

IDENTIDAD Y UNIVERSALIDAD EN LA OBRA COREOGRÁFICA DE VICENTE NEBREDÁ

Carlos Paolillo

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

En el presente trabajo abordamos el desempeño de Vicente Nebreda como coreógrafo a través del acercamiento a su vasto repertorio, creado fundamentalmente dentro de los postulados del ballet neoclásico universal. Se revisan sus creaciones tanto de carácter abstracto como narrativo, así como sus versiones de grandes títulos del ballet académico del siglo XIX, y las obras que permiten establecer su sentido de identidad con Venezuela, Latinoamérica y el mundo.

Palabras clave: ballet neoclásico, identidad, universalidad, Vicente Nebreda.

ABSTRACT

IDENTITY AND UNIVERSALITY IN VICENTE NEBREDÁ'S CHOREOGRAPHIC WORK

In this work we approach Vicente Nebreda's performance as a choreographer through an approach to his vast repertoire, created fundamentally within the postulates of universal neoclassical ballet. We review his creations of both abstract and narrative character, as well as his versions of great titles of the academic ballet of the 19th century and the works that allow establishing his sense of identity with Venezuela, Latin America and the world.

Keywords: neoclassical ballet, identity, universality, Vicente Nebreda.

RÉSUMÉ

IDENTITÉ ET UNIVERSALITÉ DANS L'ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE DE VICENTE NEBREDÁ

Dans cet article, nous abordons la performance de Vicente Nebreda en tant que chorégraphe à travers une approche de son vaste répertoire, créé fondamentalement dans le cadre des postulats du ballet néoclassique universel. Nous passons en revue ses créations de caractère à la fois abstrait et narratif, ainsi que ses versions des grands titres du ballet académique du XIXe siècle et les œuvres qui permettent d'établir son sentiment d'identité avec le Venezuela, l'Amérique latine et le monde.

Mots-clés : ballet néoclassique, identité, universalité, Vicente Nebreda.

RESUMO

IDENTIDADE E UNIVERSALIDADE NO TRABALHO COREOGRÁFICO DE VICENTE NEBREDÁ

No presente trabalho abordamos a atuação de Vicente Nebreda como coreógrafo através de uma abordagem de seu vasto repertório, criado fundamentalmente dentro dos postulados do balé neoclássico universal. Revisamos suas criações de caráter abstrato e narrativo, assim como suas versões de grandes títulos do balé acadêmico do século XIX, e as obras que nos permitem estabelecer seu senso de identidade com a Venezuela, a América Latina e o mundo.

Palavras-chave: balé neoclássico, identidade, universalidade, Vicente Nebreda.

La identidad del ballet en Latinoamérica vendrá
con el reconocimiento universal de sus coreógrafos.
Vicente Nebreda

1. INTRODUCCIÓN

Vicente Nebreda (Caracas, 1930-2002), el coreógrafo de mayor significación del ballet venezolano, se inserta con notable personalidad dentro los postulados más resaltantes del estilo neoclásico de esta disciplina escénica, que tiene en la concepción abstracta del movimiento una de sus características esenciales, y se erige como una voz altamente representativa en el contexto nacional, latinoamericano y mundial. Su obra ha sido caracterizada por la musicalidad, plasticidad y libertad con las que concibe el desplazamiento de los cuerpos en un tiempo y un espacio escénicos.

Se ha denominado musical a este tratamiento, al enfatizar en la relación movimiento-música, que no es de supremacía, complemento o dependencia, sino de compenetración plena y efectiva. También, plástico, en su aspecto formal, al recalcar en los matices y las texturas perceptibles de sus frases coreográficas, autónomas, aunque sutil y magistralmente ligadas en una suerte de trazos pictóricos dispuestos en un espacio casi ilimitado. Finalmente, libre, por sus movimientos fluidos y desprejuiciados, en especial de torso, brazos y cabeza, ajenos al excesivo rigor y en busca de un sublimado lirismo en algunos casos o de una necesaria organicidad en otros.

En cada obra de Nebreda se encuentra el baile en pareja como elemento determinante en la configuración de su lenguaje creativo. Sus duetos portadores de intensa comunión emocional, exaltación plástica y complejidad en su ejecución física e interpretativa, constituyen una especialidad reconocida internacionalmente, que le otorgó identidad propia y universalidad como autor.

La puesta en escena es otro elemento importante en la valoración de Nebreda como coreógrafo y director artístico. Su concepción de la danza, como un espectáculo total, lo lleva a una consideración de la música y de los diseños de iluminación, escenografía y vestuario, no como elementos aislados e independientes, sino como una indivisible unidad que constituye la obra final. Las mencionadas características, presentes en toda su amplia producción coreográfica, se convierten en cualidades proyectadas y reconocibles a escala mundial que adquieren matices e intencionalidades específicas de acuerdo

con las orientaciones conceptuales y formales de los disímiles tipos de obras que creó. Juntas conforman un conjunto de principios que pudieran llevar a considerar una potencial escuela coreográfica venezolana de ballet de factible desarrollo, a partir de sus postulados.

2. PERFILES COREOGRÁFICOS

La noción de repertorio en las artes escénicas, y en concreto dentro de la danza, sugiere una obra producida con permanencia en el tiempo, visión de conjunto, línea de creación consolidada, así como coherencia en los procesos de resolución formal. También indica reconocimiento y proyección universal. Se trata de un concepto de frecuente aplicabilidad a las manifestaciones rigurosamente codificadas de la danza académica del siglo XIX, así como también a sus expresiones subsiguientes a partir del XX.

En cuatro grupos pudiera dividirse, a los fines del presente trabajo, el vasto repertorio coreográfico de Vicente Nebreda, a través del cual el creador reafirmó sus concepciones personales sobre el ballet neoclásico, al que dotó con singularidad de los rasgos ya descritos. Primeramente, sus obras originales creadas dentro de los conceptos de abstracción compartidos por la danza escénica contemporánea. Luego, sus relatos contentivos de dinámicas narraciones, inéditas o correspondientes a particulares tratamientos de reconocidos títulos de la centuria pasada. También, las versiones de los argumentos y la estética de las obras cumbres del ballet académico del siglo XIX que Nebreda asumió con un compromiso ante las nuevas audiencias. Finalmente, las piezas vinculadas con las culturas venezolana y latinoamericana, concebidas a partir del llamado de sus arraigos y sus particularidades expresivas.

Un conjunto de obras puede caracterizar la primera tendencia encontrada en Nebreda. Son todas creaciones de intrínseco sentido abstracto y elaborado tratamiento escénico: *Una celebración de Haendel* (1982, Frederick Haendel), la exaltación suprema del movimiento evidente en la disposición dinámica y exhaustiva de los cuerpos en el espacio y el remarcado énfasis en la danza como hecho visual; *Pentimento* (1983, J. S. Bach), sorprendente fresco barroco de saturado cromatismo, que inicia limpio y desprovisto para culminar con un cuadro de abigarrado formalismo plástico; *Doble corchea* (1984, Benjamín Britten), amplio, luminoso y contrastante espacio blanco y negro donde disímiles acordes sinfónicos se convierten en breves y regocijantes alegorías; y *La mer* (1986,

Claude Debussy), síntesis de los elementos espaciales, musicales y plásticos pertenecientes al universo coreográfico de su autor, que antepone el tratamiento fluido e incesante del movimiento ante cualquier base argumental.

El Nebreda teatral también se manifiesta y da pie a un segundo grupo de piezas que lo lleva por caminos de recreada o inédita dramaturgia: *Pájaro de fuego* (1982, Igor Stravinsky), versión apegada tanto a la tradición literaria como a la vanguardia escénica contenida en la obra original que, no obstante, aporta una propuesta formalmente exuberante que aproxima a las latitudes tropicales; y *Romeo y Julieta* (1986 Serge Prokofiev), la más grande historia de amor escrita, caracterizada por el dinamismo en la narración, la utilización de un lenguaje no excesivamente codificado, por momentos desaprensivo y la interiorización profunda de las emociones, especialmente en los tres duetos centrales; así como *Georges Sand* (1988, Frederick Chopin - Franz Listz), concebida como una ambiciosa producción estructurada en tres actos sobre la dualidad en la vida Aurora Dupin, la controversial escritora francesa del siglo XIX; y *La cenicienta* (1994, Serge Prokofiev), el cuento universal tratado dentro de los ideales esenciales del neoclasicismo seguidos por el coreógrafo y resuelto a través de una puesta en escena con notable utilización de elementos fantásticos.

Junto a ellas, el tratamiento experimental de las historias contenidas en *Bernarda* (1986, Daniel Doura), composición que apunta a lo esencial de la cima dramática lorquiana alrededor del autoritarismo, la represión y la libertad individual encontrada en *La casa de Bernarda Alba* (1945); *Inés de Castro* (1988, Sergio Cervetti), recreativa del hecho histórico que envolvió a la noble española declarada Reina de Portugal después de su asesinato, narrado en la obra literaria del barroco hispano *Reinar después de morir* (1652), de Luis Vélez de Guevara; y *Van Gogh* (1990, Gustav Mahler), a partir de las vivencias extremas y la obra creativa del atormentado pintor girasoles.

El reencuentro con el repertorio académico, que supone un tercer tipo de creaciones en Nebreda, se concreta a través de las producciones que toman como punto de partida los originales de *Coppelia* (Arthur St. León - Léo Delibes, 1870), *El lago de los cisnes* (Marius Petipa - Lev Ivanov - P. I. Tchaikovsky, 1895), *Don Quijote* (Marius Petipa - Ludwing Minkus, 1869) y *El cascanueces* (Marius Petipa - Lev Ivanov- P. I. Tchaikovsky, 1892), realizadas entre 1987 y 1996, que representan el retorno del coreógrafo contemporáneo a las fuentes de la danza clásica tradicional dentro de su última etapa creativa.

Coppelia (1987), desde el punto de vista histórico, constituye una de las escasas obras de ballet perteneciente al período postromántico o romántico tardío que han trascendido hasta la actualidad., ha sido considerada como el último ballet genuinamente francés del siglo XIX, antes del auge del ballet ruso imperial. No hay en el abordaje de Nebreda mayores revisiones de fondo, pero sí una reinterpretación de lo fundamental de célebres versiones de este ballet, imprimiéndole, finalmente, su sello propio, hecho que se observa desde el cuadro inicial, suerte de lienzo que cobra vida en el que todos los personajes de la historia aparecen convertidos en muñecos mecánicos, la fluidez en la narración, hasta la brillantez de la coda final del tercer acto.

La versión de Nebreda de *El lago de los cisnes* (1991) se dirige más hacia un refrescamiento formal del título tradicional, que hacia una renovadora concepción ideológica y coreográfica del mismo. El autor se centró en la anécdota de la obra cumbre del ballet clásico universal, a fin de obtener una visión más directa e integral de la historia, avivar la leyenda y preservar el mito. No se encuentra por tanto en Nebreda una lectura distinta a lo genuino y original sino un tratamiento estilístico diferente con miras a acercar los elementos característicos de su lenguaje a los códigos establecidos de la danza académica.

Del mismo modo, la versión de *Don Quijote* (1992) del coreógrafo venezolano se atiene a la estructura coreográfica original y al sentido primigenio de esta creación, que se inspira en el referencial ballet de acción, hasta llegar a la apoteosis del clásico, con influjos románticos en el segundo acto, y el vibrante *pas de deux* del tercero. Dinamiza la trama y aporta elementos característicos de musicalidad y libertad de movimientos relacionados con su impronta creativa.

Finalmente, *El cascanneces* (1996) en manos de Nebreda adquiere, muy especialmente en el primer acto, la dimensión de un espectáculo pleno de elementos escénicos fantásticos y efectos especiales, que lo hacen una regocijante experiencia sensorial. El segundo acto se atiene con mucho más apego al espíritu del ballet divertimento, pletórico de danzas de carácter y llega a la cumbre estilística académica de finales del siglo XIX.

El ballet latinoamericano tiene en Vicente Nebreda a un representante lúcido y revelador. De visión y sensibilidad universales, el coreógrafo no evadió, sin embargo, el controvertido tema de la identidad en el creador. Y, aunque firmó obras inscritas dentro de disímiles tendencias contemporáneas del ballet, algunas de ellas, que conforman un cuarto tipo de abordajes dentro de su reper-

torio, tratan directamente el tema de la pertenencia a un lugar y a una cultura, en su caso la venezolana y latinoamericana.

La danza escénica de América Latina representa una experiencia rica en contenidos y expresiones formales. Mestiza como sus creadores, constituye una manifestación cultural heterogénea y compleja que proviene de raíces ancestrales y se nutre de vastas influencias. El resultado es un producto estético particular que insiste en moldear una identidad propia portadora, al mismo tiempo, de valores de trascendencia universal.

Hablar de danza latinoamericana supone, en principio, que ella no constituye un todo cohesionado y aprehensible. Representa más bien una inquietante diversidad de indagaciones de mitos, creencias, arquetipos, realidades, costumbres y vivencias, cercanos a sus creadores y compartidos con otros. Es la suma de los resultados de estas experiencias lo que llega a constituirse en un todo, pero heterogéneo y complejo.

La bailarina y coreógrafa Sonia Sanoja, emblema de la danza contemporánea de Venezuela y Latinoamérica, cree que es necesario distinguir entre la identidad que viene de las raíces y el nacionalismo. La intérprete aseveró en las Jornadas de Teoría y Crítica de la Danza realizadas del 5 al 9 de diciembre de 1994 en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos de Caracas:

El nacionalismo es algo que encierra al individuo en un pequeño lugar y lo lleva a buscar en elementos exteriores que cree que lo identifican. Por el contrario, la identidad es algo mucho más profundo que va a las raíces y proyecta hacia el futuro (1994, p. 50).

Por su parte, la investigadora brasileña Cassia Navas en su ensayo “Danza nacional en Brasil”, publicado en el libro *Itinerario por la danza de América Latina* (1994), se pregunta cómo definir la identidad en la danza: ¿por el gesto, por la música, por el tema, o por la nacionalidad de los coreógrafos y bailarines? Esta interrogante centra el problema en el creador, la obra y sus intérpretes, sin considerar las visiones que un colectivo tenga sobre ellos, cuando el conglomerado debe, igualmente, reconocerse y asumirse en ese sentido de pertenencia.

La bailarina venezolana Hercilia López dentro de las Jornadas de Teoría y Crítica de la Danza arriba señaladas, amplió la perspectiva sobre el tema:

La identidad no es sólo un problema del artista sino también de quien recibe la obra, que generalmente tiene preconceptos sobre las realidades del creador. La

relación se establece entre la identidad y el grado de desarrollo de una sociedad determinada. No hay identidad cuando se tiene la necesidad de buscarla (1994, p. 50).

La distinción entre técnicas del cuerpo y técnicas de la danza que hace Víctor Fuenmayor, bailarín y semiólogo, se hace necesaria, según su postura, para el establecimiento de la identidad que encuentra su fundamento en las primeras de ellas:

La enseñanza olvida la investigación del cuerpo cultural por la separación, en Latinoamérica, entre técnicas corporales tradicionales y técnicas de la danza. La situación ideal, desde una visión de la identidad, sería que las técnicas de la danza estuvieran en relación con las técnicas del cuerpo, pero no es el caso en nuestro continente donde las técnicas hegemónicas borran del cuerpo a aquellas (las técnicas del cuerpo) que han elaborado la identidad de los sujetos en una cultura diferencial (2000, p. 13).

Salvador Garmendia en su libro *La vida buena* incluyó una crónica sobre la película *Venezuela también canta*, estrenada a principios de los años cincuenta, que va más allá de la participación de Vicente Nebreda dentro de ella, para mostrar a un país en una búsqueda afanosa, pero finalmente fallida, de su propia identidad:

“Venezuela también canta”, con una Mapy Cortés juvenil, picarona y rumbera, más saltarina que sensual, nos trajo el reflejo en blanco y negro de un país del que somos sobrevivientes sin saber muy bien cómo. Una Venezuela provinciana e ilusa que se quedó en proyecto. Vicente Nebreda escobillaba el joropo como un muchacho tímido que acaban de traer del campo. Y el rudimentario sueño nacionalista parecía cumplirse, viendo bailar en puntas a “La perica”. Muchos creyeron en aquellos tiempos, juro que de buena fe, que bastaba con ornamentar nuestros antiguos bailecitos criollos con algunos oropeles sinfónicos, para que el milagro se produjera y ya pudiéramos presentarnos al mundo, triunfadores con la cabeza en alto. Verlo era conmovedor; pero también un acto fúnebre, porque a medida que avanzaba la película íbamos como leyendo una cronología terrible, donde sólo faltábamos unos cuantos para que el silencio fuera total. Todos habían muerto. Era como si hubiera sucedido un cataclismo del que nos salvamos unos pocos. Pero fue un momento impagable poder ver y oír, como salida del diluvio, la sombra de una Venezuela buena y campechana que quería aprender a cantar, pero que sin duda no tenía buen oído (1995, pp. 88-89).

Dentro de las creaciones de Nebreda se encuentran miradas diferenciadas del mismo coreógrafo sobre el tratamiento del sentido del arraigo y

la identidad. En todas se refleja al creador libertario y universal, también al intuitivo y apegado a su cultura: *Percusión para seis hombres* (1969, Lee Gurst), vibrante sexteto masculino que recrea con poderosa energía las sonoridades de la marimba, el bongó, la castañuela, el xilófono, la pandereta y el timbal; *Batucada fantástica* (1977, Luciano Perrone), a su vez, aproxima a la sensualidad y la orgánica cadencia corporal brasileña en sinergia con las posibilidades expresivas del jazz lírico; *Una danza para ti* (1980, Teresa Carreño), sobre la pauta musical de los vales venezolanos, constituye una depurada composición creada desde un lenguaje abstracto de brillante reminiscencia académica; y *Terra incógnita* (1985, Alfredo Del Mónaco), presentada como una densa experimentación que remite a un colectivo originario de imbricado espíritu gregario.

En algunos de los trabajos coreográficos de su última etapa creativa, Nebreda aborda elementos específicos de lo popular latinoamericano: *Fiebre* (1995, Boleros), hecha de cadenciosas, pasionales y abigarradas danzas en pareja en medio de un ambiente de despecho caribeño generado por la voz y los gemidos de La Lupe. Por su parte, en *Romance* (1996, Boleros), la identificación viene dada a través del género romántico como icono musical del colectivo regional, al que se opone el específico lenguaje y la concepción abstracta de movimiento reconocible en el creador. Igualmente, *El concierto* (1996, Pop latinoamericano), constituye un vital e inédito experimento en el coreógrafo, donde las musicalidades pertenecientes al rock y las baladas continentales sirven de base para un planteamiento muy cercano a las características del musical como género escénico, pero con impulsos y gestualidades que remiten a América Latina.

Dos obras de Nebreda resultan especialmente relevantes, tanto por sus valores conceptuales y estéticos, como por lo que representan como aporte en la configuración de la identidad del ballet venezolano: *Nuestros vales*, sobre composiciones de Teresa Carreño y Ramón Delgado Palacios, estrenada el 21 de mayo 1976 en el Teatro Colón de Bogotá; y *La luna y los hijos que tenía*, con música original de Michael Kamen y tambores negros en vivo, primera representación el 4 de septiembre de 1975 en el Teatro Municipal de Caracas. En ambas creaciones, claramente diferenciadas entre sí, aunque unidas por el vínculo de la búsqueda de reconocimiento en una cultura, el autor indaga sobre lo que le es propio e inseparable y lo dota de veracidad y sentido estético universal.

3. PASO DE VALSE

En *Nuestros valsés*, tal vez la obra más representativa del ideal coreográfico en Nebreda, el rasgo de pertenencia en el autor viene dado por la utilización de los valsés venezolanos para piano del siglo XIX de Teresa Carreño y Ramón Delgado Palacios, como base para lograr una abstracción dancística evocadora del baile de salón y del amor como sentimiento atemporal, a través de diferentes estadios, dentro de un marco social determinado. Sus vertiginosos desplazamientos, la ligazón permanente de sus pasos y sus frases, el baile en pareja llevado a extremos de compenetración emocional y complejidad física, evidente en movimientos encadenados y levantadas sorprendentes en su dificultad y énfasis esteticista, así como su exhaustivo diseño con multiplicidad de focos escénicos, la hacen una obra particular. De este modo sentía Nebreda su obra maestra: “Es el cuerpo en movimiento, la energía formando círculos. Una energía no lineal, sino circunferencial, no basada en una anécdota, sino en estados anímicos románticos y apasionados” (Citado por Paolillo, 2010, p. 79).

Nuestros valsés contiene una exaltación vigorosa del sentimiento amoroso y de las distintas emociones que este puede provocar. Es una sobria recreación de las danzas sociales que reproduce en frases coreográfico-musicales y en trazos pictóricos, los diferentes matices de una relación sentimental. Identificación con un ideal de danza, pleno dominio y singularización en el modo de acercamiento a un estilo, además de personalidades escénicas sólidas y atractivas por parte de sus intérpretes, resultan esenciales en esta obra. Los acordes de los valsés venezolanos orientan el deambular nostálgico y carente por completo de pasos codificados de diez bailarines. Progresivamente, los cuerpos solitarios adoptan formas sutiles y multicolores, convirtiéndose en parejas que danzan bajo la impronta del balanceo incesante en círculos, rondas y cadenetas y se expresan a través de un vocabulario libre y espontáneo.

Los colores rojo, sepia, lila, rosa y naranja, permiten una primera valoración plástica de la obra, que se acrecienta en la medida que aflora el característico lenguaje de Nebreda orientado por la fluidez continua y la libertad irrefrenable de movimientos. Se evidencia así, en toda su plenitud, el estilo neoclásico desde su perspectiva autoral, hasta llegar a su propia apoteosis en los dúos de honda compenetración física y espiritual, compartida musicalidad, brillante lirismo, excitante virtuosismo y atrayente belleza formal. Cada pareja danza dentro del

espíritu cromático que la identifica, siempre bajo el signo inalterable del sentimiento del amor y dentro de una sensible concepción romántica.

En *Nuestros vales* destacan los modos de relación de un conglomerado elitista. Sin embargo, sus características musicales afinadas en manifestaciones genuinas, así como la fuerza emotiva de sus impulsos corporales, derriban cualquier estanco y la hacen preponderantemente colectiva. El conjunto gratifica por su armonía y por la celebración compartida del movimiento. Logra la expresión cultural de una época abolida en el tiempo, hace referencia a una condición social altiva, llevada hasta un ámbito allanado y consensuado, y se convierte, a partir de una influencia musical foránea, en identificable manifestación autóctona.

El musicólogo José Antonio Calcaño indagó en los orígenes extranjeros del valse venezolano y sus específicas cualidades que lo convirtieron en una expresión nacional:

Podemos estar seguros de que fue en el tercer cuarto del siglo XIX cuando se impuso el valse entre nosotros. En Venezuela, como sucedió también en otros países latinoamericanos, el valse adquirió una riqueza rítmica desconocida en Europa. Fue, indudablemente, una labor anónima de nuestro pueblo la que dio este resultado. Los ejecutantes populares, al adoptar el valse, fueron incorporándole diseños rítmicos del joropo, elementos del seis por ocho de algunos bailes españoles o nativos, del tipo del zapateado, y, además, toda una serie de síncopas de origen tal vez africano, y no sabemos hasta qué punto de fuentes indígenas. Toda esa amalgama ha debido producirse al correr de los años entre la época de los Monagas y la de Guzmán Blanco, y así llegamos a tener en el valse criollo una superposición de diferentes ritmos y hasta de diferentes compases, que hacen en nuestro valse una especie de contrapunto de ritmos (1980, p. 383).

Calcaño también se refiere a Teresa Carreño como la más grande de todas las pianistas, equiparándola con el selecto grupo masculino de célebres intérpretes del instrumento:

Brahms dijo en cierta ocasión que ella no era una pianista sino un pianista. Todas las más grandes figuras del mundo musical que la oyeron y conocieron, estuvieron siempre de acuerdo en la grandeza de la caraqueña. Doce años tenía cuando Liszt la oyó en París, en el salón de Madame Erard, y en esa ocasión, colocando sus largas manos sobre la frente de la niña, dijo que Dios le había concedido su don más alto: el genio, y agregó que “llegará a ser uno de nosotros” [...] Rossini, Grieg, MacDowell, Tchaikovsky, Rubinstein (Anton, el viejo), Saint-Saens, y muchas otras grandes figuras hicieron de Teresa los elogios más expresivos (1980, p. 381).

Ramón Delgado Palacios es, siguiendo al musicólogo Calcaño, el mejor pianista venezolano después de Teresa Carreño. El especialista destacó los valores de sus vales para el instrumento que, afirmó, conforman una categoría aparte de los demás vales caraqueños:

Los vales de Delgado Palacios son obras de concierto y de alta pianística. No se parecen a los que por entonces se llamaban vales brillantes [...] Cada nota que escribía tenía su misión expresiva y nada sobra en sus composiciones. [...] A pesar de haber estudiado en Francia, su música tiene un carácter exclusivamente venezolano (1980, p. 415).

El también musicólogo Juan Francisco Sans señala que el valse como expresión danzaria surgió a partir de las composiciones musicales preexistentes nombradas del mismo modo, a la usanza de otros bailes nobles de Europa de la misma época:

Walze es el término alemán para mandril o calandria, un cilindro que gira sobre su propio eje. Este nombre es una metáfora evidente de coreografías de parejas enlazadas que comenzó a bailarse a finales del siglo XVIII en las cortes europeas, y que consistía precisamente en girar sobre su propio eje al compás de la música del ländler. Fue tal la popularidad del nuevo género coreográfico, que los compositores comenzaron a sustituir a los ländlers originarios que les servían de base musical por obras especialmente escritas para la ocasión, llamándolas walzer, pasando de este modo el término a definir un género musical (1999, p. 48).

Tanto los teóricos como la crítica nacional e internacional han sido casi unánimes en la exaltación de los valores de *Nuestros vales* como un título de sólido concepto y alta factura estética. Dentro del imaginario colectivo venezolano permanece como referencia elevada y llana a la vez, de lo auténtico y lo intrínseco del modo de sentir de Nebreda. Se trata del código corporal sofisticado convertido en vocero de lo esencialmente popular.

Elías Pérez Borjas, en su valoración de la obra, reafirma que el coreógrafo se sirve fundamentalmente de la música y a través de ella hilvana hábilmente sus pasos y combinaciones que en ningún momento reflejan o insinúan los gestos corporales originales que los inspiraron. Enfatiza en la destreza de Nebreda como coreógrafo y destaca su trabajo grupal como inteligente, creativo y sugerente:

En la misma forma que los reúne, separa y entrelaza a los bailarines creando una imagen de continuidad y fluidez en los diseños y en los pasos. Construye así

grupos, solos, dúos, tríos, que no tienen una sucesión estática, sino que nacen casi espontáneamente de la música y las situaciones que van generando. Es como si música y coreografía fueran surgiendo la una de la otra guiadas por los bailarines. *Nuestros vales* representa una nueva forma en la coreografía contemporánea que se nutre de elementos cotidianos para reflejar al hombre de hoy. Un camino nuevo en el quehacer de la danza venezolana que pretende generar lo que se denomina un movimiento nacional. Sobre la música seleccionada por el coreógrafo se construyen una serie de secuencias logrando momentos de gran belleza y extraordinario estilo, que reflejan lo que entendemos por venezolano (1977, *El Nacional*, 14 de septiembre, cuerpo C, p. 10).

De acuerdo con la mirada de Thamara Hannot, *Nuestros vales* refleja una cultura expresada a través secuencias danzadas que reproducen formas de ser que evidencian una idiosincrasia y un sentido de identidad:

Son levantiscos, altaneros, liberales y espontáneos en el trato individual, otras veces contenidos, hasta reprimidos en ciertas áreas de sus expresiones sociales, pero siempre generosos y auténticos. Los venezolanos se expresan en los vales de Nebreda. Arrebatado acento que marca las entregas de los bailarines a la música con la misma intensidad que los amantes a sus afectos, cada movimiento es una forma cargada de significado cultural, en la misma medida que de sentido musical y, por ello, dancístico (1991, p. 25).

Esta visión de la venezolanidad, encontrada en *Nuestros vales* y resaltada por Pérez Borjas y Hannot, adquirió una extendida dimensión latinoamericana al momento de ser interpretada por bailarines del Ballet Nacional de Cuba, del Teatro Colón de Buenos Aires, del Ballet de Santiago de Chile, del Teatro Municipal del Río de Janeiro, del Ballet Nacional Sodre de Montevideo, del Ballet de Monterrey de México o de la Compañía Colombiana de Ballet, quienes se reconocieron culturalmente en ella. Pero también alcanzó clara validez universal, al ser asumida por intérpretes pertenecientes a los elencos multiculturales del English National Ballet de Londres, el Ballet de Australia o el Royal Winnipeg Ballet de Canadá. De este modo, la gestualidad romántica, lírica y pasional, expresada de manera plástica y musical, contenida en esta obra, se convirtió en un sentimiento compartido de notable amplitud y alcance.

Reseñó el *New York Daily News*:

¡Pero qué ballet pianístico! Nebreda convierte estas miniaturas casi vienasas en una serie de encuentros frenéticos de parejas que se dejan llevar por la proximidad amorosa en la danza y que, en un vals espectacular, se lanzan unos hacia otros para

girar juntos al piso sofocados por una gran pasión. El público enloqueció (Citado por Paolillo, 2010, p. 82).

A su vez, Ya de Madrid, destacó:

Una de las grandes cartas de triunfo de Nebreda, *Nuestros vales*, es de esos trabajos que prestigian y sellan el talento de un autor. Con exacta conciencia, Nebreda plasma el clima divinamente revolucionario que supusieron los vales, con sus múltiples rupturas: libertad expresiva, movimiento des-aristocratizado, aire informal y descuidado, democratización de las maneras emocionales (Citado por Paolillo, 2010, p. 82).

4. HIJOS DE LA LUNA

La luna y los hijos que tenía asume como obra la noción de pertenencia a un ámbito concreto desde una dimensión compleja: el mestizaje venezolano como hecho sociocultural. El contraste entre las expresiones corporales y sus diferentes calidades, desde las más orgánicas y telúricas, hasta las más académicas y esteticistas, y entre los ritmos musicales que le sirven de base, los tambores negros y el joropo incorporados a la música contemporánea del estadounidense Michael Kamen, que buscan una recreación de los sonidos de Venezuela, caracterizan este planteamiento escénico de comprometido concepto, confrontador lenguaje y abigarrada forma.

Las ideas planteadas por la investigadora de las culturas populares Casimira Monasterios Velásquez en relación con los rasgos más caracterizadores de la música y la danza de origen africano, pueden ser orientadoras en la aproximación a esta obra de Nebreda:

Bailar en África, y por extensión en Afro-América, significa esencialmente establecer un diálogo entre el (los) bailaror (es) -músico(s), donde el tambor y el cuerpo son los medios de comunicación. El ritmo constituye la más grande diferencia entre la música europea y la música africana. En el caso de la música africana, cada instrumento que conforma una batería determinada lleva un ritmo, formando lo que se denomina polirritmia, la misma se expresa en la danza a través de la independencia de músculos que permite al bailarín llevar varios ritmos en su cuerpo de forma coordinada [...] Las danzas de origen africano se ejecutan en permanente contacto con la tierra, en cada batería hay un tambor que obliga al danzante a mantener ese contacto, que a su vez le permite conservar su centro como bailarín. La improvisación es parte esencial de la música y la danza afro.

Sobre una base o esquema se realizan los floreos y variaciones de los distintos instrumentos y el bailarín debe reproducirlo con su cuerpo (1996, p, 120).

La voz de Simón Decena, cultor del joropo, da cuenta de manera general de los orígenes de esta manifestación musical y danzaria en Venezuela:

Sus antecedentes afro-americanos y árabe-andaluces son una expresión de nuestra multiculturalidad. Su expansión a lo largo del territorio nacional y las diferencias geográficas, sociales, religiosas, y hasta de producción, le han dado varias formas regionales manifestadas en su interpretación, canto y baile. Podemos, por tanto, definir al joropo como un género musical de raíz tradicional originario de la música pagana que se interpretaba en tierra firme conformado por música, canto y danza y con variantes múltiples que reflejan el modo particular de vida y las características geográficas e históricas de cada región (2015, p. 5)

A su vez, la bailarina y antropóloga Gladys Alemán abordó el joropo llevado a la danza teatral, indagación pertinente al momento de acercarse a esta creación de Nebreda de valoraciones esencialmente escénicas:

El joropo de escenario o cualquier otro baile folk adaptado a un espacio limitado, es un ejemplo característico de cómo cambian de función los patrones sociales, culturales y estéticos, que pasan directamente del patrimonio folklórico a las artes escénicas. El movimiento utilitario, como vehículo de comunicación entre el acto de fe de una población cualquiera y su representación sociocultural, forma parte de una estructura, del andamiaje pletórico de signos y símbolos, lo cuales se repiten cada vez año tras año en las celebraciones de la tradición. Estos mismos bailes, al ser despojados de su función principal, y adaptados con recursos teatrales al espacio escénico, se transforman en un recuerdo y nada más, de un determinado comportamiento colectivo. Este proceso convierte automáticamente el movimiento utilitario en un movimiento de segundo orden o suplementario (1996, p. 51).

En *La luna y los hijos que tenía*, Nebreda utiliza las referencias más compartidas sobre los bailes de tambor y el joropo venezolanos y las fusiona con su particular vocabulario de coreógrafo desarrollado dentro de las tendencias del ballet siglo XX, con el propósito de elaborar una propuesta escénica de búsqueda esteticista más que de investigación antropológica. La pieza está estructurada en seis escenas: Introito: Rito de tura, ancestral ceremonial de iniciación de una nueva civilización; Dúo: Bella ilusión, encuentro sublimado entre culturas; Quinteto: Yopo, frenética acción colectiva expresiva de la integración de volcánicas corporalidades; Solo: Flauta de caña, acto escénico que equipara el movimiento de

una mujer al de una exuberante ave tropical; Cuarteto; Joropo seis pareao, visión grácil y desaprensiva de la feminidad que une visiones de la danza tradicional teatral con las del ballet académico; y Final: Rajuñao, coda afirmativa y síntesis total del pensamiento integrador de la obra.

La luna y los hijos que tenía, constituye un ejercicio creativo de concertación de disímiles y contrarios, de acercamiento entre conceptos y estéticas. El mestizaje como suceso histórico y como acontecimiento social y cultural, representa el sustrato ideológico de la pieza, su punto inicial y su hilo conductor que bien puede llevar hasta la polémica, muy especialmente entre los estudiosos de las ciencias sociales.

Nebreda concibe un fresco escénico a través del cual recrea un tiempo ancestral, el del nacimiento de una nueva comunidad resultado del encuentro y la confrontación de culturas. El espíritu ritual, con el que inicia la pieza, se mantiene a lo largo de todo su desarrollo. La luna llena representa una imagen simbólica bajo la cual se confunden lo cultural aborigen, español y africano, todo dentro de una concepción que fusiona formalismo académico y sátira como recurso de distanciamiento escénico.

Curt Sachs, en su icónico tratado *Historia Universal de la Danza*, refiere que el culto lunar es multiforme:

Se mueve en sentido de las agujas del reloj pero día a día el punto donde aparece se halla un tanto más apartado del anterior, en sentido contrario al de las agujas del reloj. Además del curso interesa la forma de la luna que crece hasta constituir el círculo y luego disminuye hasta desaparecer. Al mismo tiempo, atrae la atención el sector penumbroso que la complementa en cualquiera de sus fases hasta el plenilunio y el juego de recíproca compensación de ambas partes a lo largo del proceso lunar. ¡Qué mundo de ideas! ¡Qué riqueza de motivos! ¡Cuántas fuerzas nuevas para la danza! (1944, pp. 137-138).

Ramiro Guerra en *Calibán danzante* subraya la importancia del culto a los astros y las acciones ejercidas por ellos sobre la vida en las comunidades originarias:

La ideación panteísta del mundo en las culturas primitivas y arcaicas le otorgan un valor sobrenatural a todos los elementos de la naturaleza que conviven con el hombre: la tierra, el cielo, los astros -especialmente el sol y la luna- los ríos, los árboles, el mar, el fuego, el viento y los animales. Todos poseen una fuerza energética que hace unidad con los poderes divinos. Frecuentemente los dioses son esos mismos elementos con el que el hombre convive (1993, p. 149).

El universo construido por Nebreda, lleno de búsqueda de exotismo, es esencialmente formal. No hay interés en el autor en formular tesis alguna sobre la configuración violenta de nuevas sociedades partiendo de la desaparición de otras, a través de procesos de conquista y colonización. En ese sentido, refiere a lo establecido por una interpretación de la historia sobre un hecho de consecuencias irreversibles, para proponer su visión de creador, necesariamente reduccionista de los acontecimientos, a través de la superposición de códigos corporales que aluden al ritual, sobre otros pertenecientes tanto a la tradición como a la vanguardia del ballet universal.

Víctor Fuenmayor caracteriza el tratamiento del cuerpo de acuerdo a las visiones de la danza existentes en las distintas culturas, que bien pudiera encontrar aplicabilidad en esta obra de Nebreda:

La colocación en puntas, la verticalidad y el desarrollo de los miembros inferiores en el ballet clásico con posiciones endehors; el nivel bajo, con pies paralelos y el desarrollo de movimientos rítmicos en el tronco de la danza africana; el nivel medio, con posiciones de pies en ángulo recto, los desplazamientos laterales de cabeza y los múltiples movimientos de manos y dedos, pueden dar una idea de las diferentes culturas y el uso de su cuerpo en la danza (2000, p. 14).

La luna y los hijos que tenía, obra en más de un aspecto cuestionada en el momento de su estreno en 1975, adquirió el rango de emblema quince años después, cuando fue repuesta especialmente para ser representada el 14 de septiembre de 2000 en la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, con motivo de la realización en Caracas de la Cumbre de la Organización de Países Exportadores de Petróleo. Una nueva valoración logró a partir de ese momento, ahora tenida, sin mayores cuestionamientos, como título revelador de lo genuino cultural venezolano en la danza teatralizada.

Rubén Monasterios, en tanto que crítico de danza y psicólogo social, señala que *La luna y los hijos que tenía* es un intento de síntesis y de reformulación, en términos de ballet, de algunos elementos de la cultura autóctona nacional:

Implica el propósito de darle carácter trascendental a una formulación a partir de formas artísticas espontáneas como la danza ritual de raigambre indígena, al joropo, baile de los llanos venezolanos y a los tambores negros de barlovento, de origen africano. Aunque esta obra no me emociona, es imposible reconocer su importancia, principalmente por su carácter de respuesta a uno de los problemas que confronta todo creador en contextos culturales como el nuestro, sin tradi-

ción coreográfica definida y en transición entre el micro universo parroquial y el macro universo cosmopolita (1981, p 26).

Quizás en este planteamiento de *Monasterios* se encuentra la clave para su justa valoración. Se trata de la respuesta de un creador, la de Nebreda, a la necesidad y responsabilidad de indagar sus propios orígenes, así como de caracterizar culturalmente su obra, inscrita dentro del arte del ballet. Está conformada por un lenguaje estético que prevalece sobre su concepto, inspirado en mitos y ritos ancestrales abordados desde una perspectiva de formalismo escénico.

Otro punto de vista complementario aportado por Gladys Alemán equilibra las posturas alrededor de este tema. Como investigadora ubica y, al hacerlo, cualifica las manifestaciones tradicionales dentro de un ámbito teatral:

Al estimar el movimiento como parte de un lenguaje no verbal, interpretamos su significante en tanto utilizado en un espacio y un tiempo normado culturalmente. Esto nos permite profundizar en un código que refleja las diferencias entre el movimiento que se da en el espacio tradicional y el movimiento creado especialmente para ser leído en un espacio artificial o teatral [...] Para el discurso teatral es necesario buscar en el pasado aquellos signos o símbolos más representativos que pueden ser mostrados en el presente con un vocabulario asequible, producto de un experimento previo que pueda expresar la tradición de forma racional y estética (1996, pp. 54-55).

Conclusivamente, en *La Luna y los hijos que tenía* no se encuentra una teatralización de manifestaciones tradicionales populares, ni tampoco un trabajo de proyección escénica de las mismas —al que también se refiere Alemán estableciendo distintos grados— sino, esencialmente, un acto de creación surgido de las visiones individuales y colectivas pertenecientes a su autor, resuelto formalmente a través de un lenguaje estético que fusiona elementos del ballet de vanguardia del momento y reminiscencias académicas, junto con elementos tradicionales venezolanos de valor escénico.

Le Fígaro de París, con motivo de la presentación de la obra en el Théâtre des Champs-Élysées, realizada del 6 al 17 julio de 1976, reseñó con una visión si se quiere culturalmente un tanto distanciada: “Es una especie de fresco de inspiración suramericana, vivo, lleno de humor, sin pretensiones y pautado como un mecanismo de relojería.” (Citado por Paolillo, 2010, p. 83).

5. ARTÍFICE DEL *PAS DE DEUX*

Un dueto en danza representa mucho más que la unión eventual de dos intérpretes a partir de una idea, una temática, una música o una atmósfera determinada. De allí que danzar en pareja con grandeza constituya un estadio solo reservado a bailarines de excepción, capaces de fusionar en un solo gesto dos seres y sentimientos, incluso antagónicos.

El dúo clásico no ofrece sorpresas. Su académica y rígida estructura da cabida al virtuosismo en la ejecución y a la proyección de alguna personalidad carismática. Bailar en pareja desde una concepción contemporánea lleva consigo una exigencia distinta, aunque igualmente compleja de superar. El impulso amoroso continúa siendo un motivo eterno para la danza entre dos. Emociones y estados de ánimo consecuencia de relaciones sentimentales armónicas o traumáticas, lícitas o no, suelen ser un gran sustento para la expresión en este arte dual.

De amor son también los duetos de Vicente Nebreda, famosos mundialmente por las exigencias interpretativas que llevan consigo, que en buena medida determinaron su particular perfil coreográfico. El Ballet Harkness resultó fundamental en la configuración de los *pas de deux* en Nebreda. En el seno de esta compañía, logró conformar progresivamente un equipo de acompañantes masculinos que sorprendió en la época del Ballet Internacional de Caracas y luego en el Ballet Teresa Carreño.

Rey del *pas de deux*, así lo definió de forma entusiasta la crítica francesa Jacqueline Cartier a mediados de los años setenta. No fue exagerada su apreciación. Nebreda cultivó de una manera personal el arte del dueto, hasta convertirlo en su impronta creativa. Se reconoce así en Nebreda a un artífice de este desempeño, desarrollado en su caso desde una ilimitada libertad y plasticidad corporal, buscando una ruptura con los proverbialmente rígidos códigos provenientes de la academia.

Lento, a tempo e appassionato (1978, Alexander Scriabin), puede considerarse quizá la cima más alta de Nebreda dentro de sus duetos contemporáneos, extremo de intensidad emocional, goce artístico y complejidad física. Sus tres movimientos representan momentos progresivos de exaltación sentimental: la fusión íntima y plena de dos cuerpos, su separación y entrega a un movimiento sublime, y la apoteosis y el arrebató final.

A esta obra se une *Géminis* (1970, Gustav Mahler), potenciación máxima de las relaciones duales sentimentales, existenciales o meramente abstractas. Un dueto pensado para dos temperamentos y corporalidades masculinas en profunda atracción, en el que no llega a percibirse alguna connotación erótica explícita. Se trata más bien de sutiles exploraciones dentro de una sensualidad al límite.

Son igualmente notables los dúos del balcón del primer acto, de la alcoba en el segundo, y de la muerte del tercero, de *Romeo y Julieta* (1986, Serge Prokofiev), plenos de entrega espiritual, intenso dramatismo, belleza plástica y extrema complejidad en su ejecución; así como *Elle et lui*, dúo extractado del segundo acto de *Georges Sand* (1988, Frederick Chopin y Franz Liszt), que, fuera de su contexto original, constituye una abstracción sobre la violencia del amor y el desamor en la relaciones humanas.

Por siempre eternamente (1980, Richard Wagner), apunta a un ámbito grandilocuente en una comunión profunda. Las inmensas alas cromáticas que envuelven los cuerpos unidos parecen rendir fastuoso tributo al adelantado formalismo escénico de Loïe Fuller, la visionaria bailarina estadounidense de la danza libre.

Son todos duetos descritos por su mismo autor a partir del abandono total de la mujer y una efectiva presencia del hombre. Obras que dan cuenta de la fusión plena, profundidad expresiva, meticulosa investigación de movimientos y perfección formal, encontradas en los singulares y mundialmente celebrados *pas de deux* creados por Nebreda.

El amplio repertorio de Vicente Nebreda lo presenta como un creador de intereses múltiples y visiones diversificadas de la danza como hecho creativo. Sus obras poseen una característica compartida: su inserción dentro de los postulados desarrollados por el ballet a lo largo del siglo XX, a los que otorgó un particular sentido de identidad, al tiempo que una clara validez universal.

REFERENCIAS

Alemán, G. (1996). La proyección folklórica y popular. *Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular. Su investigación y proyección*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

- Calcaño, J. A. (1980). *La ciudad y su música*. Caracas: Fundarte.
- Decena, S. (2015). *El golpe sucrense. El primer joropo*. Caracas: Fundación Bigott.
- Fuenmayor, V. (2000). Técnicas del cuerpo e identidad. *Seminario Internacional de Teoría de la Danza*. Caracas: Instituto Universitario de Danza.
- Garmendia, S. (1995). *La vida buena*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Guerra, R. (1993). *Calibán danzante*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Hannot, T. (1991). En busca de la identidad no establecida. De Vicente Nebreda a los jóvenes coreógrafos. *Imagen*, número extraordinario. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- López, H. (1996). *Jornadas de Teoría y Crítica de la Danza*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Monasterios Vásquez, C. (1996). La importancia del tambor en la enseñanza de las danzas afrovenezolanas. *Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular. Su investigación y proyección*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Monasterios, R. (1981). *El BIC, Imagen de un ballet perdido*. Caracas: Fundación Pro-Artes Coreográficas.
- Navas, C. (1994). Danza nacional en Brasil: aspectos de lo moderno y de lo contemporáneo (p. 9). En Ossona, P. et al. *Itinerario por la danza escénica de América Latina*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Paolillo, C. (2010). *Vicente Nebreda*. Caracas: Biblioteca Biográfica Venezolana El Nacional.
- Pérez Borjas, E. (1977). “Nuestros valsés”. *El Nacional*, 14 de septiembre, cuerpo C, p. 10. Caracas.
- Sachs, C. (1944). *Historia Universal de la danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Sanoja, S. (1996). *Jornadas de Teoría y Crítica de la Danza*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Sans, J. F. (1999). El son claudicante de la danza. *Bigott* (61), 44-55. Caracas: Fundación Bigott.