

La llegada del ballet a Chile en 1850: crónica de un éxito anunciado

José Manuel Izquierdo König

Resumen: De las artes escénicas chilenas es probable que sea la danza la que menos atención ha recibido desde la investigación historiográfica. Si nos referimos al siglo XIX, de ella hay solo comentarios aislados, no solo entre sí, sino también en relación al contexto artístico de su época, principalmente derivado de intereses aficionados y, en dos o tres casos excepcionales, con un interés histórico. En el presente ensayo busco entrelazar el espacio cultural del Chile de 1850 -permeado por un inseguro romanticismo, una crítica conservadora y la aparición de mayores escenarios públicos- con la llegada de la primera compañía de danza profesional de estilo francés a Chile, estableciendo las posibles razones de su impacto según el contexto de su recepción.

Palabras claves: Aurelie Dimier, ballet, danza, Chile, siglo diecinueve, romanticismo, teatro, artes escénicas

Abstract: If we consider the studies on performing arts in Chile, it's probably dance the one that has got the fewer attention from an historical and theoretical perspective. If we refer to the XIXth Century, we have only isolated commentaries from very few writers, isolated too in their space and time of reception. They were written, mostly, by aficionados and dancers without an academical perspective. In the following essay I will try to establish some connections between the culture of Chile in the 1850's -with their insecure romanticism, conservative views and the appearance from theaters and public spaces-, with the arrival of the first professional dance company in the french style (what we usually call "ballet" in the country, keeping a close look at the impact and reception of it.

Keywords: Aurelie Dimier, ballet, dance, Chile, XIXth Century, romanticism, theater, performing arts

Encantadoras Bayaderas, aéreas Peris i vaporosas Willis, a vosotros hijos de Euterpe i Therpsicore que buscáis nueva palma... Salud! Salud! Chile, esta tierra hospitalaria de la poesía i del arte - Chile os adopta [...] ¡Qué nos importan las acequias pedregosas de Peñaflor i las empolvadas calles de Valparaíso! [...] Santiago, la indolente Santiago, es ya la ciudad deliciosa, la ciudad de la danza i del canto." La Sífide, N°1, 19 de Diciembre de 1850¹

Si bien la danza escénica en Chile durante el siglo XIX es un fenómeno escueto y hasta cierto punto inexistente, lo es sólo desde la perspectiva de la creación coreográfica y de la existencia de conjuntos o compañías de danza estables o bailarines locales

¹ Dedicado a Camila Miranda

profesionales. Hasta 1850, la danza sobre las tablas se limitó a convivir como *divertimento* junto a óperas y espectáculos teatrales, un relleno en lugares incómodos o como impulsora de alegría al terminarse una función. Así, pareciera que su participación en la construcción de un ideario artístico republicano fue relativamente menor. Sin embargo, el historiador Eugenio Pereira Salas decidió ubicarla al comienzo de su *Historia de la Música en Chile* (como segundo capítulo), casi como si de algún modo fuera el baile acto central en la precipitación de hechos artísticos que dividen en dos el siglo, abriéndose las puertas para dejar atrás aquella “prehistoria”, esos orígenes del periodo anterior. Ciertamente la llegada de la primera compañía de ballet a Chile marcó un momento de exacerbación no menor entre quienes comenzaban a palpar el romanticismo en el país, aún cuando el mayor entusiasmo se vivió en un brevísimo periodo de -casi increíblemente- dos meses. El presente ensayo se genera, principalmente, de una revisión de prensa intensiva en aquel lapso de tiempo (diciembre de 1850 a enero de 1851) y, a partir del mismo y anticipándose a él, de una búsqueda por el lugar que pudo tener para la sociedad chilena ilustrada de entonces la llegada de esta compañía, iniciadora del gusto por la danza romántica francesa en Chile.

La danza en Chile antes de Aurelié Dimier

Para fines de este ensayo, al hablar de danza nos referiremos específicamente a la danza escénica, en forma de espectáculo, y no a la danza como evento social o interés individual, aunque durante el siglo XIX ambas tendencias estén profundamente entrelazadas. La danza escénica del siglo XIX puede resolverse, principalmente, en dos formas según su estilo, cual es el ballet romántico y, por otra parte, las danzas de carácter. Ambas se presentan en un escenario, pero mientras el ballet cuenta una historia y utiliza técnicas estrictas de movimiento, las danzas de carácter muestran una representación estilizada de bailes populares, principalmente “exóticos”, según era entendido el exotismo en este período. En Francia, principal centro para la danza clásica decimonónica, uno de los exotismos más presentes fue el español, y algunas danzas como *El Jaleo de Jerez* o *La Cachucha*, tuvieron importantes repercusiones en todo el mundo, lanzando diversas figuras al estrellato -también en Chile-. Ambas tendencias de la danza

decimonónica, sin embargo, tenían un puente común en su expresividad (corporal, imaginaria, emocional) y también en su reflejo de un quiebre con la danza europea en los escenarios entre 1790 y 1820 -el periodo inmediatamente anterior-, donde la representación del baile se había transformado principalmente en “un muestrario sin ciudado alguno de piruetas y trucos acrobáticos”. Sin embargo, el ballet romántico comenzó a incorporar elementos propios de la fantasía (como mujeres sostenidas en cables para flotar que pronto comenzaron a bailar en puntas, hacia 1820) e historias populares pero altamente sensibles para el público de la época, que incluían débiles heroínas y nociones folclóricas sobre el bien y el mal.

El ballet romántico fue un espacio consagrado para estrellas femeninas de la danza, en una ruptura con el estilo particularmente masculino del siglo XVIII. El contraste radical entre el grueso tono muscular de las visibles piernas de las bailarinas y su gracia casi etérea al flotar sobre el escenario, fue central para la espectacularidad que significó este nuevo paradigma cultural, aún presente, sueño de pequeñas niñas y pesadilla del feminismo. Las bases nacen particularmente en tres creaciones: *Giselle* (1841), *La Sylphide* (1832) y *Coppelia* (bastante posterior, de 1870). Carlotta Grissi (1819 – 1899) fue, sin duda, la bailarina que más aportó a la creación del perfil romántico de la bailarina de ballet, mientras su “rival” Fanny Essler (1810 – 1884) fue la reina de las danzas de carácter, principalmente con la mencionada *Cachucha* de 1836. En 1840 Essler viajó a Estados Unidos donde consiguió éxito, fama y bastante dinero, principal motivación para que otras bailarinas europeas comenzaran a recorrer enormes distancias buscando su consagración, lejos de un mercado (como el parisino) bastante sobrepasado por la cantidad de postulantes al estrellato. Carlotta Grissi viajará a Rusia y otras bailarinas serán fundamentales en llevar durante la misma década la danza clásica a Buenos Aires y Australia, por ejemplo. Además, el ballet derivó en parte de una conciencia mayor sobre el rol de la mujer derivada de los movimientos feministas de la década de 1830, de modo que el sutil erotismo de *La Sylphide* y particularmente de *Giselle*, es reflejado en mujeres que, en escena, toman decisiones y llevan el drama adelante, no solo como acompañantes.

En Chile la danza clásica comenzó a ser enseñada por Monsieur Charriere y su ayudante particular, el señor Allende, quienes daban clases en la Calle de la Laja número

15. Enseñaban “todo lo concerniente al baile segun el uso de hoi, de Paris – cuadrillas, contradanzas nuevas, galopas, vales y baile de caracter”, esto es, todo lo que era posible desarrollar sobre el escenario antes del ballet romántico. Sin duda el uso de su enseñanza tenía principalmente que ver con pequeños espectáculos de salón y el baile de pareja, pero el hecho de que presentaran bailes de carácter como parte de su enseñanza hace particularmente interesante su trabajo, separado de la sola enseñanza de danza de salón. Quizás hay aquí, también, una primera transformación estilizada de los “bailes de tierra”, a bailes de carácter. Había un sentido moral, formativo y de postura en la danza (según se creía) que la hacía especialmente atractiva para algunos miembros de la alta sociedad santiaguina y, por ejemplo, José Joaquín de Mora promovió que se instalara una academia de danza con estos fines. Claramente, tal academia (y el provecho moral de la danza) estaba relacionado a los bailes de salón, y no a los “de tierra” o “de chicoteo”, según eran llamadas las coreografías mestizas o netamente americanas; bailes locales que cruzaban todos los estratos sociales del país: zamacuecas, boleros, la revoltosa, refalosa, el abuelito o el cuando, entre otros que han podido conocerse más por su nombre que por heredar sus tiempos, pasos y sonidos.

Charles Brenner dice que Charriere habría llegado a Chile con el hundimiento del barco “City of Aberdeen” camino a California, frente a la bahía de Tonquén, el 25 de marzo de 1843. Uno de los cuatro sobrevivientes fue este maestro de baile, según sus credenciales, del Teatro de la Port de Saint Martin de París. El 29 de agosto del mismo año ya se presentaba con algunos alumnos y alumnas a beneficio propio, incluyendo *La Bolera de la Jota* y *El gran paso de Los Zancos*. Es notorio que la única crítica encontrada de este espectáculo esté en francés, llevando a pensar que, incluso, pudo escribirla él mismo en el periódico, como auto-promoción. Con los años se verá que tenía facilidad para hacer negocios, incluyendo la organización de bailes de sociedad y otros similares, siempre con buenos anuncios. Luego se trasladó a Valparaíso, y en Santiago tuvo al menos un competidor como profesor de danza, don Fernando Orozco.

La danza escénica en Chile era, hasta 1850 -y con contadas excepciones-, parte de un espectáculo mayor. Se bailaba en intermedios de obras de teatro, o al finalizar las mismas, y en ocasiones durante conciertos. También se bailaba al final de programa, como *divertissement* para dejar una “nota alta”, un ambiente alegre, a la salida del teatro.

En Europa, inclusive en París, un espectador de danza en el siglo XIX encontraría con mayor frecuencia alguna danza nacional de entretenimiento que los *ballets blancs* que la historia ha preferido visualizar como lo esencialmente decimonónico en danza (particularmente *Giselle*). Fue una tendencia de la historiografía del arte, hasta poco tiempo atrás, el revisar solo “obras cumbres” y dejar de lado aquello que era masivo o común a cada época, como la literatura de folletín, o la música de salón o, en este caso, las danzas de carácter y folclóricas sobre los escenarios. Sin embargo, la profunda entrada de la tarantella, del fandango o la polca durante el siglo XIX puede entenderse, en parte, por su propagación desde los escenarios y luego desde la impresión litográfica de partituras, acompañada de la enseñanza de estas danzas por maestros de baile, un círculo que permitía dar fuentes de trabajo y también nuevas modas al público de las grandes ciudades del siglo, ciudades como las que pretendía imitar Santiago en aquel momento.

Algunos ejemplos sobreviven de estas danzas montadas en conjunto con óperas y teatro en Chile. El 30 de abril de 1840, por ejemplo, se estrenaron una boleros *del Lelito*, bailadas por la señora Montedesca y don Alonso, joven del país, el primer bailarín hombre chileno del que tenemos noticia (mas no apellido). La señora Montedesca, miembro de la compañía teatral de aquel año, bailó otras piezas que se volverían frecuentes en el repertorio escénico local -al igual que extranjero-, como *La Cachucha* (14/06/1840). Era tal la normalidad de concluir con alguna danza la función de teatro, que para el estreno de *Pablo El Marino* en el Teatro Municipal, se señala en el programa que “por ser el drama demasiado largo, concluirá la función con el último acto”, algo que luego se daría por sentado. Algunos bailes de salón se escenificaban también, como una polca bailada por Francisca y Jacinta Bogardus en el intermedio del Fausto de Donizetti, o una “mazurka teatral, con trajes adecuados” bailada por Francisca Casanova en 1849, o también una “Redoba” del señor Llorente y su esposa Arroyo, quienes además vendían la partitura de la misma en Valparaíso. Las Bogardus seguirán bailando por varios años en los escenarios porteños.

La compañía de Mateo O'Loghlin en 1847 trajo a una bailarina entre sus miembros, Josefa Vallejos, quien entre otras danzas presentó un *Baile Inglés* vestida de marinero y *La Cachucha*, donde “me acompaña mi mamá por no tener compañero”. En 1848 llegó el matrimonio Gaytán al país, quienes presentaron una obra teatral con danza,

La Pata de Cabra, que contó con los siguientes números: “Bailes de brujas i genios infernales”; “Alemanda por las niñas Bogardus”; “Paloteo valenciano por ocho personas”; “El paso de ciclopes”, “Baile jeneral de ninfas i ciclopes i por ultimo el gran septeto nuevo compuesto por el señor Garay en el que ondeará el Pabellón Nacional en una infinidad de figuras i posiciones graciosas. Este sera bailado por las señoras Bogardus, Concepción López, Carlota López i el señor Garay, junto a un joven i una joven aficionados”. Majín Casanova fue el encargado de traer teatro y danza a Chile en 1849, hasta solo algunas semanas antes de la llegada del primer ballet francés. Su función de despedida del país fue una brillante *summa* de época:

Función extraordinaria a beneficio del bailarín Majín Casanova, para el jueves 18 de octubre de 1849. “Pronto, mui pronto, debo partir de Chile, llevando en mi corazon los mas dulces recuerdos... pero ántes de mi partida quiero darle mi último adios, mi adios de artista; tal es el fin de la funcion que preparo -sacrificios pecuniarios, personales, nada he omitido: mi objeto es complacer al publico ilustrado, que tantas pruebas de benevolencia i simpatia me ha brindado; si lo consigo veré realizadas mis esperanzas mas alhagüeñas. La compañía de Jimnástica, dirigida por el señor Teets, que tan buena aceptacion ha tenido en varios puntos de América trabajará la noche de mi beneficio, lo mas selecto de cuanto en su difícil arte se conoce. - en cuanto a los pormenores, me remito al programa jeneral de la funcion. Yo i mi hermana Paquita nos presentaremos a bailar, por primera vez, el espiritual baile de LA ZAMACUECA. Si el público chileno acoje benévolo mis ardientes votos le viviré, por siempre, entrañablemente agradecido. Después de una brillante obertura a toda orquesta, la pareja de baile ejecutará el sublime patedú que tantos aplausos arrancó en el beneficio de la señora Casanova, titulado LA ENCANTADORA. [...] A continuación bailará el solo andaluz que con tanta gracia i maestria sabe ejecutar la señora Paquita, titulado LA MALAGUEÑA. [...] La señorita Paquita en union de su hermano Majia Casanova se presentará a bailar por primera vez las boleras nacionales, que por complacer a varias personas harán un esfuerzo en presentarse con un baile que sale enteramente de su cuerda, tituladas LA ZAMACUECA”.

Como puede verse, la función incluía formas de danza que, de algún modo, sumaban el total del repertorio esperable de la época: “patedú” romántico (*La Encantadora*), ejercicios gimnásticos, obertura a toda orquesta, solos españolados y, quizás aún más importante, un cierre espectacular con “las boleras nacionales”, *La Zamacueca*. La zamacueca tuvo diversos espacios de consagración durante el siglo XIX, incluyendo el salón, la chingana popular y también el tablado escénico, como bien lo han

estudiado Rodrigo Torres y Pablo Garrido. Habiéndose consagrado escénicamente hacia fines de la década de 1830, las zamacuecas (que tal fervor causaban en el público) estuvieron presentes junto a Mateo O'Loghlin (1848), Luis Raposki (bailada por las Bogardus el mismo año), e incluso el tenor y ex-maestro de capilla de la Catedral, Henry Lanza, la bailó vestido de Don Pasquale en una función a su beneficio junto a Josefa Vallejo. Como bien dice Rodrigo Torres: “Así, 'elevada al rango de un baile de espectáculo público' (Sarmiento 1842) o de brillante pieza instrumental [...] la zamacueca deviene en 'baile nacional', siendo el teatro el lugar principal donde este proceso ocurre y se legitima”. Serán entonces estas categorías las que se verán enfrentadas a la danza escénica de 1850 y 1851, con la Dimier y la Soldini como máximas estrellas: un baile extranjero que algunos buscaron contraponer a lo nacional en una identidad afrancesada.

La expectación y el estreno

Hacia fines de 1850 ya se había creado en Chile un caudal de expectación y un parcial conocimiento sobre la moda del ballet francés. No se sabía exactamente qué era, pero si se palpaba en cierto nivel intelectual y europeizante la importancia que tenía este nuevo arte en París y, aún más relevante, de las pasiones que despertaba entre los parisinos. Naturalmente, cualquier cosa que triunfara en Francia solo generaba expectativas de presentarse en Chile, y por esto algunos formatos de danza “en puntas” ya habían aparecido en escenarios chilenos con anterioridad, aunque no sabemos con qué rango de exactitud hacia sus modelos europeos. En 1849, por ejemplo, en un beneficio a la bailarina Francisca Casanova (hija de Majín Casanova) en el Teatro de la República, se bailó, entre arias cantadas por Henry Lanza, una *Inglésita* (por la señorita López de siete años de edad), un “padedú” de *La Encantadora* y Julia Moreno bailó *La Cracoviana*, ambos -estos últimos- celebrados en París al ser bailados por la ya famosa Fanni Esler. En la prensa y el programa, justamente, se señala específicamente este último dato, estableciendo que el público posiblemente había oído hablar de esta bailarina y, además, que su nombre o referencia traería necesariamente más público a la función, fin último de cualquier añadidura propagandística. Pero no solo se trataba aquel de un público ya medianamente educado para recibir esta nueva manifestación artística (el ballet), sino

también altamente prejuiciado y expectante. Así lo denota uno de los críticos al estreno de *Giselle* en Santiago (que revisaré más adelante en profundidad) aquel diciembre de 1850, cuando escribe:

Allí, en la ciudad de las bellas artes [París], la Gisella obtuvo una aceptación universal, ¡es de creer que igual suerte le quepa en Santiago, el París de la América meridional [...] Aquí en Santiago, en una ciudad elegante, amiga de las bellas artes, la introducción de una novedad francesa, cuyo pensamiento es de Gautier, cuya música es de Adam, debía ser naturalmente bien acogida. A más de que Santiago posee realmente su Carlota Grisi en la señorita Dimier.

Aurelie Dimier, primera bailarina de la compañía de danza que arriba en 1850 y que es la primera de su tipo en Chile, era recibida en su primera función como la posibilidad santiaguina de Carlotta Grisi, la famosa bailarina italiana de París. Todas las credenciales de la ciudad se entregan para recibirla, aunque sin duda -y pese a las buenas intenciones que, como se dice, es lo que cuenta- el Santiago del momento era bastante distinto a la capital francesa que quedaba atrás. Incluso antes de llegar la compañía, alguna especulación se había creado, puesto que el 28 de noviembre *El Mercurio de Valparaíso* ya daba algunos datos del grupo: Venían en el navío “Amelie”, habiendo zarpado de Le Havre el 21 de agosto con 32 artistas, que llegarían “dentro de pronto”. Dos días después apareció el barco y se comenzó a correr la noticia: no solo venían cantantes y actores esta vez, sino también bailarinas: ¡verdaderas bailarinas de Francia! Las mismas que se venían esperando con tanto fervor:

La recién llegada compañía de artistas franceses tiene en excitación de curiosidad a los amadores de las bellas artes. El furor de los europeos por los espectáculos de baile, que tan lucidas páginas y tan intensas pasiones ha inspirado, y la elegancia de las figuras que han circulado en efígie en nuestros salones públicos, nos hace esperar con impaciencia la noche del martes que nos revelará esos arcanos y misteriosos encantos de la danza.

Bailes “misteriosos y arcanos”, ideales superlativos de tierras distantes, pero cercanas a la vez -que ya han circulado, como objetos preciosos, en los salones de sociedad-. Se sabía ya el nombre de, al menos, una de las bailarinas arribadas: Aurelie Dimier, que tres años antes, se decía en *El Mercurio*, había bailado con enorme éxito en Estados Unidos, lo cual es efectivo. Es difícil rastrear la historia de este enigmático

personaje, aunque no del todo imposible: estudió con el ballet de la Ópera de París, donde llegó a ser una de las bailarinas principales; la primera vez que la encontramos participando con aquella compañía es como ninfa en *La Fille du Danube*, ballet-pantomima de Taglioni con música de Adolphe Adam, en 1836, cuando aún era una niña (según el programa). En abril de 1846 participó en el estreno y primer elenco de *Paquita* de Mazilier y música de Deldevez. Allí realizó el solo del baile español y se conserva una litografía en color de aquel rol. La escenografía de aquella función fue de Henri Philastre, el decorador y primer escénografo del Teatro Municipal de Santiago. Tras aquella temporada un señor Frederick la contrató para realizar una gira por Estados Unidos con una pequeña compañía de ballet, de la que fue primera bailarina. Según el editor del *Courier des Etats Unis*, la Dimier: “posee la gloria de la juventud y el perfume de la inocencia propios de esa hermosa etapa de la vida. Su danza es casta, decente, correcta. No deberíamos ver en el Bowery a Mlle. Dimier, sino en el Palmo, frente a una audiencia que realmente pueda apreciar su gracia y pureza de estilo. Pero la violeta no tiene menos perfume porque florezca en lo salvaje; en cualquier parte su olor será descubierto y apreciado por aquellos con refinamiento para percibirlo”. A su regreso a París fue contratada para hacer una gira similar por el cono sur, específicamente Chile y Perú. No podía adivinar la señorita Dimier que, aunque le quedaban algunos viajes por realizar, terminaría su vida en este país del sur del mundo. Algunos de sus compañeros eran monsieur Poncot, maestro de ballet del Teatro de la Puerta de San Martín de París, también bailarín, la Soldini -cuyo nombre de pila no se ha conservado- que tantas pasiones despertaría entre los santiaguinos, y también Proper Fleuriet, maestro de orquesta. Además otros bailarines secundarios acompañaban el grupo, como los señores Adolphe, Ernest y Number y las señoras Poncot, Guillemet, Glady y Landelle.

La primera función fue poco después de la llegada, con el agotamiento y los meses de mar en el cuerpo, el tres de diciembre a las ocho y media de la noche. Estrenaron *Giselle* en el Victoria de Valparaíso con lleno total, tomando el primer rol Aurelie Dimier. Las expectativas eran grandes y se presagiaba un éxito rotundo. El mismo día *El Mercurio* señalaba: “Es hoi el debut de las lindas bailarinas que han sido en estos días el tema forzoso de todas las conversaciones. Recien llegados de un largo viaje, sin los ensayos bastantes para volver al cuerpo la antigua ajilidad amortiguada en el

encierro de la cámara de un buque, tienen que hacer dobles esfuerzos para desplegar en su primera noche esa animación de movimiento y de gracia que es el encanto del baile. El aplauso y las flores las esperan en el proscenio”. Al día siguiente solo se confirmó lo supuesto:

“La señorita Dimier casi ha llegado a persuadirnos de la inutilidad de la palabra, inspirando durante dos actos todo el interés de un drama sin la pasión del acento ni las lágrimas de la voz, de que nos habla el poeta. Su mímica es siempre significativa, la intención artística preside a cada ondulación del cuerpo, a cada movimiento de la mano, que no es para ella más que una prolongación de su pensamiento. Elegante y ajilísima en la danza, la señorita Dimier ha sido anoche el jénio del silencio”.

Es curiosa aquella última relación: la primera impresión de la danza en Chile es principalmente la del silencio. La Dimier se muestra como una artista del mismo, aunque el ballet lleva música constante. Pero es la ausencia de la palabra la que con mayor fuerza rompe con lo conocido en Chile, que hasta ahora había visto a la danza entre otras manifestaciones, siempre vocales. Esta apropiación del cuerpo como medio expresivo tendrá graves consecuencias para la compañía con su llegada a la menos liberal Santiago, pero aquí en Valparaíso el impacto será sincero: no se trata aún de un arte francés esperado con ansias como símbolo de modernidad y romanticismo, sino un sincero goce estético para nada esperado por quienes simplemente auguraban un éxito como otros. Por esto el comentarista de *El Mercurio* habla de persuasión, como si la primera interpretación de esta danza fuera, necesariamente, una prueba de fuego de algo desconocido y que casi no parece convencer conceptualmente: arte escénico ausente de voz.

La compañía se trasladó a Santiago luego de un par funciones más. Ya el 13 de diciembre *La Tribuna* anunciaba que se había visto a la famosa Dimier entre los asistentes a un recital del gran pianista Henri Herz el día anterior, causando expectación con su belleza. La fecha para el estreno de *Giselle* quedó pautada para el 19 de diciembre en el Teatro Principal, a las ocho y media “en punto” y los ánimos comenzaron a crecer entre aquellos que consideraban, a priori, que la llegada de esta compañía de danza significaba un cambio rotundo en la cultura capitalina. De hecho, el día dieciocho *La*

Tribuna anunció el lanzamiento del periódico *La Silfide*, centrado en la danza y las artes y dedicado a las bailarinas de la aún desconocida *Giselle*. El primer número, publicado el mismo día 19, pautaba claramente la importancia que podía tener el ballet para sus editores: “¡Qué nos importan las acequias pedregosas de Peñaflores i las empolvadas calles de Valparaíso! [...] Santiago, la indolente Santaigo, es yá la ciudad deliciosa, la ciudad de la danza i del canto”. El día mismo del estreno pareció colmado de un ambiente enrarecido para diciembre en Santiago: aunque amaneció soleado, la tarde comenzó a cargarse de nubes a eso de las cinco. Al terminar la función, poco antes de las once de la noche, comenzó a caer una ligera lluvia acompañada por una calma completa del aire. Justo a la medianoche, cuando se apagaban las últimas luces del teatro, un fuerte ruido subterráneo precedió a un temblor fuerte que fue seguido por otro de aún mayor intensidad pero totalmente silente. Tras este último, la lluvia se desplegó en toda la capital con fuerza de primavera. La danza profesional había llegado definitivamente a Santiago.

Aquellos bailes franceses

A fines de 1850 los ánimos estaban “caldeados” en Chile, terminándose un periodo presidencial relativamente fructífero (aquel de Manuel Bulnes) y dándose pie a un nuevo gobierno conservador, aquel de Manuel Montt, lo que despertaría al cabo de unos meses revoluciones a lo largo de Chile en oposición al candidato de Petorca. Sin embargo, según Eugenio Pereira Salas, incluso ya “al caer las cortinas del teatro, Santiago estaba en revolución”. La sala estaba llena para aquel primer ballet en Santiago y, como de modo poético -y parcialmente racista- lo expresó uno de los comentaristas del mismo, las diversas clases sociales se habían agrupado en sus lugares habituales para observar el espectáculo: “¡La hora ha llegado! - Se estrechan, se codean, se pisotean en el patio. - En la galería, una triple hilera de cabezas bronceadas se alza encima de los palcos esmaltados de rostros hermosos i de brillantes *toilettes*. - El Telón se levanta. - ¡Silencio!”. Tal fue la cantidad de flores que poblaron el escenario aquella noche, que la propia Dimier se hirió el pié bailando sobre la alfombra de pétalos, sin poder esconder su cojera durante un par de días. Desde entonces se preocupó personalmente de que se recogieran todas las flores antes de cualquiera de sus funciones.

En diversos periódicos se publicó el argumento de *Giselle* antes y después de la presentación de los bailarines, tal como se hubiera hecho con una nueva ópera u obra escénica. La recepción del ballet sería la de un teatro pantomímico, escena sin palabras, más que en una asociación con la expresión del cuerpo bailante según se entendía la danza a partir del salón o los bailes de carácter escenificados. Aunque, en palabras de un comentarista, “el baile es una pasión mucho más peligrosa en Turinga que al pie de la cordillera de los Andes [haciendo referencia a la trama de *Giselle*...] estaba lleno el teatro, el entusiasmo i los aplausos del público fueron testimonio del legítimo buen suceso que alcanzó la feliz importación”. Los comentarios de los días siguientes tienen una cierta urgencia, como si hablar de este nuevo arte en la capital de Chile fuera una necesidad, un arrebato de modernidad casi inesperado: “Apresurémonos a hablar del baile francés, la gran novedad del día [...] la coreografía francesa que acaba de ser inaugurada en Chile con tanto brillo”. El día 22 se da una segunda función que obtiene ya un triunfo asegurado, una victoria también “sobre las preocupaciones que hacían preceder al baile de cierta impopularidad, que emanaba de las más puras de las fuentes, el pudor público [...] Las reminiscencias de la ópera italiana, la comparación entre ambos espectáculos, no ha sido desfavorable para la compañía francesa”. Parece que, efectivamente, el logro artístico de la compañía de ballet aparecía con nuevos ojos frente a un público acostumbrado ya al belcanto italiano como embajador del arte por sobre todas las manifestaciones conocidas. De ahí que en *La Silfide* se exclamara -con ese particular estilo retórico que le es propio a esta revista-: “Rossini, Bellini, Verdi – Jenios soberanos de la armonía, volveos a las esferas celestes!”.

El primer problema moral que se pensó vencido provino de *Giselle*, por un detalle que hoy no podría parecernos más irrelevante: la aparición de una cruz en el escenario de un teatro, sacrilegio aún cuando se está representando un cementerio. La Intendencia de Santiago publicó un comunicado en *La Tribuna* el día 27 señalando que:

“Reclamaciones muy serias me han hecho sobre las representaciones dadas en el Teatro Principal por la Compañía de Baile, i se me ha asegurado que muchas i respetables familias se retraen de asistir a esta agradable diversión, porque no la juzgan tan honesta como deben ser todas las exhibiciones que se ofrecen al público; i además porque en alguna de ellas se ha llevado al espectáculo el signo más augusto de la religión, que consideran jamás debe figurar en la escena”.

José Zegers, administrador del teatro, prometió retirar las cruces, pero una segunda parte del diálogo había quedado escondida. El Intendente también le pidió que el vestuario de las bailarinas fuera algo más recatado, principalmente luego del estreno de *La Estrella del Marino*, de Lerouge, donde Pedro -un joven navegante al estilo de Sinbad- recorre el mundo conociendo jovencitas de las mil y una noches, de traslucidos trajes y fastuosos encantos. Aunque fue justamente esta fantasía oriental la que terminó de despertar al público santiaguino por la Soldini (la estrella de esta función), bailarina con un aire algo más terrenal que el de la frágil Dimier. Y fue justamente esta coreografía la que llevó a los mayores reclamos por la pequeñez del vestuario y al famoso comentario en *La Tribuna* contra los arrebatos moralistas del Intendente:

Una insinuación del señor Intendente ha hecho que las bailarinas modifiquen un tanto el traje de baile, para satisfacer a algunas manifestaciones de ese malestar que causan las cosas que ofenden al gusto público, que puede tener su mas i su menos en materia de decencia, pero tiene una base segura de donde partir en todas partes. [...] Nuestros bailes españoles la cachucha, el bolero, dejan traslucir un origen meridional, arabe voluptuoso; nuestros bailes populares la resbalosa, la zambacueca, son mas caracterizados, por su tendencia a la sensualidad, y cuando los exajera el pueblo van hasta la ofensa flagrante del decoro. El baile [...] como lo baila Mlle. Dimier pertenece a la escuela clásica; aspirando a las formas de la estatuaría, [apartando] del espíritu del espectador todo resabio sensual. [...] Como pueblo culto, no tratemos, pues, en materia de decoro de enmendar la plana de pueblos mas cultos que nosotros, por ser hoi mas refinados en materia de gusto i de decencia que nuestros padres hemos dejado de bailar la zambacueca como indecorosa e indecente.

Incluso la Revista Católica, principal órgano de la rama conservadora de la Iglesia y dirigida por monseñor Valdivieso, arzobispo de Santiago, continuó con los reclamos del Intendente, demostrando que era ella la que estaba detrás de los alegatos. Esta crisis, conocida, demostró que en Chile había un universo conservador culto y otro que claramente había quedado en una moral colonial, lejos del romanticismo europeo que los intelectuales de la época querían importar al país, como si ambas cosas -ética y estética- pudiesen mantenerse por separado en la búsqueda “a tientes” de progreso decimonónico. *La Silfide* llegó al grado mayor de burla hacia la autoridad católica y gubernamental con su respuesta a los artículos precedentes sobre la moral de las bailarinas y del público que

asistía a ver sus funciones. El sarcasmo se detona sobre todo al final del artículo, al señalar que “nuestra aflicción ha sido muy grande, creedlo, al ver derramarse de vuestra mística boca esas palabras lúbricas e insensatas [esperando que] purifiquéis vuestros labios i vuestro espíritu en las fuentes redentoras de la verdadera sabiduría i de la tolerancia [...] Amen, Amen”. Aún así, los autores de la revista también caían en una utopía al defender que los asistentes al ballet iban a ver solamente el etéreo arte francés y no a las menos volubles bailarinas.

Quizás cabe detenerse un poco, desde la iconografía, en una pregunta que me parece central para entender este conflicto moralizante de época: ¿Cuál era el cuerpo que proponían a Santiago estas bailarinas del 1850? Dos grabados se conservan de Aurelie Dimier y uno de la Soldini, ninguno de los dos realizado en Chile, sino anteriormente. Publicamos aquí dos de ellos, el de la Dimier en *Giselle* -con la dichosa cruz de fondo- y el de la Soldini en *L'Etoile du Marin*, ballet de Lerouge y Morel en cuatro actos estrenado en septiembre de 1849 en el San Martín de París. La litografía fue central a la difusión del ballet y del ideal de la bailarina, pues su técnica era mucho más sensible que la anterior -con láminas de cobre- y permitía colorear o gradar los tonos con gran facilidad, evitando el finalizado a mano. El carácter diáfano de las litografías tempranas (la técnica comenzó a utilizarse en 1818) estuvo prácticamente de la mano con el ideal “etéreo” de las bailarinas del ballet romántico. Ambas aparecen con una falda algo más corta que las que se utilizarían después, hasta la rodilla -parte del movimiento feminista asociado al ballet- y aunque ambas muestran los muslos debajo de la falda -como si la misma fuera casi transparente-, solo en la Soldini pareciera tener esto una clara carga erótica, sugestiva incluso desde el punto de vista iconográfico. Si bien el hecho de mostrar las piernas ya contradice lo que se conocían en Santiago en aquel entonces, ambas muestran además trajes claramente escotados con brazos libres y, en el caso nuevamente de la Soldini, casi pareciera que lleva el pecho descubierto. Hay, en ambas, un gesto hacia la desnudez, casi como si la misma estuviera latente bajo el entramado romántico de sus ropas, y bajo esa luz podemos entender claramente que el cuerpo liberado que ambas mostraban -libre incluso en su etérea flotación-, contrastaba profundamente con un cuerpo oculto en su piel y sus formas como era habitual entre las mujeres chilenas de entonces, aún sin un aliciente gráfico constante de la moda europea -algo que aparecerá hacia fines de siglo-

El tobillo es, entonces, el máximo permitido para las bailarinas de *Giselle* y eso que aún quedaba el golpe de gracia a la moralidad local, al presentar a la menos voluble Soldini en su primer rol principal en Santiago, con la fantasía oriental de *El Dios y la Bayadera*.

Con el estreno de este ballet (el diez de enero, con música de Auber y coreografía de Taglioni inspiradas en Goethe), quedó claro que el enfoque sobre el baile francés en Santiago tomaba un tercer eje (luego de centrarse en la novedad del arte y luego en la moral del espectáculo). Ese día la Soldini y la Dimier bailaron por primera vez juntas, un “padedú” y también un bolero, demostrándose en la sala que “decididamente tenemos Soldinistas y Dimieristas, como hubo en otra época hugonotes i ligueros”. “La una es el genio, la otra, el angel del baile; a una se la siente, se la palpa con la vista; a la otra se le puede únicamente percibir como a las auras y a los perfumes”, se diría. El medio para sufragar en cada función cual bailarina era considerada la mejor, era arrojar flores sobre el escenario, a tal punto que al irlos tomando la Dimier y Soldini algunos “temíamos no pudiesen resistir tan pesada carga”. El 12 de enero se volvió a bailar este *divertissement* bajo el rugido del público, aún más exacerbado que la vez anterior. El día trece *La Tribuna* deja de lado los comentarios artísticos y todo se centra en las riñas de los fanáticos:

Todos saben la gran división que se ha establecido en nuestra sociedad desde el arribo de las bailarinas [...] llegando las representaciones sucesivas del teatro principal ha organizar dos formidables partidos con el nombre de Dimieristas y Soldinistas. [La noche de ayer] se trabó una acalorada discusión entre dos caballeros cada cual en favor de su respectiva jenerala. El combate verbal subía de punto a medida que las dos Sílfiges elevaban el entusiasmo popular [...] i desafiándose a singular combate salieron [ambos] salieron de la platea como chispeantes leones. [...] La revolución por ideas de danza estuvo a punto de estallar si no se levantase a tiempo una voz conciliadora que propuso aplazar la decision del triunfo para la última funcion de la compañía de baile.

La siguiente noche vino el primer desencanto con la Dimier, cuando dejó de lado la danza francesa y bailó la ya conocida *Cachucha*, prueba de fuego para bailarinas anteriores en el país. Para algunos, “las castañuelas a la francesa no recuerdan el calor de las siestas en Sevilla o las noches de los olivares”. También a Poncot, el maestro de danza, se le criticó por ir algo en contra de la fantasía que despertaban sus bailarinas. Para *La Sílfige*, Poncot “estrega i destruye toda nuestra ilusión. El arte de la coreografía no tiene

nada en común con la gimnástica. Los puños del señor Poncot no son raquetas, i la señorita Dimier no es un volante”. Es que para los editores de la revista, la Dimier representaba todos los ideales de la danza y el arte reunidos, en una idealización que, sinceramente, hace pensar en cuál sería el porcentaje de población santiaguino que llegó a comprender en aquellos dos meses de verano parte de esta experiencia como lo hacían los editores de *La Silfide*. Quizás la revista debe ser vista más bien como un ejemplo nítido de los atisbos de romanticismo y europeísmo en Chile que como una real y sincera búsqueda de educación artística al modo que lo intentaría ser dos años después *El Semanario Musical*. De hecho, *La Silfide* rara vez sale del comentario subjetivo y la poesía para entrar a otras formas de discurso, y cuando así lo hace por lo general se queda en la trama de las coreografías más que en una discusión problemática o una crítica al espectáculo. Pero en sus páginas levantó a Aurelie Dimier como un verdadero símbolo del nuevo arte y las nuevas expectativas estéticas en Chile, tan ligadas a un sentido de modernidad republicana:

La aparición de la señorita Dimier en la capital de Chile lo ha puesto todo en movimiento: no hai conversación en que no intervenga o en que la encantado danzarina no sea el asunto principal. Es pasión, es furor. [...] El partido de la Dimier se compone de la jente que se pierde en lo vaporoso, que es elegante i sentimental. Está Santiago desconocido, hai en él una animación febril: una excitación nerviosa que le exaspera como la infusión de té [...] i no falta quién interrogado sobre el estado de la cosecha, responde que es hecha en torno a la garganta del pié de la Dimier. Esposo hai a quién si se le pregunta por la salud interesante de su señora, contesta que las piernas ájiles i arqueaditas de Aurelia le quitan el sueño de sus siestas i de sus noches. Es aquello una cacofonía jeneral, una cadena no interrumpida de quiproquos en la cual todos los eslabones son de una misma forma, de un mismo sonido, un mismo nombres: Dimier, Dimier, i mas Dimier...

Consecuencias de una visita inesperada

Aunque el grueso de la discusión artística sobre la compañía de danza y sus bailarinas se dio durante los meses de diciembre de 1850 y enero de 1851, parte del grupo se quedó hasta finales de año recorriendo Chile, antes de partir a Lima. No solamente la novedad fue la que levantó tanto polvo en estos primeros meses, sino también el hecho de

ser casi los únicos espectáculos en aquel momento, poco antes de comenzar las vacaciones. De hecho el 25 de enero, a casi dos meses de la llegada, la compañía se retiraba fuera de la capital al igual que la mayoría de los santiaguinos. La revista *La Silfide*, que desde la primera función había aparecido la víspera de cada domingo, cerró para no volver (era impresa con *La Tribuna*). Los diversos bailarines salieron de vacaciones a Peñalolén, Colina y Valparaíso. Uno de ellos, el cómico Humbert, apareció muerto en el camino hacia el puerto el 26 de febrero. Iba acompañado por un artesano italiano, desaparecido aún, y tenía varias heridas en la cabeza. El día treinta *La Tribuna* declaró que eran nueve heridas por un “palo de campo” y que su amigo italiano había aparecido muerto un poco más lejos, pero los culpables no fueron encontrados.

Luego de una pequeña temporada en Copiapó, centro cultural desde los descubrimientos mineros, volvieron a Santiago para montar el resto de su repertorio, que de este modo quedó conformado con las siguientes coreografías: “Grand divertissement du Connétable, Giselle, La Silphide, L'etoile du Marin, Le Diable a Quatre, La Sonnambule, Le Déserteur, Nina ou la follie par amour, Le Fils mal gardé, Una heure au Bazar, La foire de Baucaire, Dieu et la Bayadere”. Ya pasados los ánimos románticos y fervorosos del verano, el invierno trajo más críticas y una visión algo más fría sobre el trabajo de los bailarines. También el tiempo había dado la posibilidad de una mirada más clara sobre este arte y con mayor conocimiento para quienes se dedicaban a la crítica en aquel Santiago. *La Tribuna*, por ejemplo, se permitía criticar a Poncot de este modo: “Tenemos gran interes por ver concurrido el Teatro, i por esto mismo indicamos al hábil Mr. Poncot que omita esas suspendidas que suele hacer de la pareja que baila con él; creemos que ellas no tienen gracia alguna [...] i que tan solo sirven para ahuyentar a la jente timorata, de cometer pecado, aunque sean de aquellos que desaparecen con una cruz de agua vendita”.

El 27 de junio de aquel año se dio el último estreno importante de la compañía, el más esperado de todos quizás, *La Silfide*, con libreto de Adolf Nount, música de Jean Schneitzhöffler y coreografía de Taglioni, dedicada a su hija. La compañía comienza desarmarse y poco más sabemos de sus integrantes con el correr de los años. La Soldini es la primera en desaparecer -quizás por el amor que se había profesado a la Dimier-, y aunque Poncot se dedica a hacer algunas clases de danza en la capital, pronto desaparece

también en la prensa local. Solo la Dimier continuará su carrera. Desde Valparaíso se despide de Chile en diciembre de 1851:

Cuando por primera vez pisé el feraz y benéfico suelo chileno, sentí palpar como por encanto mi pecho, y desde largo me pronostiqué un porvenir risueño; como mujer, he sido considerada y respetada, y como artista he recojido los laureles que el ilustrado público me ha prodigado con mano jenerosa; a mi juicio la gratitud es el don mas precioso que puede albergar toda alma noble, y la mía ciertamente está poseida de esos sentimientos, tanto para los hijos de la capital como para los de este puerto.

La Dimier, sin embargo, nunca más abandonó el Pacífico. Su primera estadía fue en Lima, prácticamente todo un año, y solo a fines de 1852 pasaría de nuevo por Chile. Sus admiradores, que la recordaban con entusiasmo, le pidieron algunas presentaciones y bailó el veintiuno de octubre y el cuatro de noviembre en el Victoria de Valparaíso. Luego viaja a California en 1853, donde George Coppin creó para ella una versión estilizada de la danza de la araña de Lola Montes, generando rivalidad entre ambas. Finalmente, en 1855 llega a Sidney, donde es también considerada la primera bailarina de ballet en conocer la ciudad (en 1845 se había montado *La Sylphide* en Melbourne). En Australia fue reconocida como una gran bailarina, aún cuando en su primera presentación -con extractos de *Giselle* y *La Cachucha*-, sufrió un desgarro de tendón debido al largo viaje en barco, que fue aceptado por los concurrentes con más pesar que crítica. Aún así, con el correr de los días, deslumbró con su *Malagueña* y selecciones de ballet francés desconocidas para la ciudad.

En 1856 regresa a Chile y se instala definitivamente en nuestro país, cuando ya la danza era bastante más reconocida y al arte francés se había asentado en el gusto local, dejando de ser una novedad. En 1854 apareció la compañía de Monsieur Tessier con danzas cómicas y en 1855 se presentan los Winter-Ravel que incluían mimos, acróbatas, músicos y bailarines. En marzo de 1856 llegó la compañía de las hermanas Rousset, más cercana al ballet que los anteriores, y parte de esta compañía recibió a Aurelie Dimier hacia mediados de año en el norte chico. El dos de octubre baila Giselle en Valparaíso junto a Luis Corby y Gustavo Massartie. Celestine Thierry, otra gran bailarina, llegó el 10 de diciembre a Chile y comenzó a opacar a la Dimier, principalmente en Copiapó, donde era mucho más celebrada. Aurelie Dimier siguió junto a uno de los bailarines de la

compañía, Gustavo Massartie, con quien se retiró de los escenarios para dedicarse a la enseñanza en Valparaíso. Al parecer, se separaron en algún punto y Massartie murió en Australia. No está claro tampoco si fueron pareja o si Aurelie Dimier tuvo descendencia en Chile. Aún así, Aurelie Dimier se queda en Valparaíso y construye el Hotel Dimier junto a su madre, en lo que es hoy la plaza Aníbal Pinto, un edificio de tres pisos con 35 piezas y ocho departamentos y que sería reconocido por sus bailes y por su excelente cocina. Allí Emile Dubois, primer asesino en serie en Chile, cometería su único gran error al no poder asesinar al dentista Charles Davies en 1906, crimen por el cual sería apresado y fusilado.

La llegada de esta primera compañía de danza a Chile en 1850, y particularmente de sus bailarinas principales, aunque puede condensarse su principal influencia a un periodo brevísimo de dos meses, no deja de ser un evento interesantísimo que parece revelar diversas posturas con respecto a la cultura en la república de entonces. Especialmente la relación entre cuerpo, censura, mujer y danza aparece como una encrucijada que demuestra un quiebre entre el ideal de modernidad europeo y su imposibilidad local por el arraigado recato postcolonial. Pero por otra parte, también el estreno de estas obras específicas permite rastrear el momento artístico de un periodo muy específico en el devenir cultural de Santiago de Chile y ver cómo las mismas se entrelazan con el auge de las artes escénicas de entonces, en medio de la discusión sobre un gran teatro para Santiago, la compra de un órgano para reemplazar la orquesta de la Catedral, la creación de un Conservatorio Nacional y la muerte del gran actor Juan Casacuberta un año antes, cuando el romanticismo se había arraigado ya en la escena local, no solo en la escritura de unos pocos. La publicación de un semanario dedicado sólo a estos dos meses y su danza y la profusión de comentarios de prensa demuestran también el interés que despertó esta manifestación artística en un momento clave de la transformación de la conciencia estética nacional. En este sentido, quizás el presente ensayo sea también una puerta a estudios de temas cada vez más específicos en el ámbito de las artes decimonónicas, entrelazando microhistorias como problemáticas individuales en procesos mayores, que aún no han sido del todo revelados y, menos aún, discutidos. Si bien las fugaces apariciones impidieron la generación de una línea de enseñanza, divulgación o apreciación de la danza desde 1850 hasta hoy -como se puede rastrear, aún

con carencias, en otras artes arraigadas en Chile-, como fenómeno histórico la visita de la Dimier y la Soldini desplegó los apasionados intereses santiaguinos con un destello que les impide ocultarse detrás de las palabras, sirviendo así como una linterna fugaz a los ideales y aspiraciones artísticas de la elite ilustrada capitalina de mediados del siglo XIX, centrales para el proceso de construcción de la identidad y cultura decimonónica chilena.

Bibliografía

Fuentes primarias fueron consultadas, principalmente, en la Biblioteca Pública de New York, la Biblioteca Nacional de Chile, por medio de recursos online (principalmente www.archive.org) y también del Centro de Documentación del Teatro Municipal de Santiago.

Arkin, Lisa y Marian Smith (1997): "National Dance in the Romantic Ballet". En Garafola, Lynn *Rethinking the Sylph: New perspectives on the Romantic Ballet*. University Press of New England, Hanover, USA. pp.11 - 61

Bannes, Sally (1998): *Dancing Women: female bodies on the stage*. Routledge, Estados Unidos.

Benner, Charles (2008): *Así bailaron un día*. Edición digital en <http://asibailaronundia.blogspot.com/> Revisado en 20/08/2011

Cifuentes, María José (2007): *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940 – 1990*. Editorial LOM, Santiago de Chile

Dils, Ann y Ann Cooper Albright (2001): *Moving History / Dancing Cultures: a dance history reader*. Wesleyan University Press, Estados Unidos.

Homans, Jennifer (2010): *Apollo's Angels. A History of Ballet*. Random House, Estados Unidos.

Lee, Carol (2002): *Ballet in Western Culture: a history of its origins and evolution*. Routledge, Estados Unidos.

Migel, Parmenia (1981): *Great Ballet Prints of the Romantic Era*. Courier Dover Publications, Estados Unidos.

Montecinos, Yolanda (1961): "Historia del Ballet en Chile", en *RMCh* N°75, pp.9-31

Pereira Salas, Eugenio (1938): *Danzas y cantos populares de la patria vieja*. Prensas de

la Universidad de Chile, Santiago.

Pereira Salas, Eugenio (1957): *Historia de la Música en Chile. 1850 – 1900*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago.

Pérez, María Elena (2007): *Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*. University of Texas, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Torres, Rodrigo (2008): “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820 – 1860)”. En RMCh N°209, pp.5-27