

Giselle ha salido poco de su casa

B E L É N L O B O



Caracas, 1932. Bailarina.
Maestra e investigadora de danza.
Ha publicado, entre otros libros, *Nebreda / Nebraska* (1996);
Preguntas y respuestas de la danza venezolana (1996);
La danza (1994).

Giselle ha salido poco de su casa

LA PRIMERA VEZ que se vio la pequeña casa campesina donde viven Giselle y su madre fue el 28 de junio de 1841 en el Teatro de la Real Academia de Música de París. Ese día, Carlotta Grisi abrió la puerta de la casa y salió de ella para encontrar la muerte por amor y la fantasmal inmortalidad que sólo viven las Wilis, es decir, las muchachas que mueren antes del día de sus bodas. Es una casa humilde que, con cierta experiencia teatral, un pintor paisajista muy popular entonces, el escenógrafo Pierre Ciceri construyó en un claro del bosque, a la izquierda del escenario. De ella sólo vemos la puerta y una ventana en su estrecha fachada. En el extremo opuesto del escenario, Ciceri diseñó una especie de depósito de herramientas cuya única utilidad, al parecer, es la de ocultar no sólo la aristocrática espada del Conde Albrecht sino los pérfidos celos del guardabosque Hilarión. Al fondo, muy al fondo del escenario, apenas si logra divisarse el castillo del Duque de Courland, tío de Albrecht.



Los venezolanos conocieron esta casa de Giselle en 1917, es decir, 76 años más tarde, cuando Anna Pavlova montó el ballet en el Teatro Municipal de Caracas durante la gira apoteósica que ella hizo por los cinco continentes dando a conocer la Danza Clásica a espectadores que, como los venezolanos, jamás habían visto el portento de una bailarina vestida con tutú largo y en puntas. Es decir, el resultado de todo un proceso coreográfico y teatral que se inició en Francia, en el siglo XVII como danza cortesana y se propagó luego por Europa, particularmente en Italia, Francia, Dinamarca y Rusia, países que crearon academias y grandes compañías de ballet.

En América Latina, sólo Cuba, México y Argentina son los países que conocieron el ballet en fecha muy temprana. Para la temporada 1811-1812, el Teatro Principal de La Habana contaba ya con su propio grupo de baile encabezado por Joaquín González y Manuela García Gamborino. Hicieron su debut bailando bole-ras como parte de un repertorio que incluía además danzas de corte: gavotas, minuetos, polcas y *pas de deux*, tercetos y ballets como *Pygmalion*, *La joven salvaje*, *La estatua por amor* y *La fille mal gardée*. Fueron muchas las compañías que pasaron por La Habana y permanecieron allí durante algún tiempo.

En todo caso, a partir de la Revolución de 1959 y con el apoyo del Estado se van a consolidar la Escuela y el Ballet Nacional de Cuba con un carácter tan exigente

como en Europa, lo que permitirá contar con el repertorio de los grandes clásicos de los siglos XVIII y XIX. La gran jerarquía artística de Alicia Alonso, la experiencia de Fernando Alonso y los aportes y apoyos de la gran Escuela Rusa de la Unión Soviética se revelaron fundamentales para lograr una Compañía de Ballet de alto nivel y reconocimiento mundial.

Su situación geográfica, la circunstancia de haber sido un virreinato, su vecindad con Estados Unidos y el hecho de poseer una sólida infraestructura teatral, permitieron a México recibir temporadas de ópera, ballets y teatro de variedades

... ella sí puede salir de su propia casa cuantas veces quiera, echarse a la calle y... vivir!

al punto de ser, en 1826, el único país iberoamericano en crear un conservatorio de baile. Los espectadores mexicanos asistieron a las reposiciones de ballets de Didelot, Noverre y Dauverbal realizadas por el maestro Pautret, bailarín y coreógrafo francés radica-

do en México e iniciador del movimiento de la danza académica mexicana en el siglo XIX (Maya Ramos Smith, 1991: 52-54). Argentina, por su parte, tuvo el privilegio de ver los Ballets Rusos de Diaghilev, aplaudió a Nijinski y asistió al gran esplendor de la edad de oro del ballet a comienzos del XX: estímulos suficientes para crear una Escuela y una Compañía profesional con sede en el teatro Colón de Buenos Aires.

Pero es Anna Pavlova y su compañía de 65 bailarines quien va a determinar el gusto hacia el ballet hasta en las regiones más apartadas del planeta.

Hasta entonces, Caracas sólo conoce los bailes de salón, la cuadrilla, el minuet, el vals y los bailes españoles pero es Pavlova la primera en mostrarnos un espectáculo de ballet. Gracias a ella, los venezolanos vimos, por primera vez, la casa de Giselle.

En este sentido, el proceso cumplido por la danza académica en Venezuela y en muchos de los países latinoamericanos es coincidente porque todos fuimos testigos del paso itinerante de coreógrafos y bailarines que, formando parte de alguna compañía en gira, desertan, se establecen en la localidad e inician, tímida y solitariamente, un movimiento de danza.

Unos, con mejor suerte que otros, crean una escuela y montan espectáculos infantiles y fragmentos de grandes obras de repertorio. Estímulos discontinuos que no logran crear una tradición.

Fue lo que ocurrió en Venezuela. Dos décadas después del espectáculo de Pavlova y el famoso regalo de su nombre escrito en morocotas que le obsequió Juan Vicente Gómez en Maracay, cuya foto reproduce Carlos Augusto León en su libro *Vivencia de la danza* (1974: 63), los caraqueños se reencontraron con la danza académica cuando la Compañía de los Ballets Rusos del Coronel de Basil se presentó en el Teatro Municipal en 1945. El hecho significativo fue que dos de sus bailarines, los esposos argentinos Heri y Luz Thomson, se quedaron en Caracas y crearon en el Liceo Andrés Bello una Cátedra de Ballet que va a marcar el inicio de la Danza Académica porque de allí saldrán quienes una década más tarde van a con-

ducir el movimiento dancístico. La cátedra se desvaneció. Paralelamente, la Nena Coronil, alumna de Gally de Mamai y de Steffy Stähl, las primeras maestras en llegar al país en los años treinta, estimulada también por la presencia de los Ballets Rusos, crea la Escuela Nacional de Ballet con la idea de formar apresuradamente una compañía, lo que hará cuatro años después. Decimos apresuradamente porque una escuela tarda al menos ocho años para formar un bailarín. Este afán por estar al día, por quemar etapas, acelerar los procesos y no respetar los tiempos, va a revelarse como una constante no sólo en el campo específico de la danza sino en el propio comportamiento del país.

El movimiento dancístico que arranca de aquella escuela va a arrastrar, a través del siglo, esa precipitación: en Caracas y en algunas ciudades de provincia se crean "Escuelas", que no son más que un simple salón de danza y se forman grupos que se hacen y deshacen tratando siempre de armar un repertorio clásico para espectáculos que, en el mejor de los casos, no pasan de ser tentativas coreográficas que no trascienden los niveles profesionales requeridos. De todos los grupos o compañías que han operado en el país destacan, por su carácter más profesional, el Ballet Nacional de Venezuela (1957-1981); el Ballet Clásico Venezolano de Nina Novak (1967); el Ballet Internacional de Caracas (1975-1981); el Ballet de Maracaibo (1976); el Ballet del Teatro Teresa Carreño (1979); el Ballet Metropolitano: (1980); el Ballet Nuevo Mundo (1981) y el Ballet Contemporáneo de Caracas (1989).

Lo que asegura la continuidad y permanencia de cualquier compañía es la existencia de una escuela. Es en ella donde los bailarines adquieren no sólo la técnica sino el estilo que caracterizará a la compañía. Lo deseable es que un teatro sea la sede de esa compañía. Pero el ballet venezolano no ha logrado nunca cumplir cabalmente estos propósitos de continuidad y de permanencia. El siglo XX venezolano no logró la coherencia necesaria capaz de afirmar o consolidar el proceso iniciado tardíamente por la Nena Coronil en los años cuarenta.

En el origen de este proceso se encuentra la Revolución bolchevique que desató la diáspora del ballet zarista. Los grandes bailarines y coreógrafos emigraron a Europa y luego a América. Las figuras estelares orientaron sus pasos hacia Estados Unidos. Los que llegaron a Suramérica fueron bailarines solistas, de carácter o integrantes de coro. En México, Cuba o Argentina pudieron incorporarse a las compañías locales pero en Venezuela se vieron forzados a convertirse en maestros. Poseían ciertamente un conocimiento de la técnica, pero el hecho de bailar no garantiza que se sea un buen maestro.

De esta diáspora las primeras experiencias que se conocieron en Venezuela resultaron precarias, porque las clases se dictaban en improvisados salones de danza en casas adineradas. Fue lo que hizo Gally de Mamay, en los años treinta: reunir niñas de la burguesía caraqueña a las que enseñaba técnica de ballet, diseñaba sencillas coreografías: gavotas, minuetos, polcas y fragmentos de algún ballet romántico que con audacia montaba luego en los escenarios del Teatro Municipal o

del Teatro Nacional como galas benéficas para exclusivo goce de padres, familiares y amigos que habían costeado, de paso, los gastos de vestuario y zapatería.

Estas representaciones venezolanas imitadas por muchos otros “maestros coreógrafos”, van a reiterarse durante décadas sin alcanzar siquiera los niveles de un ballet infantil. Lamentablemente, aquellos espectáculos que se produjeron en Valencia, San Cristóbal o Maracaibo, no pasaban de ser simples veladas benéficas. Es en Barquisimeto donde va a producirse una experiencia única en el país: la creación en 1951 de un auténtico ballet infantil, estable y con sede propia: el Ballet Infantil Barquisimetano de Taormina Guevara que utilizará la música de compositores venezolanos escenificada a través de cuentos y relatos infantiles.

En México ocurrió todo lo contrario. Hubo primero una compañía profesional adulta y luego una infantil. Lo refiere Maya Ramos Smith (1991: 87-88): cuando Pautret vio derrumbarse su Compañía después que su esposa y primera bailarina escapó con uno de los bailarines llevándose el vestuario y la utilería, resolvió la escandalosa situación montando para los entrenados alumnos de su Conservatorio, niños no mayores de nueve años, obras de repertorio clásico consolidando el mayor éxito que haya conocido la danza académica en México a comienzos del siglo XIX.

No es aventurado afirmar que las veladas infantiles caraqueñas puedan haber incidido en el hecho de que el Estado venezolano no concediera mucha importancia a la danza escénica. Lo demuestra la circunstancia de que es sólo al final del siglo XX, en los años ochenta, cuando se registra la presencia de una compañía de ballet con carácter de *residente* de un teatro: el Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño. Es lo que ha permitido a esta Compañía un desarrollo continuo y coherente al punto de tener un rico y amplio repertorio clásico, neoclásico y contemporáneo, una sede permanente, una planta de bailarines y hasta una unidad médica especializada. Pero es un caso aislado.

En Venezuela, el ballet clásico carece de tradición, porque mantener la humilde casa campesina de Giselle es una empresa particularmente costosa. Requiere de una cuantiosa inversión. Cuesta más la pequeña casa al lado izquierdo del escenario que el brumoso castillo del Duque de Courland pintado en el telón de fondo.

Para que exista, viva y se anime la casa de Giselle se requiere de una compañía estable y un teatro sede que ofrezca, además, salones de clase y de ensayos dotados de pisos de madera, barras, espejos, camerinos, baños; una compleja utilería que incluye zapatillas de media punta y de puntas, un costoso vestuario, depósitos, guardarropa, honorarios para bailarines, maestros, coreógrafos, diseñadores de luces y vestuario, técnicos, tramoyistas y maquilladores, peluqueros; gerentes de administración y de producción.

La realización del vestuario, de la iluminación, de la escenografía y del sonido así como el mantenimiento de una orquesta sinfónica son elementos que encarecen sobremanera un espectáculo de ballet, y sin ellos, Giselle no puede abrir la puerta de su casa y salir a escena. Por eso se explica que ella no lo hiciera en tiem-

pos del Ballet Nena Coronil, en los años cincuenta. Esta compañía, gracias a la presencia en Caracas del maestro y coreógrafo Henry Danton, procedente del Sadler Welles de Londres montó *Pas de Quatre* de Perrot; *Las bodas de Aurora* de Petipa, y únicamente el segundo acto de *Giselle*, porque el primero requería de toda una compleja infraestructura teatral que el Ballet Nena Coronil no poseía. Nadie pudo entonces ver a *Giselle* saliendo de su casa en el célebre primer acto porque el Ballet Nena Coronil sucumbió cuatro años más tarde por carecer del soporte financiero necesario.

En 1955, Irma y Margot Contreras, que formaron parte del Ballet Nena Coronil, crean la Academia Interamericana en la que se formarán los bailarines que harán posible al Ballet Nacional de Venezuela (1957). Con él se inicia, en rigor, la profesionalización del ballet. Su notoriedad se afirma con su participación en el Primer Festival de Ballet celebrado en La Habana, en 1960. Es la primera vez que una compañía venezolana viaja al exterior a participar en una manifestación internacional y, de hecho, es el primer

ballet venezolano en realizar giras no sólo dentro del país sino fuera de él; particularmente, en el área del Caribe y también por primera vez, en Lima, una compañía nacional es mencionada en el Anuario de Ballet Latinoamericano (1967).

La escuela aportó al país algo inusitado en la vida dancística venezolana: produjo tres promociones de bailarines con la particularidad de que muchos lograron realizar una exitosa carrera profesional. El Ballet Nacional de Venezuela es la primera compañía en recibir un subsidio del Estado. Esta circunstancia le permitió sostener una planta de bailarines, de maestros y coreógrafos e hizo posible que en su repertorio clásico persistieran obras tales como *Las bodas de Aurora*, *Pas de Quatre*; los *pas de deux* de *Don Quijote*; de *El Corsario* y de *Cascanueces*; el tercer acto de *Lago de los cisnes*, el segundo acto de *Coppelia* y el segundo acto de *Giselle* interpretado en una oportunidad nada menos que por Alicia Alonso, Igor Youskevich e Irma Contreras como la Reina de las Willis. Pero, a causa de sus costos y a la ausencia de primeros bailarines que aún no habían tenido ocasión de formarse en el país, no fue posible entonces mantener un repertorio eminentemente clásico.

La compañía (es la primera vez que en Venezuela se opera la transición), orienta entonces la creación coreográfica hacia el ballet neoclásico y es Graciela Henríquez quien inicia esos cambios con sus montajes de *Pedro y el Lobo* de Prokofiev; de *El Mandarín maravilloso* de Béla Bartók, y de *Las bodas* de Igor Stravinsky. Lo más extraordinario es que llegó a disponer de un edificio propio, diseñado especialmente para la actividad dancística con salones de clases, un teatrino y amplias áreas de servicio.

Pero a los 25 años de su creación, el Ballet Nacional de Venezuela sucumbió. Se hizo cada vez más difícil sostener tanto a la Academia como a la Compañía porque ambas, como seres vivos que eran, planteaban constantemente nuevas exigencias.

*Los venezolanos
conocieron esta casa de
Giselle en 1917, es decir,
76 años más tarde,
cuando Anna Pavlova
montó el ballet en
el Teatro Municipal
de Caracas...*

La escuela era privada pero sus aportes, así como el subsidio oficial resultaban insuficientes para el funcionamiento, estabilidad y desarrollo de la compañía. Tampoco pudo Giselle abrir esa vez la puerta de su casa, pero formó y ofreció al mundo la presencia de Zhandra Rodríguez, la primera gran bailarina internacional venezolana, creadora años más tarde, junto a Vicente Nebreda, del Ballet Internacional de Caracas y luego del Ballet Nuevo Mundo que ella dirige.

Sorprende, en ese sentido, el caso de la Escuela de Ballet Keyla Ermecheo, que llega al comienzo del nuevo siglo cumpliendo más de treinta años de vida activa.

En Venezuela, el ballet clásico carece de tradición, porque mantener la humilde casa campesina de Giselle es una empresa particularmente costosa.

Esta Escuela ha producido, a la fecha, cuatro generaciones de bailarines que han integrado el Ballet Metropolitano que dirige Keyla Ermecheo, el Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño y el Ballet Nuevo Mundo. El Ballet Metropolitano, una compañía esencialmente juvenil, ha logrado mantener desde el año de 1981 y en el mes de diciembre una puesta en escena de *El cascanueces* en versión integral, lo que permite abrigar la esperanza de que con ella esté formándose quizás la primera tradición clásica dancística del país.

Con los alumnos avanzados de cuatro instituciones: la Academia Interamericana, el Ballet Arte, el Ballet Nina Nikaronova de Valencia, y el Ballet Metropolitano, Salvador Itriago creó en 1980 el Ballet de la Fundación Teresa Carreño con la firme intención de mantener un repertorio clásico. En efecto, *Sílfides*, *El espectro de la rosa*, *Coppelia* y *Giselle* son montajes que van a realizarse con la particularidad de que por carecer de primeros bailarines fue necesario invitar a estrellas internacionales para la interpretación de los roles principales. En 1981, Rudolf Nureyev, ya en el ocaso de su fulgurante carrera, fue Albrecht junto a Dominique Khalfouni como Giselle. Fue éste uno de los esporádicos y excepcionales momentos en el que los venezolanos vieron a Giselle salir de su casa.

El Teatro Teresa Carreño se inauguró en 1983 con Salvador Itriago como su director, pero un año más tarde es sustituido por Elías Pérez Borjas quien invita a Vicente Nebreda a formar parte de la compañía como director artístico y coreógrafo residente. Nebreda, sin lugar a dudas el coreógrafo y director artístico más importante del siglo XX venezolano, va a montar a partir del *Lago de los cisnes* sus versiones de *Coppelia*, *Don Quijote*, *La Cenicienta* y *Cascanueces*, consolidando así lo que las otras compañías nacionales intentaron infructuosamente: disponer de un teatro con un sólido cuerpo de baile, un coreógrafo de prestigio y la reposición de los grandes ballets del repertorio clásico en versiones integrales, aunque para mayor lucimiento de estas versiones tuviese que invitar también a estrellas internacionales. Junto a Elías Pérez Borjas decide orientar el estilo de la compañía hacia la tendencia neoclásica y contemporánea pero sin abandonar definitivamente el clásico. Es lo que explica que el Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño cuente en su repertorio no sólo con la propia obra coreográfica de Nebreda sino con la de otros autores que siguen estas tendencias contemporáneas.

“Si tomamos en cuenta la historia de la formación de compañías de ballet clásico a nivel mundial”, argumenta Vicente Nebreda en la revista *La Brújula*, Caracas, en ocasión del Día Internacional de la Danza, “se observará que, al menos, toma 50 años formar una agrupación que se mantenga, crezca y dure en el tiempo. El Ballet Contemporáneo está más arraigado e identificado con la idiosincrasia y tradición del país, y por ello se pueden formar más grupos de alto nivel en un tiempo más corto que aquel que se necesita para formar una compañía de clásico”.

Cinco razones esgrime Zhandra Rodríguez, en la revista *La Brújula*, para afirmar que la formación integral clásica no existe en Venezuela:

1. Se enseña uno de los métodos de Vaganova sin especificar estilos o cuál de ellos cabe y por qué se utiliza en tal y cual obra y en qué momento de ésta varía. Es inexistente la aplicación de la escuela de Bournonville y de Ceccetti; por lo tanto, el bailarín es muy limitado en muchos aspectos.

2. El clásico requiere de un presupuesto por encima de la aportación económica del Estado venezolano para la danza, cuya partida es distribuida entre el conjunto total de los grupos de danza y ballet.

3. Los códigos técnicos y artísticos no pueden ser alterados en el clásico porque dejaría de serlo, mientras que en el ballet contemporáneo todos los días hay nuevas sorpresas.

4. Sin parapetos, pomposos vestuarios y con pocos bailarines, el contemporáneo se liberó de patrones de expresión estrictos y viejas temáticas. Asombra, atrae, promueve interrogantes insospechadas en la psique del espectador.

5. El contemporáneo, en tiempos actuales, superó al neoclásico y al moderno.

Rubén Monasterios en su libro *Cuerpos en el espacio* (1986: 49-50) no encuentra sentido al esfuerzo de crear en nuestro ambiente una compañía exclusivamente clásica.

“Creo que el baile clásico nos es ajeno en varios sentidos: sus temas hádicos y principescos, y en general, la mitología que lo inspira, nada tiene que ver con el universo de referencias que más directamente nos compete; por ser un conspicuo ejemplo de ‘conserva cultural’, ofrece como principal posibilidad de expresión estética la repetición, lo más fiel que sea posible, de los modelos preconfigurados, y tanto por la primera como por esta razón, el baile clásico viene a ser limitativo de la creatividad coreográfica, pues es obvio que una política, al imponer bailar exclusivamente el *Lago* o *Giselle*, no le da cabida a la investigación que conduciría a crear ballets modernos sobre temas folclóricos, o sobre la experiencia de ‘un aquí y ahora’ del hombre urbano [...] Además, el baile clásico exige perfección de acuerdo a un estilo; buena parte de su fascinación depende de ese elemento inherente a lo interpretativo, y nuestros bailarines clásicos, aun los más desarrollados, distan mucho de ese nivel de dominio de la técnica que se traduce en perfectibilidad del baile; es del conocimiento público que

nuestras escuelas de ballet, muy meritorias en múltiples aspectos, no suministran al estudiante ese acabado exquisito que exige el clásico; y como si todo lo anterior fuera poco, también debemos considerar que nuestro tipo físico: estatura, conformación ósea, matiz de la piel, distribución de las adiposidades... no es el más compatible con el perfil humano óptimo para esa clase de baile; y a veces hasta el temperamento latino, pasional, y emotivamente exacerbado, resulta incongruente con determinados roles clásicos; son proverbiales las dificultades de algunas grandes ballerinas latinas para lograr el justo toque fantasmal y etéreo de 'la otra personalidad' en su interpretación de papeles protagónicos de algunos ballets, como Lago o 'Giselle' o como *Willy* en la famosa obra de ese nombre".

Monasterios considera que "una política de mayor amplitud solventaría todos esos problemas; una compañía bivalente, esto es, que incluyera en su repertorio algunas piezas clásicas fundamentales pero al mismo tiempo abierta a lo moderno, estimularía la creatividad y posibilitaría el mejor lucimiento de bailarines y del cuerpo de baile al exhibirse en roles compatibles con su físico, estado de desarrollo técnico y personalidad".

Monasterios sustenta su argumentación a favor de una política no conservadora, más amplia en referencia al ballet o a cualquier otra dimensión de la cultura, en una idea suya más personal respecto a lo que debe ser el fundamento del *status* de un pueblo en el mundo. Cree que:

"[...] la conservación de las grandes configuraciones culturales es algo que compete a las sociedades que las poseen como parte de su tradición histórica; sociedades como la nuestra, de pasado breve y un tanto inconsistente, deben fundamentar su status en la innovación, no en la conservación de lo que nos es extraño; nuestra disposición debe ser de apertura al futuro; no tenemos, en nuestro pasado, muchas glorias en las que recrearnos, y es muy probable que el mayor aporte latinoamericano a la cultura de la humanidad esté por venir; hacia allá debemos orientarnos. La experiencia venezolana en materia de ballet parece darle apoyo a este punto de vista: en más de medio siglo de esfuerzos todavía no logramos consolidar una compañía de ballet clásico capaz de competir internacionalmente: en cambio, en el curso de una década, el talento venezolano produjo dos compañías de ballet moderno [se refiere al Ballet Internacional de Caracas y al Ballet Nuevo Mundo] que han dejado magníficas marcas en el panorama del baile teatral mundial".

En una entrevista publicada en la citada revista *La Brújula*, el crítico venezolano Carlos Paolillo trataba de responder a la pregunta "¿Qué hace que en Venezuela el ballet profesional encuentre su máxima representación en los estilos neoclásico y contemporáneo?"

"Un intento de respuesta –respondía– llevaría en primer lugar a reconocer la inexistencia en el país, no obstante los intentos realizados, de una verdadera

escuela clásica, conformada de acuerdo con sus elevadas exigencias y poseedora de la tradición necesaria para garantizar un desempeño profesional a la altura de las más connotadas compañías de ballet del mundo. Esta carencia de escuela va más allá de la educación de los bailarines, para alcanzar la formación de maestros, repertoristas, regidores y diseñadores escénicos, recursos fundamentales para acometer con éxito el montaje ortodoxo clásico.”

“Por otra parte, los protagonistas de la historia del ballet en Venezuela determinaron que la ideología y los códigos estéticos contemporáneos prevalecieran por sobre los académicos”. Concretamente, Paolillo se refiere al Ballet Internacional de Caracas que “abrió oportunidades insospechadas para el ballet neoclásico y contemporáneo en nuestro medio, muy especialmente su vertiente norteamericana, mundialmente en boga en la década de los años 70”, y hace referencia también al Ballet Nuevo Mundo, al Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño y al Ballet Contemporáneo de Caracas que llevan consigo una identificación con un estilo neoclásico más transgresor. La contemporaneidad del ballet en Venezuela es un hecho concreto, pero Paolillo va más allá: “representa también una realidad en el contexto latinoamericano y mundial de la danza”.

El año 1975 puede considerarse como la fecha que inicia la edad moderna de la danza en Venezuela porque se crea la primera gran compañía profesional que, en rigor, hayan conocido los venezolanos: el Ballet Internacional de Caracas. La creación del BIC coincidió con un período de satisfacción económica y de cierto auge nacionalista en la vida del país. La compañía tuvo el privilegio de contar con un coreógrafo de la importancia de Vicente Nebreda y una primera bailarina con larga carrera en Estados Unidos como Zhandra Rodríguez; de estar apoyada gerencialmente por Elías Pérez Borjas y María Cristina Anzola y respaldada, además, con generosos aportes financieros del Estado lo que permitió la contratación de bailarines venezolanos y otros procedentes de Estados Unidos y Europa y la realización, durante su breve existencia de seis años, de exitosas temporadas nacionales e internacionales. La circunstancia de que Nebreda fuese bailarín y coreógrafo del Harkness Ballet y Zhandra primera figura del Ballet Theatre determinó que, a diferencia de otras compañías venezolanas, el BIC definiera desde un principio su línea neoclásica y contemporánea incorporando con mayor exigencia profesional la tecnología teatral a la vez que modernizaba y actualizaba la puesta en escena.

En una entrevista concedida a Carlos Paolillo en la revista *Imagen* (1988), Elías Pérez Borjas resumía así los criterios gerenciales que debe manejar una compañía profesional de danza: “objetivo artístico concreto y definiciones estéticas; un presupuesto que permita a la compañía poner en práctica estos lineamientos; tener un personal –bailarines y administradores– que estén absolutamente identificados con el trabajo de la agrupación y, finalmente, actuar siempre con miras a una proyección internacional”.

“se observará que, al menos, toma 50 años formar una agrupación que se mantenga, crezca y dure en el tiempo...”

La falta de tradición y la carencia de criterios de nuestras escuelas han impedido enfrentar con acierto el montaje de una obra clásica. Al referirse al ballet clásico como un imposible expresó que en Venezuela

“[...] el ballet como cualquiera de las otras disciplinas artísticas, tiene un límite en cuanto a su nivel de enseñanza. A partir de este límite se requiere de un elemento inexistente en el país, en el caso concreto de la danza, el *couching*. Por otra parte, carecemos de una sistematización de la enseñanza: todos nuestros bailarines han trabajado con todas nuestras escuelas, con la consecuente falta

El año 1975 puede considerarse como la fecha que inicia la edad moderna de la danza en Venezuela porque se crea la primera gran compañía profesional que, en rigor, hayan conocido los venezolanos: el Ballet Internacional de Caracas.

de homogeneización en los intérpretes, requisito indispensable a la hora de abordar un clásico. Darle homogeneidad a una compañía es esencial, aunque ciertamente muy difícil. Otro aspecto a tomar en cuenta es que se hace necesario actualizar el ballet clásico y presentarlo con la óptica del siglo XXI. El Ballet Kirov llevó a Nueva York una concepción absolutamente distinta de *El Lago de los cisnes*. Gracias a ella, la bailarina es mucho más mujer que ave, exactamente al revés de lo que antes ocurría. Necesariamente los clásicos deben ser llevados a escena de otra manera: los bailarines de hoy son diferentes en todos los aspectos y la apreciación del público ha crecido y madurado. También es distinta”.

La formación es, igualmente, un aspecto clave para el desarrollo de cualquier expresión artística, pero en el campo de la danza está colmada de carencias. “Nuestras escuelas, —expresa Pérez Borjas— han tenido reiteradamente como metas, tal vez de manera subconsciente, no la formación de recursos humanos sino la creación de una compañía profesional. Así, paradójicamente, la finalidad de ellas no ha sido la enseñanza, la creación de bailarines”.

Esta modalidad de crear compañías sin la suficiente preparación, experiencia y profesionalidad previas de sus bailarines no sólo es una constante en el proceso cumplido por el clásico en Venezuela sino su característica más resaltante: la de ser compañías empecinadamente juveniles. Se comienza a bailar en ellas sin conocer cabalmente los estilos, las diferentes técnicas o métodos clásicos y las compañías nunca alcanzan un número suficiente de graduados, así como tampoco de bailarines estrellas, lo que obliga a contratarlos en el exterior. Los que muestran talento o poseen alguna experiencia son víctimas del virus que inexorablemente afecta a los grupos o compañías: la constante deserción de los bailarines que por razones económicas, por necesidades culturales y de formación personal buscan mejores perspectivas en otros países y en compañías reconocidas, consagradas y más estables. De allí la imposibilidad de cohesionar una compañía venezolana con profesionales adultos.

A estas limitaciones debe agregarse la hostilidad y el rechazo que los valores machistas de la sociedad manifiestan hacia el manierismo en las poses y actitudes propias del ballet al que acusan, desconsideradamente, de servir de campo abonado

para la homosexualidad. Esta hostilidad, alimentada desde el seno familiar, incide negativamente en la incorporación de varones a los grupos o compañías de ballet; en menor grado en la danza contemporánea y raramente en los bailes folklóricos.

Agreguemos, además, las marcadas diferencias sociales frecuentes en el colectivo de una compañía: por una parte, la presencia femenina, a veces con la desaprobación familiar, que procede generalmente de las clases media y alta y llenan las exigencias físicas para ser bailarín clásico; y por la otra, la presencia masculina que, por lo general, arrastra consigo problemas de nutrición, crecimiento y niveles culturales característicos del bajo estamento social del que provienen.

Han transcurrido más de 150 años desde el momento en que, en París, Giselle abrió por primera vez la puerta de su humilde casa campesina. Durante ese tiempo, en Venezuela, apenas si han sido cinco las ocasiones en las que, incorporada a compañías venezolanas, pudo salir de su casa para encontrar en Albrecht la locura y la muerte que la convirtieron en la figura espectral más célebre en el mundo del ballet. Ellas son por orden de aparición:

Nina Novak, en 1977, cuando el Ballet Clásico Nina Novak montó la versión completa con Rafael Portillo e Inés Rojas en reposición coreográfica de Nina Novak; Sascha Gosic, en 1980, cuando el Ballet de Maracaibo montó la versión completa con Larry Bali y Thaís García en reposición coreográfica de Nedo Vojkic; Dominique Khalfouni, en 1981, cuando la Fundación Ballet Teresa Carreño montó la versión completa con Rudolf Nureyev e Inés Rojas en reposición coreográfica de Rodolfo Rodríguez; Eva Millán, en 1989, cuando la Fundación Ballet Nacional de Venezuela montó la versión completa con Servi Gallardo y Monika Despradel en reposición coreográfica de José Parés; y Adriana Suárez, en 1998, cuando el Ballet Metropolitano montó la versión completa con Romain Rachev e Ivana Ruscitti en reposición coreográfica de Vladimir Lopoukhov.

A mediados del siglo XVIII, Georges Noverre (Cartas VIII y IX), fustigaba los bailes cortesanos y se oponía al uso de máscaras, trajes pesados y toda suerte de accesorios y miriñaques. Sostenía que el ballet debía pintar una acción dramática sin perderse en divertimentos que rompieran su movimiento: lo que llamaba "ballet de acción". Sostenía igualmente que la danza debía ser natural y expresiva: lo que llamó "la pantomima". Las reformas de Noverre permitieron a los coreógrafos y bailarines una liberación que hizo posible no sólo el desarrollo del ballet clásico en el siglo XIX, sino que la propia Giselle pudiera salir de su casa con mayor agilidad de movimientos y vistiera el largo tutú casi etéreo de las Willis.

Dos siglos más tarde, en el umbral de un nuevo milenio, se le pide al coreógrafo y al bailarín despojarse de sus inflexibles ataduras académicas y lanzarse, no tanto a la aventura neoclásica, sino al abierto espacio de la danza contemporánea para encontrar nuevamente la liberación.

Es sorprendente: las mismas dificultades de orden económico, técnico, estilístico y cultural que impidieron que Giselle apareciese con más frecuencia en los

escenarios venezolanos son las que permitieron la eclosión y el florecimiento de la danza contemporánea, porque ésta ofrece al coreógrafo, al bailarín, al espectador del siglo XX venezolano y a los que protagonizarán el siglo XXI, una mayor identificación corporal y proposiciones coreográficas que encuentran una ajustada sintonía con la complejidad de nuestra vida.

Contrariamente al rigor académico que fatalmente condiciona a Giselle, lo que hace inestimable a la danza contemporánea es la circunstancia de que al renovarse y despojarse constantemente de eventuales imposiciones técnicas o temáticas, ella sí puede salir de su propia casa cuantas veces quiera, echarse a la calle y... vivir!

BIBLIOGRAFÍA

Anuario del Ballet en Latinoamérica (1967): Lima, Editorial Eterna.

LEÓN, C.A. (1974): *Vigencia de la danza*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.

MONASTERIOS, R. (1986): *Cuerpos en el espacio*, Caracas, Producciones Lithya Merlano.

NOVERRE, J.G. (1946): *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, Buenos Aires, Ediciones Centurión.

RAMOS SMITH, M. (1991): *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*, México, Alianza Editorial.

Revista *La Brújula* (1998): "Lo que define al movimiento dancístico en Venezuela". *El ballet clásico y el contemporáneo en la balanza*. 24 de abril al 7 de mayo.

Revista *Imagen* (1988): "En torno al ballet". Diciembre.