticismo germano y dichas en técnica de media punta y “terre a terre”.

Circunstancias como la señalada son vitales para cualquier análisis crítico y, además, para comprender en su debida perspectiva la dimensión de la crisis por que atraviesa esa compañía, en manos ahora de Denis Carey. El reinado del expresionismo hizo pasar por Chile y sin el menor éxito de público a la brillante y única “ballerina” cubana, Alicia Alonso, en su primera visita al país, junto a figuras tan importantes como Melysa Haydn, que hoy reina en el **New York City Ballet**, de George Balanchine.

La culminación de la danza dramática, que muy pronto la crítica de entonces comenzó a saludar como “baile caminado”, vino con “**Carmina Burana**”. Este ballet oratorio de Carl Orff-Ernst Uthoff con escenografía de Tomás Rossner, sirvió de lanzamiento a varias solistas jóvenes salidas de la Escuela de Danzas, que preparaba bailarinas en la técnica que este tipo de ballets precisaba. María Elena Aránguiz, Oscar Escauriaza, Julia Pérez, Nora Salvo brillaron, entonces, junto al coro de la Universidad de Chile, a la batuta de Víctor Tevah y a solistas como Victoria Canale. Después de este triunfo y con excepción de “Mi-

lagro en la Alameda”, ni el ritmo de trabajo de la compañía ni su orientación satisfizo al público y menos aún a la crítica; entró en una extraña etapa en la que ganaba premios en el exterior por su estilo, originalidad y sentido profesional, en tanto recibía todo tipo de comentarios adversos dentro de su patria. La necesidad de un cambio de orientación se hizo sentir en forma casi trágica, mientras llegaban al Teatro Municipal grupos extranjeros de danza moderna norteamericana y compañías clásicas europeas. Las primeras probaban que el concepto de danza moderna era algo vivo y no un simple estilo de antología o de museo.

Nuestro moderno ballet universitario había tocado los peores límites de conservación y se alimentaba de una fórmula largos años caduca en Europa, como quedara en claro a través de algunos comentarios cosechados en su viaje a Estados Unidos. Había surgido, además, una compañía joven, que canalizaba inquietudes de bailarines y gente de ballet ansiosa de reflejar lo que era el concepto de compañía profesional de danza en el exterior. Sus primeros brillantes años fueron otro factor decisivo que aceleró el cambio de orientación del conjunto fundado por Ernst Uthoff.

NUEVOS GRUPOS

El nuevo conjunto era el “**Ballet de Arte Moderno**”, y su director había sido la primera figura del grupo universitario. Venía de Europa, donde tomara contacto con Serge Lifar, Panine Chartat y el **Ballet de la Opera de Zagreb**. Reunió en torno suyo a los elementos inquietos para quienes la danza dramática nada significaba, fuera de algo perteneciente al pasado. Nació un conjunto con el doble objetivo de configurarse, por fin, un repertorio de las grandes obras del ballet clásico y deseoso de montar ballets que lo hermanaran con las inquietudes del hombre contemporáneo e incluso con una posición de vanguardia, en materia de creación dancística.

Fueron cinco buenos años dentro del crítico instante que vivía el ballet. Hubo un remozamiento y el rol principal de este intento fue servir de reactivo, de punto de comparación y de semilleros. En la actualidad ese mismo conjunto ya no existe y su actual etapa como “**Ballet Municipal de Santiago**”, se atiene sólo al primer objetivo original. Dirigido por el interesante artista norteamericano, Charles Dickson, especializado en realizar este tipo de trabajos con grupos latinoamericanos, trata de alcanzar la fórmula de las grandes compañías de repertorio, extranjeras.

El conocimiento, a fondo, del desarrollo histórico de los grupos que hacen al ballet en Chile seguir de cerca la evolución misma del público y de los bailarines, coreógrafos y escuelas, proporciona al co-

mentarista la única posibilidad de circunstanciar el hecho escénico e integrarse a él, en cierto sentido. Si su misión de guía del espectador e intermediario entre el creador y el público se cumple, no será sin este adentramiento en el presente y pasado del movimiento mismo. Sólo así se comprenderán sus debilidades, sus hitos históricos, sus características y sus perspectivas futuras.

Imposible hablar de ballet en Chile, sin conocer exactamente qué fue el expresionismo en la década del 40, quiénes eran Ernst Uthoff, Lola Botka y el ya fallecido bailarín y maestro (tuve el honor de contarme entre sus alumnas en la Escuela de Danzas del Conservatorio). Para comprender, de verdad, la importancia de los planes y reforma de la actual Escuela-Subdepartamento de Danzas del Conservatorio Nacional de Música, es imprescindible tener exacto conocimiento, no sólo en dimensión anecdótica o de mera yuxtaposición de hechos, del florecimiento y crisis posterior del Ballet Nacional Chileno y de su Escuela. Verdad de Perogrullo es afirmar que sólo el experto capaz de medir con objetividad tales circunstancias y antecedentes, está en condiciones de hablar sobre estas materias y de sus artistas para el público.

ORIENTAR

Ejercer la crítica de ballet en un medio como el que he caracterizado, no resulta —reconozcámoslo— una tarea excitante, llena de halagos o fáciles conquistas. La compensación, en este caso, estaría en la posibilidad de ejercer, a través de esta tribuna, un rol orientador.

El cumplimiento de una misión tan importante sólo es posible si se tiene un conocimiento teórico-práctico sobre la danza, el ballet, su técnica, su realidad estética, su historia y animadores. El gran peligro está en la mera crónica informativa, en la impresión subjetiva y en muchos casos, surgida de una sensibilidad hipertrofiada antes que del enjuiciamiento objetivo de un hecho escénico.

El lector desea encontrar en la crítica, en primerísimo lugar, una orientación acerca de la calificación cualitativa de un ballet, y acepta también toda la documentación que la obra en sí precisa. Para un público, joven aún en lo que a apreciación de estas manifestaciones se refiere, este tipo de labor del crítico resulta positiva. En especial, en Chile, donde al auge del expresionismo de Ernst Uthoff, de gran arrastre de público, no ha sucedido nada, con la vitalidad y fuerza suficientes para reemplazarlo.

Sin embargo, el espectador que ha descubierto o se ha mantenido fiel al ballet en los últimos siete años, todo antecedente, serio y honesto, acerca del mundo de la danza clásica, la tradición y el pasado, ha sido vital. Y es aquí donde la crítica chilena ha tenido un rol im-

portante para llenar y es este hecho el que explica la existencia de por lo menos dos expertos en este campo. De ahí, también, que la ausencia de centros de formación o de otros sistemas idóneos para preparar profesionales nos parezca tan lamentable.

III

LA REALIDAD OFRECIDA POR LOS MEDIOS PERIODISTICOS LOCALES

Decíamos en los puntos anteriores que el aspirante a experto en materia de ballet no cuenta en Chile, hoy, con una forma seria y profesional, orgánica y lógica, que le conduzca a adquirir los cimientos fundamentales para el ejercicio de sus labores. Además, asegurábamos que la compleja y modesta realidad dancística local exigía un conocimiento minucioso, una perspectiva profunda de la historia del mismo para comprender, juzgar y clarificar, en el presente, la labor de los grupos de ballet, sus altibajos y perspectivas futuras.

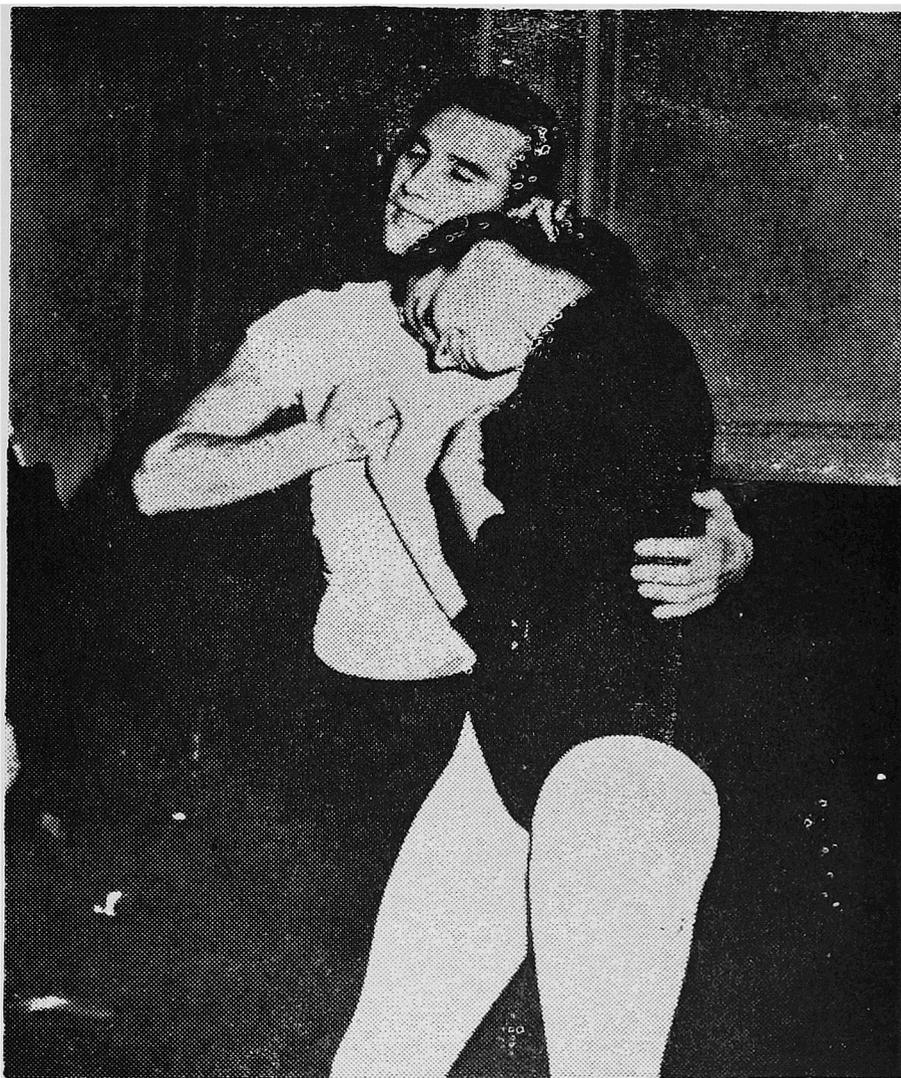
Mostraremos, ahora, cómo para un experto que consiga sobrepasar las dos dificultades o exigencias anteriores, la realidad del medio en que debe trabajar, significa quizás el problema más grave y tangible.

El crítico chileno está consultado en la categoría del periodista de espectáculos y, en algunos casos —contados, por supuesto— como parte de la redacción de un diario o revista. Como tal, debe ceñirse a los “abecé” de esta profesión. Esto es: escribir corto, liviano y en forma comprensible para cualquier tipo de lector; máximo de extensión de un artículo: una carilla y media; en algunos casos —tampoco muy frecuentes—, dos.

La crítica especializada tiene, en buena parte de la prensa, el carácter de una colaboración menor. Las exigencias de los directores son claras: comentarios directos, lenguaje claro, información antes que análisis. Algo así como una camisa de fuerza y también, justo es reconocerlo, una lección renovada de sintetización y reducción a la esencia. En todo caso, las perspectivas reales son poco favorables y esto puede arcentarse, según la línea del periódico o revista en que se colabore.

El crítico de ballet no tiene en el país una revista especializada que le permita, de verdad, hacer análisis en profundidad de un estreno nacional o de una visita extranjera. Es fácil comprender hasta qué punto resulta una frustración constante para el crítico el verse impelido a calzar una chinela china de periodista liviano e intrascendente.

Citaría un ejemplo para demostrarlo prácticamente.



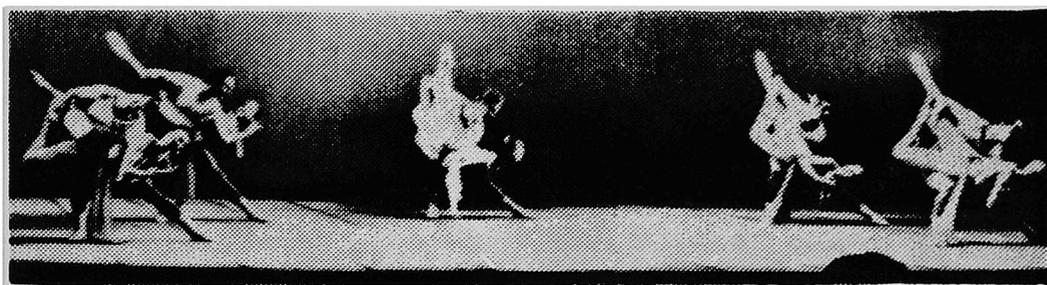
La difusión del ballet, en especial en el campo de la danza clásica, impuso la obligación y necesidad de foros, conferencias y actividades de difusión. Irene Milovan y Enrique Larraguibel muestran en el Instituto Chileno-Noreamericano de Cultura algunas escenas de "GISELLE", gran triunfo del "Ballet de Arte Moderno".



El "Ballet de Arte Moderno" montó, en 1963, "AMOR BRUJO", de Paco Mairena. No fue un éxito total en lo coreográfico, pero probó la línea de buscar valores nuevos para este campo del arte.



Una programación constante de grupos de danza venidos del exterior ha servido para señalar, por contraste, debilidades y puntos críticos del movimiento local. El Ballet Folklórico del Cáucaso, entre tantos otros, dejó una profunda impresión.



Una escena del ballet de Heinz Poll, realizada por el Ballet Nacional Chileno: "RAPSODIA DE PRIMAVERA" fue ya una muestra de la transición hacia la danza académica en esa compañía.

A raíz del estreno del Ballet "Germinal", del joven coreógrafo chileno, Germán Silva, con música electrónica de Vicente José Azuar, debí limitar mi crítica a dos carillas. La obra tenía doble interés: su significación dentro del magro cuadro de los coreautores locales y su calidad intrínseca de creación, cien por ciento, vanguardista. Había en el novel artista un auténtico valor nuevo que señalar, una personalidad creadora definida, un ballet extraño, que producía un placer estético, a todas luces, de carácter intelectual. Estábamos ante un caso importante de "opera prima" que ponía en acción, al mismo tiempo, el conocimiento por connaturalidad y también al conocimiento abstractivo, incurсионando a pie firme en el campo de la vanguardia dancística. Se trataba del ballet que exigía al crítico anticipar también una nomenclatura nueva, introducir incluso, algunos neologismos y ampliar, con mesura, las cargas semánticas de algunos términos. Esto es, una obra diferente, que exigía al comentarista un método e idioma también diferentes.

Reducir estos conceptos a esquemas periodísticos, livianos e informativos, tal fue la tarea que debí emprender, aprovechando de la realidad tan negra, algunos atisbos de luz. En todo caso, el simple hecho de poder llegar al lector, era ya lo más importante y lo menos desdeñable. Las revistas ofrecen mejores posibilidades que los diarios, y algunas radios se avienen a incluir en sus programaciones comentarios sobre estas materias. Estos son los resquicios, en los que es permitible ofrecer análisis de estilo, de técnica, de lenguaje y realización.

La ausencia de una revista de gran nivel, en la cual se podría realizar este tipo de crítica se hace angustiosa; pero es un hecho que sólo contaremos con este tipo de publicación el día en que el ballet chileno alcance tal categoría, que precise de un órgano de este tipo y que, factor vital, exista una cantidad de lectores interesados en adquirir esta clase de literatura.

Por el momento, el crítico tiene el refugio de algunas actividades de difusión a través de foros, conferencias y cursos, y la responsabilidad de descubrir la fórmula válida para convertir los mezquinos espacios disponibles hasta hoy, en auténticos comentarios de experto.

He preferido analizar tres puntos que corresponden a la realidad práctica del oficio del crítico en nuestro medio, por considerar que tales son las características más ilustrativas del fenómeno en sí; las que personalmente más han afectado mi labor y aquellas que, por lógica derivación, limitan la producción de verdaderos expertos. Lo usual es el comentarista que derrocha ingenio para suplir fallas de formación y también para entretener con las galas de su ingenio a un público vasto. Esta promiscuidad entre la crítica, entendida en sus elevados objetivos estéticos y periodísticos, y la glosa liviana en torno a las menudencias del ballet y su gente es otro de los conflictos que pesan sobre este campo, tan discutido, discutible y sin embargo tan apasionante, del hecho artístico.

YOLANDA MONTECINOS PINEDA.

Escritora y crítico de cine y ballet. Es periodista colegiada.

Obtuvo su título de profesora de Castellano en la Universidad de Chile. Una vez egresada de la Escuela de Teatro de la misma Universidad y de la Academia de Ballet del Teatro Municipal, se dedicó a la crítica de estas especialidades. Sus artículos aparecen en el diario "La Segunda" (de "Las Últimas Noticias"), y en la revista "Ecran".

Dirige las representaciones de ballet en el Canal 13 de televisión de la Universidad Católica.

Actualmente está dictando un curso sobre cine y televisión en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.