# Flujos y Rutas

# El inicio de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile: ¿Un ideal de cuerpo escénico?

## por Prof. Carlos Delgado

*Este artículo corresponde a un avance de la investigación que se encuentra en proceso y que persigue indagar, desde la historia del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el ideal de cuerpo escénico que ha orientado la formación de los egresados a través del tiempo, en esta la primera escuela profesional de danza del país.*

### El Comienzo

El ideal de cuerpo escénico determina de forma ineludible los itinerarios formativos y los discursos de cada docente en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes. Declarado oficialmente o no, el ideal de profesional de la danza que se desea, determina objetivos, contenidos y metodologías que modulan la construcción del cuerpo escénico en el proceso formativo. Es factible que cada práctica técnica de danza sea impartida con ideales disímiles que, si no son armonizados por un perfil orientador, pueden producir tensiones y contradicciones en los discursos formativos, que originen crisis en la coherencia a la hora de la implementación curricular.

Como es bien sabido, en gran medida gracias a la gestión de Andrée Haas, primera chilena dalcroziana titulada en Ginebra, y de algún modo influenciada con la danza de Mary Wigman (Figura N°1), fue posible la llegada de los fundadores de la escuela de danza universitaria.

Como académica del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile, Andrée Haas inicia sus labores docentes el año 1928, siendo la iniciadora de la danza moderna en el aula universitaria desde la perspectiva de la rítmica corporal. Junto con recomendar a los integrantes del Ballet de Jooss para iniciar una escuela profesional en la Universidad de Chile, Haas entrega generosamente sus alumnas a la primera generación de la escuela de danza, dentro de las cuales se encontraba nuestro Premio Nacional de Arte, Malucha Solari. Su grupo de estudiantes se formaba con los ideales técnicos y estilísticos que se desarrollaban en la escuela de Dalcroze en Suiza y de la discípula de Laban, Mary Wigman.

En la Figura N°2 se puede ver a estudiantes de la Escuela de Dalcroze danzando al aire libre, con ropas livianas que recuerdan a Isadora Duncan, con cuerpos que se mueven y saltan con naturalidad en una danza libre.

Cuando se imparte la primera clase en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, el 7 de octubre de 1941, con 15 estudiantes seleccionados de 200 postulantes, seguramente existía en el imaginario de los maestros Ernst Uthoff, Rudolf Pescht y Lola Botka, un ideal de cuerpo que debía ser preparado y alcanzado para enfrentar los desafíos de la escena de la danza moderna chilena; ideal que deberían alcanzar los integrantes del Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical. Con ese nombre se presentan por primera vez el 22 de

Figura N°2: Cuatro bailarinas dalcrozianas

Figura N°1: Andrée Haas y sus dos influencias formativas; principalmente Dalcroze y en segundo lugar Wigman.

noviembre de 1942 con *Danza Lírica* (con Malucha Solari y Rudolf Pescht en los roles centrales) y *Capricho Vienés* (con Carmen Maira, Malucha Solari, Lissy Wagner, Patricio Bunster y Alfonso Unanue); en el marco de la celebración oficial del Centenario de la Universidad de Chile.

El entrenamiento de un cuerpo extendido en sus capacidades expresivas, era lo que venían haciendo nuestros fundadores Uthoff, Pescht y Botka en el Ballet Jooss. Sin formación sistemática como pedagogos, ellos sabían de la práctica corporal desde sus experiencias como bailarines modernos, muy prestigiados internacionalmente a partir del gran éxito de la compañía en el año 1932, cuando ganaron la medalla de oro en el Congreso de la Danza en París con *La mesa verde*. Botka en el rol de *La Anciana Madre*, Uthoff en el rol del *Abanderado*, y. en el rol de *La Muerte*, Rudolf Pescht[1] (Figura N°3).

El impulso de la danza de Laban, la energía y el tiempo del movimiento del cuerpo en el espacio, puestos al servicio escénico en la danza teatral de Kurt Jooss, eran el enorme capital artístico que venían en los cuerpos de estos tres artistas con una vasta trayectoria escénica. Nuestros fundadores no fueron teóricos, fueros artistas de la danza con concepciones de un lenguaje expresivo europeo del cuerpo, de gran aceptación en los momentos históricos que se vivían. Los bailarines de Uthoff conocieron el rigor en el trabajo diario, trabajo orientado para alcanzar la perfección en la ejecución de cada movimiento, que debía comunicar de forma precisa lo deseado por el coreógrafo.

La tríada Laban – Jooss – Leeder, gran orientador de teoría, de expresión escénica y de un método pedagógico respectivamente, constituye un aporte que marcó las artes escénicas del siglo XX y a Chile como un privilegiado en el inicio de la danza profesional y universitaria. Sin embargo, cabe señalar que en los comienzos la influencia de Sigurd Leeder no se hace efectiva de forma explícita hasta el regreso a Chile de Malucha Solari en 1951, y posteriormente con la llegada de Joan Turner el año 1954; ambas discípulas directas de Leeder.

***1. Montecinos.*** "El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana". Revista Musical Chilena, Año XVI, abril-junio, 1962, N° 80, pp. 9-30.

Figura N°4: De izquierda a derecha: Rudolf Laban, Kurt Jooss y Sigurd Leeder.

Imagen de la representación original de La mesa verde, 1932

Figura N°3: Lola Botka, Rudolf Pescht y Ernst Uthoff

## La formación técnica en los inicios

La danza moderna debía ser suficiente para la formación técnica de los bailarines. La negación de la técnica académica como parte de la práctica corporal de los estudiantes de la escuela de danza en sus inicios era indiscutida a partir de los postulados de los maestros fundadores[2]. Aquí se revela, en parte, ese ideal de cuerpo escénico con el que se inicia la formación, coherente con el paradigma expresionista heredado.

Las capacidades expresivas de los intérpretes descansan principalmente en el dominio de la eukinética, manejo de las cualidades del movimiento, que permite aumentar el registro dinámico de los cuerpos más allá de las condiciones personales particulares de cada estudiante bailarín o registro dinámico personal. Ese amplio registro deseado no puede ser encontrado en la técnica académica (también llamada clásica o ballet, términos no muy afortunados por confundirse con los que aluden a un periodo del arte, con una obra o una compañía de danza). La evasión permanente a la fuerza de gravedad de la técnica académica, por lo tanto, cuerpos entrenados para la ingravidez, no permite el uso del peso en toda sus grados de firmeza, del mismo modo que la utilización del factor energía se despliega en el rango de los movimientos más bien débiles, lo que restringe un despliegue más completo en las variaciones de energía y peso en el movimiento expresivo danzado.

Desde el punto de vista del espacio en el que ocurren los movimientos en la técnica académica, estos se circunscriben a un octaedro, figura de ocho caras, dos pirámides que se conectan en su base. En tanto que la técnica moderna, a partir de los postulados de Laban, se mueve en un cuerpo de veinte caras triangulares (icosaedro), el cuerpo geométrico más próximo a la esfera, lo que entrega mayores posibilidades de movimientos en el espacio y las influencias en la relación cuerpo espacio.

Por otro lado, en diversas técnicas y no tan sólo la académica preponderan los movimientos controlados, conducidos, que dejan fuera los movimientos de libre flujo, descontrolados, "no pensados". En este sentido, la técnica moderna Laban – Jooss – Leeder considera el control y descontrol del movimiento, como es posible constatar en todos los movimientos del género *swing*[3].

A través de la eukinética, es posible ampliar el registro expresivo del cuerpo al dominar las cualidades del movimiento, puestas al servicio de la comunicación escénica.

El movimiento fuera del eje vertical estable es otra característica distintiva de la danza moderna. El entrenamiento dinámico-espacial desde el icosaedro labaniano, permite la comprensión y dominio del cuerpo influenciado por múltiples inclinaciones, afectadas por los *schrägen* o las diagonales del cubo. Lo que permite, por ejemplo, equilibrios fuera del eje vertical en inclinaciones inestables con soporte levemente descentrado en media punta, lo que se observa en la fotografía de Malucha Solari en el rol de Sulamita (Figura N°6). En la foto de Kurt Jooss (Figura N°4) es posible apreciar una posición que podría ser descrita como un arco en un plano diagonal, donde el tronco sale del eje vertical estable, influenciado por la inclinación 9 izquierda del icosaedro, lo que eventualmente podría ser una pose, un giro o un salto. Ambas ejecuciones sólo se obtienen con un entrenamiento y comprensión desde una técnica moderna.

Por lo tanto, la concepción de la incompatibilidad de la técnica académica en el entrenamiento y formación del bailarín moderno, responde a la coherencia teórica y práctica de los postulados de Laban, desarrollados escénicamente por Jooss y vivenciados por los intérpretes Uthoff, Botka y Pescht.

Figura N°6:
Malucha Solari en el rol de Sulamita

En oposición a los ideales estandarizados de los cuerpos, que podría pensarse produce la formación técnica, en los inicios de la escuela de danza se rescataba y valoraba las características individuales de los estudiantes bailarines, las que deberían ser aprovechadas por el coreógrafo para asignarle un determinado desafío interpretativo. A este respecto, Andrée Haas, quien se incorpora en el año 1943 como profesora de rítmica, declara lo que sería una característica distintiva de los bailarines que se forman en la escuela de danza:

*"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".*[4]

**2.** Múltiples relatos anecdóticos así lo señalan. Algunos bailarines de la Ballet Nacional tomaban clases de académico sin que lo supieran los maestros.

**3.** Swing: Movimientos pendulares y centrífugos que alternan control y descontrol, peso y suspensión.

*Figura N°5: Cuerpos geométricos, octaedro e icosaedro.*

En la escuela de danza, la omisión de la técnica académica permanece hasta el año 1949, año en el que se incorpora al cuerpo de profesores la recordada maestra Helena Poliakova, formada en la Escuela Imperial de San Petersburgo .

En el primer periodo de la escuela de danza, 1941 – 1949, y, por lo anteriormente expuesto, es posible conjeturar que el diligente trabajo para formar bailarines profesionales fue determinado por la concepción de un cuerpo que se entrena con la técnica moderna alemana, donde las capacidades comunicativas de cuerpos dúctiles en sus posibilidades expresivas están por sobre las capacidades y virtuosismos técnicos. Donde la comprensión del movimiento en la práctica corporal considera, por un lado, la limpieza de los diseños del movimiento en el espacio y, por otro lado, la vivencia de la combinación de los factores de espacio, tiempo, energía y flujo destinados a conectarse con el sentido expresivo de cada movimiento del cuerpo en la escena.

Los discursos ideológicos de la técnica académica y de la técnica moderna indudablemente son distintos, responden a ideales corporales y estéticos disímiles. A partir de 1949 comienza a ponerse en práctica, desde una concepción de complementariedad de ambas técnicas, la formación profesional de los bailarines; complementariedad que producirá tensiones y que irá a ocasionar divisiones y crisis en el ideal de cuerpo escénico en los años siguientes. Estas materias serán abordadas con profundidad en una segunda parte de esta investigación.

**4.** *Haas, A.* "La escuela de danza del Instituto de Extensión Musical". Revista Musical Chilena, Año I, noviembre-diciembre 1945, N°7-8, pp. 19-26.

**5.** *Pérez, M.* "Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile". Revista Musical Chilena. Monografía, 2006.

### *Índice de figuras*

*N°1: Jacques Dalcroze:* https://www.google.cl/search?hl=es&authuser=0&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1024&bih=506&q=Jacques+Dalcroze&oq=Jacques+Dalcroze&gs_l=img.12...0.0.0.2518.0.0.0.0.0.0.0..0.0....0...1ac..27.img..0.0.0.Xn_rwBmnMg8

*Mary Wigman:* https://www.google.cl/search?hl=es&authuser=0&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1024&bih=506&q=Jacques+Dalcroze&oq=Jacques+Dalcroze&gs_l=img.12...0.0.0.2518.0.0.0.0.0.0.0..0.0....0...1ac..27.img..0.0.0.Xn_rwBmnMg8#authuser=0&hl=es&q=Mary+Wigman&tbm=isch&imgdii=_

*Andrée Haas:* Revista Musical Chilena. Universidad de Chile. Año XV, enero – marzo 1961, N° 75, p. 9, en "Historia del Ballet en Chile de Yolanda Montecinos".

*N°2: Cuatro bailarinas dalcrozianas:* Dalcroze-Schule (Four Dancers in Flight)

Fotografía de Frederick Boissonnas. Suiza. Atelier Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. (Munich). Año 1913. http://www.photoseed.com/collection/single/dalcroze-schule-four-dancers-in-flight/

*N°3: Lola Botka:* Archivo personal. Rudolf Pescht y Ernst Uthoff: Fotografía de Roger Wiolett. http://www.susy-q.es/web_susy/clasicos19.htm

*N°4: Rudolf Laban:* http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/laban.htm

*Kurt Jooss:* http://aaronvelas.com/danzamorisca/contemporaneo_kurt.html

*Sigurd Leeder:* SigurdLeeder: Tänzer, Pädagoge und Choreograph - Leben und Werk. http://www.buchfreund.de/Sigurd-Leeder-Taenzer-Paedagoge-und-Choreograph-Leben-und-Werk-Leeder-Sigurd-Rolf-Egger-und-Erika-Ackermann-Sir-Peter-Wright-3858824003,50841451-buch

*N°5: Cuerpos geométricos: octaedro* https://www.google.cl/search?q=cuerpos+geom%C3%A9tricos&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=autCUvTkGan4AOctYHIDw&sqi=2&ved=0CCsQsAQ&biw=1024&bih=506&dpr=1#q=octaedro+regular&tbm=isch&imgdii=_
Icosaedro: https://www.google.cl/search?q=cuerpos+geom%C3%A9tricos&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=autCUvTkGa-4AOctYHIDw&sqi=2&ved=0CCsQsAQ&biw=1024&bih=506&dpr=1#q=icosaedro&tbm=isch&imgdii=_

*N°6: Malucha Solari en el rol de Sulamita:* Fotografía de Hochhäusber. Archivo personal de Carlos Delgado.

### *Bibliografía*


- *Cifuentes, María José,* "Visión, Escuelas y Discursos 1940 – 1990". Documentos culturales n°2. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.
- *Haas, Andrée,* "La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical". Revista Musical Chilena, Universidad de Chile. Año I, noviembre – diciembre 1945, n° 7-8, pp. 19-26.
- *Camara, Elizabeth, ISLA. Hilda,* "Pensamiento y Acción, el Método Leeder de la Escuela Alemana". Editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México, 2008.
- *Laban, Rudolf,* "O Dominio do movimento". Sao Paulo, Summus Editorial, 1978.
- *Laban, Rudolf,* D"anza Educativa Moderna". Buenos Aires, Editorial Paidós, 1975.
- *Laban and Lawrence,* "Effort: Economy in body Movement". Boston, Play, Inc, 1974.
- *Winearls, Jane,* "Modern Dance the Jooss-Leeder Method". London, Adam & Charles Black, 1958.
- *Miranda, Regina*, "O movimento expressivo". Río de Janeiro, Funarte, 1979.
- *Montecinos, Yolanda,* "Historia del Ballet en Chile". Revista Musical Chilena, Universidad de Chile. Año XV, enero – marzo 1961, n° 75, pp. 9-31.
- *Pérez, María Helena*, "Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile". Revista Musical Chilena, Universidad de Chile, Facultad de Artes. Monografía, 2006.