

DISCURSO DE INCORPORACIÓN DE MAGALI RIVANO

Estimadas señoras y estimados señores, agradezco profundamente el haberme aceptado como miembro de la Academia Chilena de Bellas Artes, agradezco a la presidenta señora Silvia Westermann, al académico secretario señor Enrique Sólánich, a los miembros del directorio, miembros de número, miembros honorarios y en especial a Karen Connolly, bailarina, directora, reconocida y premiada coreógrafa, colega y amiga por tan cálida presentación.

Un saludo afectuoso para todos ustedes y especialmente a quién deja el sillón No 32 pasando a ser miembro Honorario de la Academia y que tendré el honor y la difícil misión de reemplazar , el señor Ramón Núñez Villarroel connotado artista nacional, actor, director teatral y académico chileno, hoy les cuento que he sido su seguidora desde aquellos tiempos de "*La Pérgola de las Flores*" , (en que él interpretaba maravillosamente rol de Pierre el peluquero) luego en "*El Burgués Gentil Hombre*", "*Theo y Vicente cegados por el sol*", "*Esperando a Godot*"," "*El vestidor*"... en fin... tantas y tantas obras más. Mi mejor reverencia para usted querido Ramón.

EL CUERPO ESCÉNICO EN LA DANZA

El cuerpo del intérprete, es sin lugar a dudas, el pilar fundamental de las artes escénicas. No obstante, la forma en que entendemos, posicionamos y valoramos este cuerpo en relación a otros elementos de la escena, como lo son el texto, el espacio, el espectador, la forma como lo disciplinamos, lo representamos y lo exponemos varía considerablemente de una época y de una cultura a otra.

En las artes escénicas el espectador y espectadora cumplen un rol de observante, en tanto que los intérpretes son el objeto de la observación. El cuerpo, en su dimensión fisiológica, junto a la voz y la energía, proyectan en la escena corporalidades simbólicas, imaginarias y presencias transformadas. Es por esto que los cuerpos escénicos se entienden en relación al rol que juegan las miradas, tanto la del intérprete-performer como la del espectador, miradas que están condicionadas a entender el cuerpo desde una determinación cultural, estética, social y política.

Como sabemos, en la danza y en el teatro el cuerpo se desempeña dualmente, como instrumento y como objeto artístico.

Y es la danza, el arte que propiamente 'da cuerpo' al intérprete escénico por lo que la identidad de género logra una presencia incuestionable en su evolución y el rol que desempeñó la mujer en este viaje es indudable, transitando el discurso sobre el cuerpo desde *cuerpo objeto* a *cuerpo sujeto*. Es por esto que he considerado necesario explorar brevemente en la historia de la bailarina, "la ballerina", y las pioneras del siglo XIX y de la Danza Moderna, sin, por supuesto, dejar de lado el valioso aporte de los varones danzarios.

A fines del siglo XVIII en Inglaterra, el obispo de Durham declaró en la Casa de los Lores que *"los franceses habían invadido*

Inglaterra, trayendo con ellos la corrupción de los sentimientos morales del pueblo” y lo ilustró diciendo que “se exhibían en los escenarios las bailarinas indecentes e inmorales que les habían enviado,”

La identificación de la danza con el pecado y la improductividad económica de la sociedad burguesa, instalaba como antecedente que la mayoría de las bailarinas provenían de las clases bajas y se convertían en “*protegidas*” ya que para cualquier muchacha bien parecida, la danza resultaba una mejor alternativa que una profesión considerada *femenina* como lo eran las de lavandera o costurera.

Las mujeres tuvieron que luchar para ser aceptadas en la danza escénica profesional, que originalmente fue una actividad masculina. Hasta el siglo XVII habían sido relegadas, su técnica dancística era muy elemental en comparación con el brillante nivel que habían alcanzado los varones, el vestuario y los peinados de la época les impedían el movimiento, la expresividad y el uso pleno de su cuerpo. Recién en el siglo XVIII, las bailarinas lograron impulsar más concretamente el desarrollo técnico y expresivo del ballet. Cabe destacar que las innovaciones en el vestuario fueron fundamentales en la historia y el desarrollo de la danza, con diseños que permitían que el cuerpo tuviera una movilidad más plena, libre y elocuente. Entre estas primeras bailarinas se destacan Marie-Anne de Cúpis de Camargo, estrella de la Opera de París que se destacó por su agilidad y por sus perfectos pequeños saltos como el entrechat y el cabriole, Camargo decidió acortar su falda hasta el tobillo para que el público apreciara mejor su virtuosismo. Anne Heinel, bailarina alemana de la Ópera, que incentivó el aspecto técnico desarrollando e imponiendo el uso de diversas piruetas. Marie Sallé, bailarina francesa que se destacó por su gran dramatismo y expresividad, se presentó en Londres en el ballet “*Alcine*” con un traje de hombre y en “*Pigmalión*” utilizó,

en vez de la vestimenta formal tradicional de pesados vestidos y grandes pelucas, una suave túnica griega y su cabello suelto y libre. Así ellas, sutilmente, fueron adaptando el vestuario a las necesidades de la intérprete y del desarrollo técnico Sin embargo, fue hasta después de la Revolución Francesa que Maillot, el modisto de la Ópera de París, crearía las mallas dando “el triunfo efectivo de la libertad de movimiento”, pero que de inmediato fueron sancionadas por el Papa Pío VII dictaminando que éstas *“fueran azules para que no sugirieran el color demasiado peligroso de la carne”*

Con el inicio del Romanticismo y el estreno en 1832 de *La Sífide* en la Ópera de París, surgieron las “ballerinas”, que invadieron los escenarios europeos. La primera fue María Taglioni, delgada, frágil, pálida y casi inmaterial ballerina, era la representación perfecta de la sífide y del ideal de la mujer en ese siglo, que implicaba la casi evaporación del cuerpo. “La Taglioni” quien usaba por primera vez las zapatillas de punta y vestía un blanco tutú a la rodilla, fue vista como un ángel, un ser etéreo irreal y sin cuerpo.

En 1834 debutó en Viena Fanny Elssler, quién se atrevió a explotar la imagen de una mujer más sensual y pasional. Incluyó por primera vez en el ballet los bailes folklóricos, más adelante llamados *danza o bailes de carácter*. Se le criticó diciendo que bailaba como un hombre. Carlotta Grisi, otra gran ballerina que en 1841 logró la síntesis del Romanticismo con “*Giselle*” personaje etéreo y casto, inocente campesina que se transforma en una *Willi* que no cumple su venganza y salva la vida de su amado en redención del amor puro.

Cabe destacar que este cuerpo escénico etéreo, ideal de fragilidad y agilidad impuesto en el romanticismo exigía a las mujeres, un enorme trabajo físico y debían desplegar una enorme energía para representarlo.

La danza llegó a ser uno de los componentes de mayor demanda en los espectáculos teatrales, no obstante, las bailarinas debieron negociar esta posición privilegiada, aceptando el dominio de los hombres. Su quehacer danzario, su trabajo técnico e interpretativo era dictado por hombres, eran formadas por un maestro, bailaban una obra creada por un coreógrafo y eran promovidas por un empresario. Los hombres se apropiaron del cuerpo de la bailarina y no la distinguieron como una artista creativa sino como un medio para proyectar su mirada masculina de la mujer ideal en función de su placer. Aún así y a pesar de toda esta sobreestructuración a que eran sometidas, las bailarinas tenían ciertos poderes sobre el espectador; ellas desplegaban su propia capacidad de seducción, que no era solamente su belleza, sino el manejo y control de los movimientos de su cuerpo, una creatividad propia y única, y la profunda realización de un cuerpo productor de arte.

A fines del siglo XIX y a pesar de las críticas, las mujeres lograron posicionarse como el elemento central del ballet. Sin embargo, y a pesar de la fuerza y la importancia que tomaron las bailarinas, ellas continuaron, por razones económicas, siendo 'protegidas', y sus seguidores continuaban viéndolas como objetos sexuales.

El Romanticismo fue un estado de excepción para los varones que si bien se habían desempeñado como exitosos directores, coreógrafos y maestros, como intérpretes, no tuvieron mayor importancia. Fue en 1909, con la compañía *Los Ballets Rusos*, dirigida por Sergei Diaghilev, que debutó en París causando un gran impacto por el virtuosismo, belleza y fuerza expresiva de sus componentes, es que los intérpretes varones recuperaron presencia en los espectáculos. De inmediato figuras de bailarines-coreógrafos se convirtieron en estrellas como, **Adolph Bolm**, **Mikhail Fokine**, y el gran Vaslav Nijinsky, que "con su intensidad

dramática, sus saltos fenomenales y la apasionada potencia de sus movimientos, inició toda una nueva era de la danza varonil". Las creaciones coreográficas de Nijinsky constituyeron un desafío a la tradición del ballet. Su primera obra, *"La Siesta de un Fauno"* (1912), mitad hombre y mitad animal, interpretado por él mismo como un ser andrógino, puro y natural, causó un gran escándalo por su erotismo al utilizar inusuales movimientos pélvicos. En su obra *"Juegos"* planteó un trío amoroso de dos mujeres y un hombre, aunque originalmente, según el diario de Nijinsky, los personajes eran tres hombres, pero debió cambiarlo porque ser un tema demasiado agresivo para la época. En *"La Consagración de la Primavera"* (1913) los bailarines aparecían como seres primitivos y bestiales, realizando un delirante gran ritual de fertilidad, otro gran escándalo. El gran pintor y diseñador escenográfico, Leon Bakst, creó para él, en obras como *"Schéhérezade"*, *"Narciso"*, *"El Espectro de la Rosa"* y otras, vestuarios que mostraban y erotizaban su hermosa figura, y que iban decididamente en contra de las convenciones masculinas de la época.

Nijinsky transformó las imágenes y las temáticas de la danza, vivió su arte más allá de las convenciones y logró desarrollar un cuerpo escénico creativo, expresivo y sensual que renunciaba a los modelos masculinos hegemónicos y levantaba modelos alternativos que apelaban a la femineidad, la homosexualidad, e incluso a la intersexualidad. Sus propuestas impulsaron el desarrollo del ballet y fue un modelo a seguir por los bailarines de todo el mundo

A partir de Los Ballets Rusos y de la tradición dancística rusa surgieron, otros importantes creadores y creadoras que introdujeron innovaciones al ballet: como Léonide Massine, Bronislava Nijinska, George Balanchine, Serge Lifar y otros.

Los espectáculos de ballet romántico, ballet clásico y neoclásico se mantienen hasta hoy en todo el mundo, con gran asistencia de espectadores. Los destacados intérpretes, coreógrafos y coreógrafas que lo sostienen han trabajado y perfeccionado día a día su técnica y su sensibilidad interpretativa.

En nuestro país lo más representativo en este campo es el Ballet Municipal de Santiago, fundado en 1959 por el maestro, coreógrafo y director Octavio Cintolesi con el nombre de Ballet de Arte Moderno.

Nuevo siglo y Nueva Danza.

En el siglo XX la danza vivió una transformación más profunda. Entre las pioneras están las estadounidenses Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denise. Estas mujeres crearon una nueva danza como una reacción crítica a ese ballet disciplinario que sentían las sofocaba y limitaba expresivamente.

Isadora Duncan, vivió su danza de la misma manera que su vida: desafiante y plena. Revolucionó la concepción de la danza escénica proponiendo una vía de libertad y movimientos naturales. Su concepción revolucionaria del cuerpo y la danza la llevó a tratar temas sociales y a tomar una posición política progresista.

La Danza Moderna

Surge , en la década de los años veinte, tanto en Alemania como en Estados Unidos, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, la crisis de 1929 y los emergentes movimientos feministas, tuvo sus primeras exponentes en: Martha Graham y Doris Humphrey, que aspiraron a instaurar una danza más profunda que reconociera al mundo y a la naturaleza humana, y a partir de la investigación de sus propios cuerpos crearon sus propias técnicas de

entrenamiento, Graham sintetizó su técnica en la contracción y liberación de la energía del cuerpo, mientras que Humphrey visualizó el movimiento en el concepto de caída y recuperación, ambas técnicas que por su trabajo de fuerzas oppositoras proyectan un cuerpo substancialmente dramático.

En Europa, la exponente más brillante de una *“danza absoluta”* *“que habla sólo a través del movimiento”* fue Mary Wigman, quién rompió definitivamente con sus maestros y retomó el movimiento a partir de lo cotidiano. Su danza, de gran expresividad, estaba dictada por la emoción, y sus obras hablaban de la tragedia de la humanidad. Wigman había de ser una de las más importantes exponentes de la danza expresionista alemana. Fue alumna de Rudolf von Laban, otro de los grandes de la danza expresionista alemana. Húngaro de nacimiento, estudió arquitectura en París y más tarde, en Niza se dedicó al estudio del movimiento del cuerpo en relación con el espacio. De aquellas investigaciones surgieron las notas de lo que hoy conocemos como el Análisis de Movimiento Laban.

Kurt Jooss, otro gran representante del expresionismo en la danza alemana, fue bailarín en la compañía de Laban y fundador de la escuela de Fólkwang en Essen.

En 1933 junto a Sigurd Leeder fundan la escuela *Jooss Leeder* y codirigien la compañía *Los Ballet Jooss*.

Con mucho orgullo agrego que la escuela expresionista alemana tuvo en Chile a un gran representante, Ernest Uthoff que junto a su esposa Lola Botka y Rudolf Petsh formaron en 1942 la Escuela de Danza de Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y en 1945 el Ballet Nacional Chileno que tuvo a una repercusión y reconocimiento mundial.

De esta escuela Expresionista Alemana surge la connotada directora y coreógrafa Pina Bausch, que nace en Alemania en plena segunda guerra mundial, criada en un hotel restorán perteneciente a sus padres, la niña acostumbraba a jugar entre las sillas y a esconderse debajo de las mesas desde donde observaba a las personas como si fuera un entretenido espectáculo. En *Café Muller*, una de sus obras más representativas podemos reconocer mucho de lo que Pina percibió durante su infancia en el restorán, los gestos cotidianos como dar un abrazo, beber un café, mirar, sonreír, correr una silla, apoyarse en una mesa, un caminar lento o rápido..... fueron grandes estímulos a su imaginación. Pina, curiosamente, elegía a sus bailarines más interesada *en qué los movía que en cómo se movían*. Hacía muchas preguntas a sus intérpretes en las que los involucraba personalmente, memorias de su infancia, los países que habían vivido, las clases sociales de las que procedían... en fin... Preguntas que daban lugar a otras preguntas concertando un conjunto de imágenes, danzas y textos que luego ella ensamblaba como si se tratara de una edición cinematográfica. Pina Bausch desarrolló como nadie la capacidad de observar, escuchar, entender y sentir al ser humano a través del cuerpo y lo valoró como un continuo territorio de exploración y de creación. Mediante el cuerpo de sus bailarines hizo perceptibles las contradicciones de los comportamientos cotidianos, y en sus montajes, a través de gestos y movimientos revelaba, la verdad o la falsedad de las emociones del ser humano.

El cuerpo es el instrumento del artista danzario, y como todo instrumento se debe mantener en óptimas condiciones con el fin de conseguir una gran versatilidad tanto en los requerimientos técnicos como en sus registros interpretativos y así poder enfrentar las exigencias propias de las coreografías y de la

dramaturgia pactada, coreografía y dramaturgia que me he permitido llamar coreodramaturgia.

El entrenamiento sistemático de la danza genera cambios físicos y fisiológicos producto de ejercicios conducentes a la regulación tónica, al ajuste postural, a la alineación del cuerpo, a la resistencia, etc. Ejercicios que entrelazados con un estímulo constante al desarrollo sensible, en que la ejecución de cada gesto, concebido a partir de una noción integradora de sensaciones, emociones y del intelecto de las técnicas, activan la inquebrantable relación movimiento-emoción del intérprete danzario. Si a esta práctica agregamos además al apoyo rítmico y melódico de la música, del mismo modo, que el ejercicio diario de vivir y considerar el espacio como una extensión de la presencia y conciencia del intérprete, culminamos en una manifestación artística, que trasciende y sublima aquella imagen-forma-objeto de la vida cotidiana transformándolo en una imagen-forma-poética.

La danza es un lenguaje depurado, pleno de belleza y colmado de significaciones dramáticas, es un lenguaje corporal poético y sus intérpretes son, en cada instante, cuerpos escénicos poéticos y creadores.

Este maravilloso lenguaje es transmitido e instruido desde el cuerpo del maestro o maestra hacia el cuerpo del discípulo, maestro que ha vivido aquellos estados de ensoñación que gatillan la imaginación creadora, que ha encontrado su camino y que conduce amorosamente a sus discípulos a que sean capaces de encontrar el suyo. Enseñanza poética que solo se puede transmitir hacia el aprendiz desde la presencia integradora, estimulante y apasionada del maestro creador, audaz y generoso, en un instante mágico, en que ambos enseñan y ambos aprenden.

Este aprendizaje de la relación constante con otro o unos otros, maestro, o compañeros, músico etc., permite al intérprete

danzario entretejer su “sí mismo”, con el “sí mismo” de un otro u otros y viceversa. Este tejido de sus sentidos, movimientos, sentimientos y emociones proyectados al exterior y la retroalimentación de sus significaciones internas al interactuar con un otro u otros concede al intérprete una valorización de su existencia y una necesidad de renovación sensible que lo conduce al desarrollo de una creatividad alerta, constante y genuina .

Así es como el cuerpo escénico danzario nos cuenta una historia, una historia que al pasar por el cuerpo deja de ser lineal y estática convirtiéndose en una historia viva, exteriorizada por un cuerpo sensible, disciplinado, vivo en su género, sexo, raza y procedencia social, cuerpo que porta su memoria ancestral, su memoria genética, y las marcas tanto de la vida pública como de la vida privada.

Podemos apreciar que los artistas danzarios, desde sus inicios, con esas primeras mujeres audaces que se atrevieron a mostrar el tobillo, han desafiado y rechazado la idea de un cuerpo visto como objeto de deseo y de dominio, de un cuerpo colonizado por años por un saber más masculino que femenino, un saber basado en la razón, que no ha considerado la intuición y desprovisto de un contemplar diverso.

Este pensamiento me lleva a recordar un fenómeno reciente producido y protagonizado por cuatro mujeres chilenas que a través de la sincronía del gesto, el movimiento, el ritmo, y la palabra intervinieron el espacio público con una performance coreográfica en contra del sistema patriarcal y en defensa de los derechos de la mujer, coreografía que fue replicada alrededor del mundo por miles de mujeres, de todas las edades y de todas las razas.

Y no puedo finalizar estas reflexiones sobre el cuerpo sin compartir algo que me hace mucho sentido, *los postulados fenomenológicos del filósofo Maurice Merleau Ponty referidos a la noción del cuerpo y que plantean una mirada que simboliza una nueva comprensión del sujeto como 'sí mismo' y como una verdadera multidimensionalidad abierta hacia los otros. El cuerpo contemporáneo se referencia tanto desde los sentidos físico-real como desde lo emocional-cultural-social', en palabras del mismo Merleau Ponty "cada presente capta paso a paso, a través del horizonte de su pasado inmediato y del futuro próximo, la totalidad de tiempo posible". Es la existencia y la experiencia lo que encontramos en el cuerpo al vincularnos con el mundo, y es el mundo lo que se revela por medio del cuerpo.*

Muchas gracias

Magali Rivano