

## ENCUENTROS

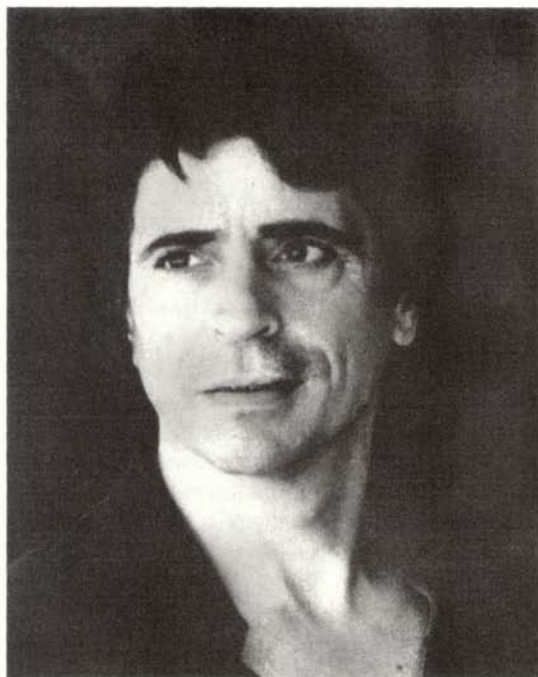


FOTO: CHRISTIAN SCIENCE MONITOR • MELANIE S. FREEMAN

### *Del baile popular a la danza clásica*

---

Conferencia de  
Edward Villella

## **CENTRO CULTURAL DEL BID**

**Directora: Ana María Coronel de Rodríguez**

**Artes Visuales: Félix Angel**

**Conferencias y Conciertos: Anne Vena**

**Asistencia administrativa: Elba Agusti**



En Mayo de 1992, el Banco Interamericano de Desarrollo creó el Centro Cultural en su sede de Washington, D.C. con el propósito de establecer una sala de exposición y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros, que incluyen a Norte, Centro y Sur América, el Caribe, Europa Occidental, Israel y Japón. A través del Centro, el Banco contribuye de esta forma a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo económico y social de los pueblos. Las actividades del Centro, como exposiciones de arte, conferencias y conciertos, estimulan el diálogo y un mayor conocimiento sobre la cultura de las Américas.

## DEL BAILE POPULAR A LA DANZA CLASICA

---

*Edward Vilella*

Es para mí un gran placer tener la oportunidad de dialogar con ustedes esta tarde, especialmente con este entorno tan maravilloso. Simplemente me gustaría comenzar con una pregunta: ¿Qué es el ballet? Estoy seguro de que a la gran mayoría de nosotros nos evoca silfos y *El lago de los cisnes* y *La bella durmiente* y *Giselle*; eso al menos me sugiere a mí. Pero más específicamente, todo se reduce a movimiento. Se trata simplemente de la capacidad de tomar el movimiento humano y ejecarlo en una circunstancia estructurada. Al agregar estructura y técnica a esta expresión humana normal, podemos expresarnos hasta llegar finalmente a algo que me gusta llamar “vocabulario físico”.

Los bailarines hablamos un lenguaje físico y podemos conversar con ustedes mediante el cuerpo. A través de líneas y formas, encontramos una posición desde la punta de la cabeza hasta la punta de los dedos del pie. No nos movemos de manera arbitraria. Actualmente, cuando la gente baila en unión con la música, es individual en términos de su interpretación de la expresión. Pero en el ballet, formalizamos

esto con la disposición del cuerpo. Intentamos hablar un lenguaje sin acentos. Cuando las personas se capacitan en una determinada región del país o del mundo, posiblemente desarrollan un dialecto y nos incumbe a los que tenemos una misión específica reducir ese dialecto o acento y lograr un tipo de armonía.

Todo está organizado y puesto en su lugar sobre la base de líneas y formas. Por ejemplo, las manos, ¿qué hacemos con ellas? Si formamos un puño, eso es tensión y la tensión detiene el movimiento. Liberamos la tensión y permitimos que las manos simplemente se abran de manera natural. Si observan con atención, hay un sentido circular en la palma de mis manos y los dedos continúan esta forma circular. Pero no podemos bailar de esta manera, entonces tomamos esa forma circular y la extendemos. A medida que la extendemos intentamos hablar con nuestras manos, de la misma manera que intentamos hablar con todo nuestro cuerpo. Los brazos, como las manos, encierran círculos y partes de círculos. Una vez más, al bailar pasamos por esas posiciones.

Entonces tenemos pautas de las cuales partimos y, ciertamente, a ellas retornamos. El movimiento es organizado, hay lógica. Lo mismo ocurre con las piernas. No las balanceamos por allí, extendemos la línea de las piernas, estiramos las rodillas y dirigimos nuestros pies hacia abajo, hasta el final, para terminar la línea. Es la posición de los pies la que nos diferencia de otro tipo de condición física. Cuando caminamos sacamos hacia afuera nuestros pies para formar una línea.

Tenemos cinco posiciones de estas diferentes líneas de los pies. Talones juntos, con dedos en direcciones opuestas, es la primera posición. Luego, al extendernos para tener un espacio entre los talones, se logra la segunda posición. Al cruzar levemente nuestros talones, llegamos a la tercera posición. Extendemos y abrimos adelante para lograr la cuarta posición. Finalmente, al cruzar totalmente nuestros pies, obtenemos la quinta posición. En lo que respecta a los brazos, tenemos puntos de partida y áreas a las que retornamos. Lógica y simpleza: lo más complicado es llegar a ser simple, y eso es lo que intentamos lograr.

Para alcanzar la esencia de la expresión, tenemos que eliminar lo innecesario de manera de lograr una expresión sin impedimentos ni adornos; reducir todo a la esencia absoluta. En ese momento podemos tomar nuestro vocabulario básico y comenzar a ser poetas. Creamos poesía mediante la abstracción hasta llegar solamente a lo necesario, a la esencia del ademán. Entonces nos transformamos en poetas del ademán.

No sólo tenemos un vocabulario muy básico, sino que relacionamos nuestra condición física a la musicalidad, al ritmo en el tiempo. Tenemos que ofrecerles a ustedes, la audiencia, las complejidades y comentarios inherentes en la música, como una extensión de la orquesta. El público debe casi visualizar la música a través de nuestro cuerpo. Debemos poder expresar físicamente la música para que ustedes vean lo que escuchan y escuchen lo que vean, así logramos una unión perfecta.

Obviamente, nosotros estamos en el escenario, lo que inmediatamente indica teatro y drama. Tenemos que ser alguien allí arriba, tenemos que entender no sólo las relaciones humanas sino también el comportamiento en los diferentes períodos de la historia y el estilo. Anhelamos poder interpretar los temas de la vida que son comunes a todas las personas.

Entonces utilizamos un número de elementos que simplemente va más allá de lo físico para mostrarles a ustedes, nuestra audiencia, la estética que reside en el cuerpo humano y cómo podemos comunicarnos con este idioma internacional. Es una sensación hermosa.

No sólo damos pasos al compás de la música y lo llamamos "ballet", necesitamos un punto de partida coreográfico; tenemos que tener una razón para bailar. Esto nos lleva al propósito de mi charla esta tarde, el baile popular y cómo relacionamos el baile popular a este tipo de expresión muy formalizada, casi señorial. Si piensan en los espectáculos del siglo XIX, encontrarán aspectos de estas obras que se basan en las tarantelas, las danzas españolas, las mazurcas, las polonesas, todos ellos bailes

populares. Podemos tomar un pensamiento maravilloso, una actividad realizada en la plaza de la villa y dramatizarla, formalizarla más allá de los orígenes básicos de los bailes que le permiten a los hombres demostrar su fortaleza física y a las mujeres mostrar su gracia y feminidad.

El origen popular nos permite identificar directamente nacionalidades y especificar períodos en estilos. Por ejemplo, al comienzo de nuestro siglo, el tango, que se originó en las tabernas y áreas menos refinadas de Argentina, se incorporó al ballet moderno. Este es un buen ejemplo de cómo las historias y los estilos de ballet pueden estar influenciados por cada nivel de la sociedad y no se trata solamente de una expresión artística señorial para entretenimiento de una corte real.

En el Ballet de la Ciudad de Miami tenemos una obra llamada *Transtangos* que se basa completamente en ideas y modismos populares. Hace ocho años, la Hispanic Heritage Society en Miami nos encomendó un trabajo. Le dije a nuestro coreógrafo, Jimmy Gamonet De Los Heros, un peruano que conocí en la ciudad de Oklahoma, que podía ser interesante encontrar música hispana. Jimmy recogió el trabajo de Astor Piazzolla, quien desafortunadamente ya no está entre nosotros, pero quien mantuvo una fascinación por el tango y lo llevó más allá de sus orígenes, de la misma manera que nosotros en el ballet clásico ya no bailamos como lo hacían en el siglo XIX. Entonces tenemos ahora un sentido contemporáneo del tango, basado todavía en su tradición, un tango que ha alcanzado gran consideración y respeto por sus orígenes.

Todos los coreógrafos a través de los tiempos han estado fascinados con esta idea, ¿por qué no nosotros?

En Miami a menudo pensamos que somos la puerta de acceso a América Latina y, con su ubicación, el Ballet de la Ciudad de Miami está influyendo naturalmente a entorno. Nuestras obras giran alrededor de la base de temas hispanos. Tenemos muchos hispanos en nuestra compañía—bailarines, administradores, coreógrafos, diseñadores de vestuario, etcétera. Estamos rodeados de personas talentosas.

Por nuestra ubicación, hemos recorrido América Latina cuatro veces. La primera vez recibimos una invitación de Ecuador y fuimos a Guayaquil y Quito, donde me fascinó la cultura y sus múltiples facetas. Básicamente me sentí abrumado, especialmente en las montañas. A medida que viajábamos y observábamos la mezcla de tradición latina, india y colonial, se tornó tan extraordinariamente estimulante que me dije: “¡Gua! Este es el momento para encontrar otro punto de partida, podemos crear una obra”.

En ese momento el Embajador de Estados Unidos en Ecuador asistió a nuestra primera actuación, de la manera que lo haría un embajador ante la visita de una compañía de su país. Presenció y disfrutó el primer ballet, al cabo del cual lo invité a él y a su esposa a regresar y presenciarlo entre bambalinas. Es una experiencia muy diferente observar qué sucede entre bambalinas. Quedó aún más fascinado y procedió a presentarnos a los diferentes miembros de la comunidad cultural en Quito. A medida que lo hacía,

pedí a Jimmy Gamonet De Los Heros, a nuestra diseñadora de vestuario Haydée Morales y a nuestro escenógrafo Carlos Arditti que reunieran la mayor cantidad posible de material sobre las artes populares. Me comuniqué con un amigo en Nueva York y le envié todo el material musical con instrucciones. Este amigo comenzó a coordinar una orquestación, porque el folclor, encantador y maravilloso como es, necesita más formalización antes de que pueda ser representado teatralmente.

Partimos con toda esta información a Miami y creamos una obra llamada *Danzalta*, que tuvimos el placer de presentar en George Mason University en Virginia la primavera pasada. George Mason es una universidad muy progresista. Las autoridades de la universidad decidieron nombrarme para la Cátedra de Patrimonio Cultural y me pidieron que organizara un curso sobre la influencia latina en términos de la danza clásica. Se tornó una experiencia extraordinaria para nosotros y un campo bueno para conocer nuevos amigos y tener mayor información, lo que nos ayuda a la comprensión. Llevamos *Danzalta* a Ecuador, donde fue recibida efusivamente y aclamada por la crítica de diferentes artistas que habían colaborado con nosotros. Es fantástica esta idea de poder hablar y comunicarse internacionalmente. A diferencia de los políticos y los empresarios, podemos representar la cultura desde nuestra perspectiva y descubrir culturas de otras comunidades. De esta manera disfrutamos de valores humanos básicos, directamente relacionados con la maravilla del arte y la cultura. Considero que el arte y la cultura

nos ofrecen un algo llamado “esperanza”. Es una idea maravillosa que nos permite comprender en qué se ha convertido el mundo desafortunadamente. Hay elementos oscuros en la mente y el espíritu humanos, pero también hay circunstancias sublimes al alcance de todos nosotros.

Haré referencia a otra breve historia, por ser de relevancia. Fui miembro desde 1957, durante casi 25 años, del Ballet de la Ciudad de Nueva York y en 1962 el ballet recibió una invitación para actuar por primera vez en la Unión Soviética. La recepción allí fue muy buena. En la segunda actuación, en el Teatro Bolshoi, bailé una parte que George Balanchine, mi mentor y jefe en el Ballet de la Ciudad de Nueva York en esos momentos, había creado para mí. Cuando terminé mi variación, que resultó ser una presentación de lo mejor, se hizo un gran silencio y, de repente, sobrevino la ovación. Tuve aproximadamente 26 salidas al escenario. En el Ballet de la Ciudad de Nueva York nunca tuvimos una tradición de pedidos de repeticiones, pero los rusos exigían una repetición. Estaba totalmente transpirado y tenía escalofríos ya que seguía saliendo y entrando al escenario y el público no dejaba que la actuación terminara hasta satisfacer el pedido de repetición.

No cuento esta historia para ensalzarme; el punto es que era octubre de 1962, el mes de la crisis de los misiles en Cuba. Ahí estábamos nosotros, el Ballet de la Ciudad de Nueva York en el Teatro Bolshoi, bailando repeticiones con la audiencia rusa dando alaridos y gritos mientras cada una de nuestras naciones amenazaba destruir a la otra con armas

termonucleares. Fue entonces que pensamos: “¿No sería terrible que nos maten? Pero cuanto más terrible aún sería que nos mate un misil estadounidense”. No tenía sentido. Pero lo que sí tenía sentido era que podíamos conversar con otras culturas y marcharnos felices y ellos quedarse felices.

He sido, creo, una de las personas más afortunadas en el mundo porque tuve una profesión que amé, que me permitió también participar tangencialmente en tantos otros aspectos diferentes de la vida. Algunos de mis colegas me dicen: “Te ocultaste en el teatro y perdiste la vida”. Mi respuesta es: “Miren lo que ustedes se perdieron”. Tuve el gran privilegio de trabajar con un hombre llamado George Balanchine y, al mismo tiempo, un hombre llamado Jerome Robbins. Durante el primer año que bailé en el Ballet de la Ciudad de Nueva York tuve frente a mí a Igor Stravinsky, Vittorio Rieti, y el genio de Lincoln Kirstein. Ahora trato de explicar a los bailarines del Ballet de la Ciudad de Miami la importancia de esas personas, los colosos y comunicadores de este siglo, que cambiaron la fase de las formas artísticas. Cuando comienzo a transmitir estas obras a los estudiantes de baile, les recuerdo que están en presencia de la creación de un genio. Cuando un ballet de Balanchine se realiza correctamente, estamos en presencia de la mente de George Balanchine. Si se trata de una de sus obras coreográficas con una composición musical de Igor Stravinsky, estamos ante dos mentes, una complementando a la otra. Les decía anteriormente que el ballet pretende dar forma

física a la música, mientras hay que admitir que la comunión del genio de un Balanchine y un Stravinsky es extraordinaria.

Dije que ambos cambiaron la fase a sus ámbitos artísticos. ¿Cómo lo hicieron? ¿Cómo pasaron de los ballets del siglo XIX, como *El lago de los cisnes*, al siguiente nivel? Lo indiqué antes, cuando mencioné la simpleza y la abstracción sin adornos. El público siente un poco de inquietud al presenciar un ballet abstracto, o expresa inseguridad porque dice que no conoce la historia. Sin una historia detrás, ¿cómo se puede entender? En vez de tener esta actitud debería pensar tal vez que si es un ballet abstracto, quizás fue abstraído de algo que conozco, como una historia popular o mitológica.

Hay muchas referencias populares en el repertorio de Balanchine. Un ejemplo precoz, el *Square Dance*, se basa en los temas del oeste americano que tanto apreciaba Balanchine, con la música de Vivaldi y Corelli. En *Bugaku*, el *Pas de Deux* es una ceremonia de unión altamente estilizada en un entorno japonés. La *Tarantela* se sitúa en una villa italiana donde los bailarines representan una danza nacional. *Harlequinade* es un ballet excepcional de la *commedia dell'arte*, cuyo estilo se originó en Italia en el siglo XVI y, a pesar de que el arlequín tiene una parte cómica, se presenta con una estampa clásica de nobleza y dignidad. Otro ejemplo, en el ballet *El hijo pródigo* hay una parte en que una de las sirenas rodea con sus dedos la cabeza del hijo pródigo como formando un halo. Se refiere en esta instancia a los halos en torno a las cabezas

de los santos en los iconos rusos. Finalmente se muestran los mundos modernos del jazz y del tango en "Rubies", en la obra *Joyas* de Balanchine. Muchas de las historias y las ceremonias en el ballet provienen de temas recurrentes en nuestras propias vidas, las que expresamos por medio de nuestro arte. Marcan el paso del tiempo y etapas cambiantes de nuestras vidas.

En cierta manera, mi propia vida evolucionó de lo popular a lo clásico, de ser un niño de la calle en Queens a ser el *premier danseur* del Ballet de la Ciudad de Nueva York. Como ustedes quizás ya saben, mi historia es de lo más extraña. No sucedió en un momento de un día particular. No desperté y dije qué idea fabulosa, voy a ser un bailarín de ballet clásico... ciertamente no en mi barrio. Mi madre fue una bailarina frustrada, que llevó a mi hermana mayor a una escuela de baile local en Queens, donde crecí. Solía pasar mis días en las calles, con encuentros violentos hasta que un día me dejaron inconsciente con un golpe de una pelota de béisbol. Mi madre dijo: "Ya no puedo dejarte en la calle, vendrás con nosotras". Protesté, pero me llevaron contra mi voluntad a la escuela de baile de mi hermana donde se expresaban de manera dolorosamente poética y, además; era tan aburrido! Después del precalentamiento, hay que hacer esas cosas que se llaman saltos, esa cosa cruel. Intenté uno o dos y me dije: "Eh, esto no es tan difícil". Al día siguiente tenía una malla puesta y estaba junto a la barra.

Mi madre había escuchado sobre este hombre llamado George Balanchine que

tenía una escuela en Manhattan, School of American Ballet. Quería un futuro para mi hermana y su carrera y se decía que George Balanchine era esta ola del futuro. Llevó a mi hermana a Manhattan donde ingresó como estudiante. Cuando se retiraban de la escuela un día, mi madre dijo imprevistamente: "Oh, a propósito, tengo un hijo en casa que baila, pero no está realmente muy interesado". El señor Balanchine dijo: "¿Un hijo? ¿Un niño? ¿Camina? Traígalo". Me llevaron a la School of American Ballet y observé inmediatamente que la atmósfera era muy diferente, con hermosos talleres para enseñanza y espejos estupendos, pianos afinados y personas que los podían ejecutar y, además, estaba este grupo increíble de los grandes bailarines internacionales. No es que los conociera, sólo era un niño de Queens, pero había algo en ellos que realmente me impresionaba. Confiaban en su cuerpo, tenían "estilo". Me dije: "Quizás llegue a ser como ellos".

Me ofrecieron un trabajo en el Ballet de la Ciudad de Nueva York cuando terminé la escuela secundaria, pero mi madre dijo rotundamente que no. Por supuesto, mi padre tampoco estaba muy entusiasmado. Mi padre dirigía una empresa de transporte en el centro textil y no tenía el mismo tipo de interés estético que yo anhelaba en ese momento para mi futuro. Me dijo: "Basta con esto, irás a la universidad". Yo dije: "No. Voy a ser un bailarín". Me contestó: "¡Universidad!". "¡Bailarín!", "¡Universidad!", "¡Bailarín!". Fui a la universidad, a New York State Maritime College y obtuve una licenciatura en ciencias de transporte marítimo.



No ofrecían ballet como materia opcional en el Maritime College, pero sí tenían béisbol, deporte en el cual me destaqué, y boxeo, que también practiqué.

Pasó el tiempo, estaba en mi último año, y, realmente, quería bailar. Entonces comencé a escabullirme a Manhattan y me presenté ante George Balanchine, quien me recordaba aún y me ofreció un trabajo. Me gradué, le di el título a mi padre y le dije: “Esto es para tí”. Mis padres no me hablaron durante un año.

La compañía salió de gira por Japón, Australia y las Filipinas. Al regreso les envié a mis padres dos entradas para el palco del antiguo City Center donde se originó el Ballet de la Ciudad de Nueva York. Llamé a mi padre y le dije: “Si te gusta lo que verás, le daré instrucciones al portero para que puedas pasar a la bambalina”. Me contestó: “Desde nuestros asientos y desde donde tú estés parado en el escenario, puede que no podamos ni encontrarte”.

De los cuatro ballets que se interpretaron esa noche de estreno, yo tenía tres partes principales. Subió el telón y ¡bum!, volamos por el aire e hicimos todas esas cosas. El público se emocionaba. Terminé el último ballet jadeando y resoplando, totalmente transpirado. El maquillaje me goteaba y George Balanchine subió a escena, después de caer el telón, para decirme lo que había hecho bien y lo que había hecho mal. Volvió a subir el telón, la sala a oscuras, el tramoyista encendió la luz y se fue; terminamos finalmente nuestra conversación, nos dimos la mano, inclinamos la cabeza. El señor Balanchine salió de escena a la derecha y yo comencé

a ir hacia el fondo del escenario por la izquierda cuando súbitamente escuché algo. Allí entre bambalinas estaban mi madre y mi padre con lágrimas en los ojos, y los tres parados en el escenario reímos, nos abrazamos y lloramos. Desde ese momento mi padre se volvió un aficionado al ballet y repartía mis críticas y fotos en el centro textil. Fue una forma linda de resolver una situación espinosa.

Luego eso me permitió disfrutar de 22 a 25 años extraordinarios y fui materia prima para el genio de George Balanchine y Jerome Robbins, un desafío impresionante, les diré. Había comenzado como un niño que podía saltar, batir los pies y girar en el aire, cuando empezaron a sucederme una gran cantidad de cosas muy rápidamente. Era el hombre más feliz del mundo.

Tenemos tres niveles sobre los que bailamos: el piso plano, la mitad de los dedos del pie y la punta completa. El zapato de punta hizo posible la integración de este tercer aspecto en la coreografía. Con esto nació otra forma de arte en el ballet llamada baile en pareja, “adagio”, en la que un bailarín le ofrece una mano en apoyo a una bailarina para mantener el equilibrio y levantarla. Nunca había bailado con una pareja porque había dejado de bailar a los 16 años. Pero me imaginé: “¿Cuál es el gran problema aquí? Agarrarlas, levantarlas, bajarlas”.

Con gran inocencia, no sabía cómo manejarme en torno con una bailarina, no podía encontrar su punto de equilibrio, me inclinaba así, se caían, agarraba lo que podía... Cuando se es una mala pareja en una compañía de ballet, la vida social es

también muy mala. Durante tres años tuve una vida social terrible en el Ballet de la Ciudad de Nueva York hasta que comencé a ser una buena pareja. En ese momento me comenzaron a pedir que bailara con ellas. ¡Qué sensación maravillosa! Bailar con otra persona era realmente la culminación de lo que estaba aprendiendo, hablar el mismo idioma, ser responsable por el otro. Cuidar a una mujer en el escenario es un sentimiento masculino hermoso y es instantáneamente identificado por la audiencia como de gran caballerosidad.

Tuve a mi cargo ciertos papeles maravillosos, pero hay uno principal, en el repertorio de Balanchine llamado *Apolo*, acerca del cual Balanchine me dijo un día: “Ve, aprende este ballet y me lo muestras, creo que tienes potencial. Si haces un buen trabajo te dejaré bailarlo”. Aprendí los pasos y los conteos, se lo mostré y me dijo: “No, eso no es Apolo”. Yo respondí: “Pero señor Balanchine, esos son los pasos y los conteos”. Me respondió: “Sí, pero no hay poesía en tu expresión; no eres un poeta del ademán. Déjame que te muestre”.

En esos momentos Balanchine era un hombre de aproximadamente 60 años y tenía un traje gris de doble solapa y mocasines, una camisa y una corbata de vaquero, esto por su fascinación con la cultura americana. Este hombre bailó en ese momento Apolo para mí. Quedé pasmado. Era un hombre que llevaba el estilo, que era la esencia de una figura divina, que era una extensión, un instrumento de la orquesta, a medida que la música inundaba su cuerpo. Fue una

experiencia extraordinaria y un ejemplo perfecto para un bailarín muy joven que intentaba ser actor, bailarín, músico y, por último, un artista que, por supuesto, es la aspiración esencial.

Balanchine raramente hablaba sobre su trabajo y continuó siendo un misterio, pero por alguna extraña razón comenzó a hablarme sobre Apolo y me otorgó no sólo el sentido de Apolo sino también del nuevo clasicismo. ¿Cómo representas a un dios griego? Podrías contemplar un cuadro o imitar una estatua, pero eso no es el genio; es el contenido interno, una mente interna que crea esta circunstancia abstracta de un dios griego.

Anteriormente les dije que tenemos la posición de los brazos, así sobre la cabeza, lo que suele denominarse la quinta posición. Bueno, Balanchine tomó esta quinta posición y la extendió. La primera posición que logra Apolo en esta variación es esta: [Villella sostiene los brazos elevados y hacia afuera con las palmas hacia arriba]. De esta manera se extiende la quinta posición y Apolo mira a Zeus u Olimpo. A continuación hay un gesto arrollador con los brazos, una vez más se trata de la quinta posición, excepto que esta vez se hace más corta. Balanchine dijo: “Tú sabes, es como un águila sobre un peñasco que mira hacia abajo”. Un punto de partida, un águila. Sigue otro movimiento arrollador con los brazos en forma de un ala de águila en círculos. Luego Apolo realiza un motivo español, y Balanchine dijo: “Tú sabes, mi querido, es como un matador que mira pasar al toro”. Ahora tengo un águila y un matador. Luego hay un gesto parecido al de una

carroza, un conductor de carroza y un militar. De repente dije: “¡Gua, esto es increíble!”. Escrito en la partitura, desde 1928, está “paso de fútbol”. El paso de fútbol es cuando el joven salta en segunda posición así y luego mueve una pierna al cruce, de manera que patea así. Ahora tengo un atleta, un matador, un águila y una carroza. A menudo utilizaba temas y expresiones cotidianas como puntos de partida y, como la música era moderna, creó un ballet neoclásico.

Me encanta relatar este tipo de historias porque ofrecen cierto conocimiento sobre un hombre como George Balanchine, el punto del cual partía su mente y cómo creaba estas obras increíbles. Lo aprecié mucho, era un ser humano y un artista increíble. Obviamente todos nosotros queríamos acercarnos más y más a él.

Para interpretar a Balanchine es necesario comprender y moverse con la música del siglo XX. Cuando viajo, descubro cada vez con mayor frecuencia que disminuye la enseñanza de la danza en relación con la música; se presta demasiada atención a las posiciones básicas, más que a la forma en que se conectan. Cuando yo enseño, comienzo cada clase insistiendo en la “presentación”, cuando los bailarines se levantan, mueven hacia adelante y afuera en un movimiento suave desde la cabeza a la punta de los pies. A partir de allí, pueden “liberar” la expresión. Es parte de la tradición que aprendí de mi maestro y que ahora transmito a mis estudiantes. Con la creación del Ballet de la Ciudad de Miami quería ayudar a esa compañía a alcanzar una posición desde la que

transmitiría la estética de Balanchine, fundada en el siglo XIX y revitalizada con la energía del siglo XX. También esperaba que la compañía formara parte de la evolución posterior en este arte denominado ballet.

Bueno, damas y caballeros, creo que ya he hablado bastante. Ahora me encantaría poder responder algunas preguntas.

*¿Cuál es el repertorio que traerá al Kennedy Center para abril de 1995?*

El repertorio incluye una obra completa de George Balanchine llamada *Joyas*, un trabajo basado en esmeraldas, rubíes y diamantes con música de Fauré, Stravinsky y Tchaikovsky. Luego tendremos el estreno por parte de nuestro coreógrafo Jimmy Gamonet De Los Heros. Lo fascinante de esta obra es que se trata de una unión de tecnología muy contemporánea con música de Bach. Tenemos este período de 300 años entre la música y la tecnología. Jimmy tiene un programa de computadora llamado *Lifeforms* y ha realizado la coreografía literalmente a partir de la computadora. Creó su propio idioma y ahora es un líder en el campo de la tecnología informática aplicada a la coreografía. Es una unión extraordinaria. Jimmy llama a la obra *D Symphonies*. Tendremos también un estreno a nivel mundial, que el Kennedy Center está ofreciendo como comisión. Lynne Taylor-Corbett será el coreógrafo y la música estará a cargo de Donald York, una partitura original. Probablemente haremos el *Pas de Deux* de Tchaikovsky. Estos son

dos programas separados, obviamente. Luego presentaremos una obra sinfónica maravillosa de Balanchine llamada *Western Symphony*, que es una serie de canciones populares de vaqueros del oeste norteamericano del siglo XIX, como *Golden Slippers*, canciones que ustedes conocen. Un compositor fabuloso llamado Hershy Kay tomó todas estas canciones, las reorganizó y produjo una sinfonía. Hay un *allegro* para comenzar, un *adagio*, un *scherzo* y un gran final. Eso es lo que presentaremos en el Kennedy Center.

*¿En qué posición jugó al béisbol?*

Jugué algo de campo interno. Me encanta el campo interno porque me gusta moverme realmente rápido, pero se descubrió que tengo un brazo bastante bueno entonces jugué en el campo izquierdo. Luego se descubrió que podía tirar una pelota curva y lancé algunas pelotas y cubrí un par de bases.

*¿A usted le molesta que en la danza moderna algunos bailarines no se relacionen directamente con la música?*

No me molesta si no lo tengo que hacer. Creo que está bien que las personas participen y se involucren en el arte y la cultura de la manera que ellos quieran. ¿Lo disfruto estéticamente? Si es artístico, seguro que lo puedo disfrutar. Creo que hay muchas obras interesantes a nuestro alrededor. Considero a Paul Taylor un genio, Mark Morris otro genio, Martha Graham, etcétera. Estas fueron personas que efectuaron aportes fabulosos. Pienso,

sin embargo, que hay muchas personas que se están apartando. Hay mucho de lo denominado *New Wave* y *Next Wave*. Es arte de tipo descartable y está influenciado más por MTV y los titulares sociales del día. Esto tiene su lugar, siempre que tenga sustancia; no hay nada malo en ello. Cuando digo que se están apartando, quiero decir que hay un sistema con el que yo me siento más cómodo en el gran arte. Estoy mucho más interesado en el trabajo que puede convertirse en una obra de arte, que es eterno, que tiene una forma universal de comunicarse con la gente.

*Mi duda se refiere a las cinco posiciones clásicas de los pies y a la idea de que la danza moderna creó una sexta posición.*

Mi conocimiento de la sexta posición es elemental; surge de una postura básica, de manera que podemos decir que se trata de algo a lo que estamos habituados. Tenemos los pies parados y apuntando hacia adelante. La formalidad real está dada por las cinco posiciones, pero por el neoclasicismo, podemos disfrutar de cierta flexibilidad siempre que sigamos considerando y respetando la tradición. Nuestro objetivo no es distorsionar la tradición sino, una vez más, buscar qué más hay disponible para relacionarlo con enunciados anteriores, porque estos representan lo clásico. Observando lo que se dijo con anterioridad, vemos desde dónde podemos extendernos. La sexta posición se tornó ahora una parte integral de nuestro vocabulario, pero obviamente no la enseñamos, no hay nada que enseñar, es cuestión de pararse y nada más.

*Ud. dejó de bailar durante cuatro años, entre los 16 y los 20 y cuando cumplió 21, pasó a formar parte del Ballet de la Ciudad de Nueva York. Luego, en tres años, se convirtió en el bailarín principal. ¿Practicaba horas extras? ¿Cómo lo logró?*

Como lo indiqué antes cuando hablé sobre el baile en pareja, al llegar al Ballet de la Ciudad de Nueva York no tenía conocimientos. No sabía lo que estaba haciendo, sólo confiaba en el instinto básico y lo que se podría llamar talento. Sólo volaba de un lugar a otro, sin refinamiento. Con un poco de sentido me hubiese dado cuenta de que más lento es más rápido, de que no hay que apresurarse y habría vuelto a la primera posición y comenzado de nuevo con paciencia. Pero como todo joven de 21 años que perdió cuatro años, no tenía paciencia. Me controlaba la frustración, de manera que por poco me maté a mí mismo y casi arruiné mi carrera. Tenía una capacidad natural para saltar, lo que no podía hacer era caer. Hay una técnica para caer pero yo me estrellaba. Comencé inmediatamente a hacer televisión. Estaba en *The Ed Sullivan Show*, *The Bell Telephone Hour*, *The Carol Burnett Show*, *Kraft Music Hall*, *Firestone Hour*. Sólo era un muchacho entusiasta loco, que podía saltar, batir los pies en el aire y girar. En esos días, sin embargo, no tenían pisos blandos en los estudios de televisión porque las cámaras eran así de grandes; teníamos que saltar y bailar y girar en pisos de cemento. Como consecuencia soy el poseedor orgulloso de nueve dedos de los pies quebrados y

fracturas varias en las dos piernas. Tengo una operación en la rodilla izquierda (que ahora no resiste otra operación), dos hernias de disco y una prótesis en la cadera. Pero aparte de eso, hombre, podría pelear cinco asaltos ahora mismo. De tal manera que, sí, fue complicado y difícil y no recomiendo un alejamiento de cuatro años para ningún bailarín.

*¿Quién fue la mejor bailarina con quien bailó o quién fue la bailarina más extraordinaria que ha conocido?*

Bueno, experimenté algo único, como todos los que bailábamos con parejas en el Ballet de la Ciudad de Nueva York y es que bailamos con bailarinas elegidas por George Balanchine. Eran increíbles, simplemente extraordinarias. Bailé con muchísimas parejas diferentes. En una oportunidad hice el *Pas de Deux* de Tchaikovsky cinco veces en una semana con cinco bailarinas diferentes. Entonces, ¿cuál es mi respuesta sobre quién es mi bailarina favorita? La bailarina con quien bailo esa noche. Sin embargo, ello no quiere decir que no hay bailarinas que se destacan, por supuesto, son personas como Violette Verdy, Suzanne Farrell, Melissa Hayden, etcétera. Probablemente la dama con quien fue más fácil y más maravilloso bailar fue Patricia McBride. Patty y yo bailamos juntos durante toda nuestra carrera y, en veinte años extraordinarios, nunca discutimos. Tengo un sentimiento enorme y cariñoso hacia Patty porque podía bailar de todo. Por supuesto, Suzanne Farrell era muy específica y hermosa e increíble, y Violette Verdy era

muy francesa y musical. Esta es una manera rebuscada de decir que fui muy afortunado en bailar con algunas de las personas más extraordinarias, con un talento increíble y específico, todas elegidas por George Balanchine.

*¿Cómo se compara el ballet americano con el europeo? ¿Existe un dialecto?*

El ballet americano es muy diferente del europeo en el sentido de que Europa está mucho más cerca de los orígenes y tradiciones del ballet, lo cual es mucho más un arte europeo que americano. Comenzó, por supuesto, en Italia y Francia y se extendió por Dinamarca, Suecia y Rusia. Balanchine se fue de Rusia porque básicamente no existía espacio para la invención y la declaración artísticas, entonces, al igual que cualquier gran artista, era necesario evolucionar. Al estudiar los primeros trabajos de Picasso, se observa que son tradicionales y luego pasan por periodos azules y otras abstracciones. Lo mismo sucede con la coreografía. No te puedes quedar con *El lago de los cisnes* y *La bella durmiente* toda tu vida si tienes genio y motivación. Balanchine básicamente cambió la cara del arte, pero de la misma manera que nosotros en Miami estamos influenciados por la cultura hispana, Balanchine estuvo influenciado por la energía de Estados Unidos y por el baile popular americano interpretado por Fred Astaire o Ginger Rogers. Solía decir que vino aquí porque Ginger Rogers le encantaba y deseaba estar en el país que había producido una Ginger Rogers. Era un hombre que realmente

amaba a las mujeres, cinco esposas, todas bailarinas. Tomó la energía, el avance, la línea, la forma de Estados Unidos y creó un nuevo clasicismo. En 1962, cuando estábamos en la Unión Soviética, sus antiguos colegas con los que creció le dijeron: "Bienvenido a la cuna del clasicismo". Su respuesta fue: "El clasicismo ya no vive aquí". De manera que hay una diferencia muy específica y definida entre el neoclasicismo estadounidense y el clasicismo europeo tradicional del siglo XIX.

*¿Cómo lograron un repertorio de Balanchine?*

Cuando Balanchine estaba en sus últimos años, se preparó muy cuidadosamente para todo, incluyendo la muerte. Dejó todo su repertorio a personas que ahora tienen los derechos para su obras. Formaron una organización llamada *Balanchine Trust* (Fundación Balanchine), una organización que reúne a otras organizaciones. Es necesario solicitar la aprobación de la Fundación Balanchine para representar las obras, la que también examina la capacidad del solicitante. Afortunadamente, tengo una relación muy buena con la Fundación, además están convencidos de que mi objetivo es presentar estas obras de la manera en que fueron pensadas originalmente y de la manera en que yo y mis colegas las recordamos. En el Ballet de la Ciudad de Miami somos muy afortunados, por ejemplo, con *Joyas*. Con el Ballet de la Ciudad de Nueva York, somos las dos únicas compañías en el mundo que

tenemos los derechos para poner en escena íntegramente *Joyas*; esto demuestra la confianza de la Fundación Balanchine en nosotros.

Damas y caballeros, para finalizar quiero decirles que he pasado el mejor de los momentos. Espero que mis palabras les haya permitido ingresar al interior de nuestro mundo y que también haya logrado hacerlos reír un par de veces. Muchas gracias.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Robert J. Balanchine". The signature is fluid and cursive, with the first name "Robert" being more legible than the last name "Balanchine".

**Edward Villella** nació en Bayside, Nueva York, en 1936. Ingresó al School of American Ballet a los diez años, pero interrumpió sus estudios para terminar estudios académicos. Se graduó en el New York Maritime Academy, obtuvo una licenciatura en ciencias de transporte marítimo. Regresó al School of American Ballet en 1955 y, en 1957, recibió una invitación para formar parte del Ballet de la Ciudad de Nueva York.

El señor Villella ascendió a solista en 1958 y a bailarín principal en 1960. Creó muchos papeles en el repertorio del Ballet de la Ciudad de Nueva York, entre ellos, *Tarantela*, la sección *Rubies de Joyas* y la parte de Oberón en *Sueño de una noche de verano*. Quizás su papel más famoso fue en el reestreno, en 1960, de la obra maestra de Balanchine, *El hijo pródigo*.

El señor Villella fue el primer bailarín estadounidense que actuó en el Ballet Real Danés y el único estadounidense que fue invitado a bailar una repetición en el teatro Bolshoi de Moscú. Bailó para la toma de posesión del presidente Kennedy y para los presidentes Johnson, Nixon y Ford. En 1975 ganó el premio Emmy por su producción televisiva en CBS de *Arlequín* y fue productor-director para la serie de PBS *Dance in America* (Danza en América) durante un año y medio.

Entre las distinciones que se le confirieron se incluyen el trigésimo octavo premio Capezio Dance; el Premio Frances Holleman Breathitt a la Excelencia, por su contribución destacada a las artes y la educación de los jóvenes; el Premio de la National Society of Arts & Letters for Lifetime Achievement, transformándose en sólo la cuarta personalidad del mundo de la danza en recibir la medalla de oro, y el Premio *Dance Magazine* en 1964. Recibió también títulos honorarios de Union College, Siena College, Fordham University, Skidmore College y Nazareth College.

En 1981 fue profesor visitante Ida Beam en la Universidad de Iowa y fue artista visitante en la Academia Militar de los Estados Unidos en West Point 1981 a 1982. En 1985 fue conferencista Regents en el campus Irving de la Universidad de California. Entre 1992 y 1993 fue titular de la cátedra de Patrimonio Cultural en George Mason University en Arte y Crítica Literaria. Actualmente se desempeña en el Comité Ejecutivo de la junta directiva de la Fundación Wolf Trap para las artes interpretativas.

De 1983 a 1986 se desempeñó como Director Artístico del Ballet Oklahoma y Director Artístico del Madison Festival of the Lakes. Continúa siendo Asesor Artístico del Ballet de Nueva Jersey. En 1986 pasó a ser el Director Artístico fundador del Ballet de la Ciudad de Miami, el cual logró aclamación a nivel mundial bajo su dirección.

El señor Villella tiene un hijo, Roddy, y dos hijas, Lauren y Crista Francesca. Junto a su esposa, Linda, una ex patinadora olímpica sobre hielo, vive en Miami Beach. Su autobiografía, *Prodigal Son: Dancing for Balanchine in a World of Pain and Magic*, fue escrita en colaboración con Larry Kaplan y publicada por Simon & Schuster en 1992.



Otras publicaciones disponibles de la serie *Encuentros*:

- *Casas, voces y lenguas de América Latina*  
Diálogo con José Donoso, novelista chileno.  
No. 1, marzo de 1993.
- *Cómo empezó la historia de América*  
Conferencia de Germán Arciniegas, destacado historiador colombiano.  
No. 2, abril de 1993.
- *Año internacional de los pueblos indígenas*  
Conferencia de Rigoberta Menchú, líder indígena guatemalteca y Premio Nobel de la Paz en 1992. No. 3, octubre de 1993.
- *Narrativa paraguaya actual: dos vertientes*  
Conferencia de Renée Ferrer, escritora y poeta paraguaya.  
No. 4, marzo de 1994.
- *El Paraguay en sus artes plásticas*  
Conferencia de Annick Sanjurjo Casciero, historiadora paraguaya.  
No. 5, marzo de 1994.
- *El porvenir del drama*  
Conferencia de Alfonso Sastre, dramaturgo español.  
No. 6, abril de 1994.
- *Del baile popular a la danza clásica*  
Conferencia de Edward Villella, bailarín estadounidense y director artístico del Ballet de la Ciudad de Miami. No. 7, agosto de 1994.
- *Belice: una perspectiva literaria*  
Conferencia de Zee Edgell, novelista beliceña y autora de *Beka Lamb*.  
No. 8, setiembre de 1994.
- *El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña*  
Conferencia de Magdalena Gallegos de Donoso, antropóloga ecuatoriana.  
No. 9, octubre de 1994.
- *Arte en contexto: estética, ambiente y función en las artes de Japón*  
Conferencia de Ann Yonemura, curadora norteamericana de arte japonés de las Galerías Freer y Sackler de la Institución Smithsonian. No. 10, marzo de 1995.

- *Hacia el fin del milenio*  
Conferencia de Homero Aridjis, poeta mexicano y ganador del Premio Global 500 de las Naciones Unidas. No. 11, setiembre de 1995.
- *Haití: una experiencia de dos culturas*  
Conferencia de Edwidge Danticat, novelista haitiana y autora de *Krik! Krak!*. No. 12, diciembre de 1995.
- *Los significados del milenio*  
Conferencia de Bernard McGinn, teólogo norteamericano de la Universidad de Chicago. No. 13, enero de 1996.
- *Milenarismos andinos: originalidad y materialidad (siglos XVI - XVIII)*  
Conferencia de Manuel Burga, sociólogo peruano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. No. 14, febrero de 1996.
- *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*  
Conferencia de Mary Louise Pratt, lingüista canadiense de la Universidad de Stanford. No. 15, marzo de 1996.
- *Cuando nos visitan los forasteros: discurso del milenio, comparación y el retorno de Quetzalcóatl.* Conferencia de David Carrasco, historiador norteamericano de la Universidad de Princeton. No. 16, junio de 1996.
- *El mesianismo en el Brasil: notas de un antropólogo social*  
Conferencia de Roberto Da Matta, antropólogo brasileño de la Universidad de Notre Dame. No. 17, setiembre de 1996.
- *El milenio de los pueblos: el legado de Juan y Eva Perón*  
Conferencia de Juan E. Corradi, sociólogo argentino de la Universidad de Nueva York. No. 18, noviembre de 1996.
- *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana y norteamericana*  
Conferencia de Raúl Pérez Torres, poeta ecuatoriano. No. 19, marzo de 1997.
- *Sociedad y poesía: los enmantados*  
Conferencia de Roberto Sosa, poeta hondureño. No. 20, mayo de 1997.
- *Architecture as a Living Process*  
Lecture by Douglas Cardinal, Canadian architect whose projects include Washington, DC's National Museum of the American Indian. No. 21, July, 1997.

- *Cómo se escribe una ópera: una visita tras bambalinas al taller del compositor*  
Conferencia de Daniel Catán, compositor mexicano cuyas obras incluyen *Flores en el Amazonas*. No. 22, agosto de 1997.
- *Welcoming Each Other: Cultural Transformation of the Caribbean in the 21st Century*. Lecture by Earl Lovelace, Trinidadian novelist and winner of the 1997 Commonwealth Prize. No. 23, January, 1998.
- *De vuelta del silencio*  
Conferencia de Albalucía Ángel, novelista colombiana y pionera del posmodernismo latinoamericano. No. 24, abril de 1998.
- *How Latino Immigration is Transforming America*  
Lecture by Roberto Suro, North American reporter for *The Washington Post*, and former Bureau Chief for *The New York Times*. No. 25, May, 1998.
- *The Iconography of Painted Ceramics from the Northern Andes*  
Lecture by Felipe Cárdenas-Arroyo, Colombian archaeologist from the University of Los Andes in Bogota. No. 26, July, 1998.
- *Celebrating the Extraordinary Life of Elisabeth Sampson*  
Lecture by Cynthia McLeod, Surinamese novelist and author of *The High Price of Sugar*. No. 27, August, 1998.
- *Un país, una década*  
Conferencia de Salvador Garmendia, escritor venezolano y ganador del Premio Juan Rulfo y del Premio Nacional de Literatura. No. 28, setiembre de 1998.
- *Aspectos de creación en la novela centroamericana*  
Conferencia de Gloria Guardia, escritora panameña, miembro de la Academia Panameña de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española. No. 29, setiembre de 1998.
- *Made in Guyana*  
Lecture by Fred D'Aguiar, Guyanese novelist and winner of the Whitbread First Novel Award, and the Guyana Prize for Fiction and Poetry. No. 30, November, 1998.

---

○ Versiones en inglés y en español

La Serie *Encuentros* es distribuida gratuitamente a las bibliotecas municipales y universitarias de los países miembros del Banco Interamericano de Desarrollo. Las entidades interesadas en obtener la serie deberán dirigirse al Centro Cultural del BID, en Washington, D.C., a la dirección que aparece en la contratapa.

**Banco Interamericano de Desarrollo**

**CENTRO CULTURAL**

**1300 New York Avenue, N.W.  
Washington, D.C. 20577  
U.S.A.**

**Tel: (202) 623-3774  
Fax: (202) 623-3192  
[IDBCC@iadb.org](mailto:IDBCC@iadb.org)**