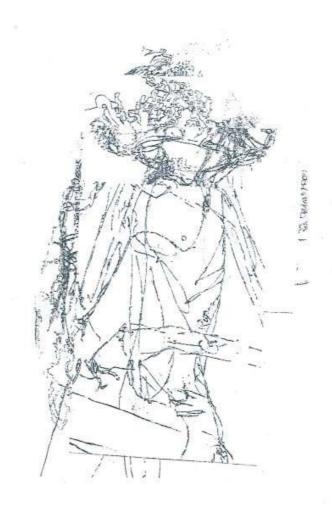
Cultura y Encuentro

Directora: Celina Hurtado



FUNDARTE 2000

Cultura y Encuentro

Directora: Celina Hurtado

Año 23, Nº 43

1º Semestre 2017

ÍNDICE

Dossier Carnaval 2017	3
Dossier Día de la Danza 2017	9
Reseña Bibliográfica	37

Cultura y Encuentro Revista de FUNDARTE 2000 Directora: Celina Hurtado

Asesor: Ivo Kravic

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1° E- Buenos Aires Argentina-

E. mail: fundacionfepai@yahoo.com.ar http://fundarte2000.fepai.org.ar Queda hecho el depósito de ley 11.723

ISSN 0320-059X

DOSSIER CARNAVAL 2017

La celebración Carnaval 2017 se realizó el lunes 27 de febrero en la sede de Fundarte, y el tema fue la celebración norteña de Momo, la fiesta de Pachamama y el entierro del Carnaval. A continuación se ofrece un resumen de las presentaciones realizadas.

Fiesta de la Pachamama en Carnaval - Celebración en Amaicha del Valle

El ritual de la Pachamama por tradición se celebra en Amaicha del Valle en época de Carnaval, A lo largo de tres días se vive un clima de fiesta animado con desfiles de carrozas, agrupaciones de gauchos, casamientos criollos, festivales folklóricos, copleras, venta de comidas regionales, artesanías y vinos pateros. No falta el papel picado y la harina.

Una de las ceremonias que se realiza durante esta celebración es la de la señalada, o multiplicación, que consiste en acorralar rebajos de cabras, cortarles las orejas, guardarlas en una bolsita o chuspa para luego colocarles vistosos aros en sus partes mutiladas. La ceremonia termina con el casamiento de una pareja de cabras, se arroja vino y se entierra la chusma: las cabras son liberadas al cerro para que se multipliquen.

La pachamama elegida es la mujer de más edad de la comunidad, como la madre tierra es paseada en una carroza adornada, tirada por un burro y sentada en un trono de piedra cubierto por ponchos. Acompañan a la Pachamama un séquito integrado por el Lujllay, deidad que preside el carnaval, el Llajtay, hijo de la diosa, dios de las aves y genio protector y la Ñusta que representa la fertilidad y los frutos de la tierra. La acompañan carrozas alegóricas adornadas con guirlandas, rodeadas de la algarabía popular.

La Ch'aya y el Pujllay (leyenda diaguita)

Cuenta la leyenda que Chaya era una muy bella jovencita india, que se enamoró perdidamente del Príncipe de la tribu: Pujllay, un joven alegre, pícaro y mujeriego que ignoró los requerimientos amorosos de la hermosa indiecita. Fue así como aquella, al no ser debidamente correspondida, se internó las montañas a llorar sus penas y desventuras amorosas, fue tan alto a llorar que se convirtió en nube. Desde entonces, solo retornar anualmente, hacia el mediado del verano, del brazo de la Diosa Luna (Quilla), en forma de rocío o fina lluvia.

En tanto Pujllay sabiéndose culpable de la desaparición de la joven india, sintió remordimiento y procedió a buscarla por toda la montaña infructuosamente.

Tiempo después, enterado el joven del regreso de la joven a la tribu con la luna de febrero, volvió el también al lugar para continuar la búsqueda pero fue inútil. Allí, la gente que festejaba la anhelada cosecha, lo recibía con muecas de alegría; el por su parte, entre la algarabía de los circunstantes, prosiguió la búsqueda con profunda desesperación, aunque el resultado totalmente negativo. Poe ello, derrotado, termino ahogando en chicha su soledad, hasta que luego, ya muy ebrio, lo sorprendió la muerte. Punto final de un acontecer que se repite todos los años, a mediados de febrero...

La tradición popular rescató a estos personajes y en sus vocablos se demuestra el sentido de esta fiesta: Ch'aya (en quichua: "Agua") símbolo de la perenne espera de la nube y de la búsqueda ancestral del agua, algo que no abunda en La Rioja y es vital; y "Pujllay", que significa: "jugar alegrarse", quién para estos carnavales vive tres días, hasta que es enterrado hasta el próximo año...

La Salamanca

Antro secreto, conocido solo por los iniciados en las artes de la brujería, donde en las noches de los sábados se reúnen hechiceros, adivinos y brujos (CALCUS) en compañía de animales colaboradores y espíritus convocados con la finalidad de divertirse y planear actividades. Quienes afirman haber estado allí lo describen como un recinto iluminado con lámparas de aceite humano y donde reina gran alboroto por los gritos y carcajadas de los concurrentes.

Allí se realizan conjuros y maldiciones, para poder ingresar se debe conocer la contraseña, sin la cual la entrada permanece invisible, si por el contrario se conoce se ingresa al recinto pasando por una especie de laberinto tortuoso, donde el recibimiento son experiencias terroríficas, sin amilanarse.

Entre otros se debe sortear el **Arunco**, con un chivo maloliente que a embestidas lo empujara hacia el interior. Una enorme culebra colgante, amenazando de cuya boca rezuma baba sanguinolenta y finalmente con un **Basilisco** de ojo centelleante. Los adeptos no pueden revelar la entrada a la Salamanca a riesgo de tener que padecer un terrible castigo que se dicte contra ellos.

Se ha pretendido derivar el vocablo del Aimará **salamanca** que significa "piedra abajo" pero la mayoría presume que tanto el mito como la denominación son de origen hispano y común en toda América del Sur, aun se mantiene en el noroeste Argentino y zona de la Puna, sur de Bolivia.

Vicuña Cifuentes señala que en Chile hay muchos que piensan que lo que llaman salamancas en las diversas regiones no son más que entradas a una gran Cueva de Salamanca, y que la forma de reconocer si una persona ha estado allí es observar si al caminar proyecta sombra.

Por su parte Villafuerte nos informa que en Catamarca se cuenta que la forma de entrar a una salamanca es desnudo, con la guía de un cuervo negro. El visitante debía renegar de Dios y escupir un crucifijo que colgaba de la puerta.

En Jujuy numerosos testimonios recogidos por Berta Vidal refieren la existencia de una salamanca en el **Huancar** (cerro de escasa elevación en la zona de Abra Pampa) y que el TIO (Diablo) aparece vestido como gaucho elegante con accesorios

Cultura y Encuentro, 22, N. 43, 1 semestre 2017

de plata para buscar hombres que quieran realizar contratos a cambio de fabulosas riquezas.

"Las comparsas de carnaval hacen todos los años una fiesta campestre cerca del Huancar, el domingo de tentación" -cuenta uno de los testimonios-. Existe una copla que habla del contrato con el tío [el demonio]:

Voy a firmar un contrato el martes de carnaval con el diablo principal, que me espera en el Huancar.

Leyendas de candomblé

Momo, Nkuyu, Nkuyo, Mañunga, Lubaniba, Lucero

Deidad de los bosques y caminos, guía y equilibrio en la tradición bantú está casado conla diosa Ma Kengue o espíritu de la sabiduría y la justicia. Para rendirle homenaje en los candombes se hacia un kalombe indirecto en carnaval utilizando al Dios Momo europeo pues representa la noche, la alegria y la felicidad y Nkuyu el lucero generándose un sincretismo entre ambos. Nació así un sincretismo de Nkuyu Momo en la actualidad se utiliza el nombre Momo. Que es el dios de la Felicidad, Alegría, Sabiduría y Justicia.

Dios Momo

Dios de la alegría, la burla, la libertad, la noche y del Carnaval de origen sumerio, luego adoptado por Grecia y Roma, sustituyó a los dioses de las religiones africanas, convirtiéndose en el Dios principal de los tres meses de carnaval en Uruguay y otros países como Alemania. Su día es el 11 de noviembre que es festejado en Renania, en especial en Colonia, Alemania el 11 del 11 a las 11 horas y 11 minutos comienza el Carnaval. Esta fecha es conocida como la fecha de inicio del carnaval que se extiende hasta todo febrero. Por esta razón el carnaval dura tres meses en Uruguay como en Alemania. Esta tradición fue traída por la colonia alemana y algunos suizos al Uruguay. Momo es representado como un gordo alegre con la figura china de Hotei o Bu Dai, el Buda Sonriente de la Felicidad y Alegría. Desde que se convirtió en el Dios del Carnaval ha cambiado su significado antiguo por el actual de Dios de la felicidad, alegría y sabiduría. Su templo se encuentra en el teatro de Verano del Parque Rodo de Montevideo.

Momo

Momo era un dios griego, hijo de la noche y del sueño, nieto del Caos, sus hermanos eran la discordia, el engaño y la muerte, entre otros.

Era un dios desenfrenado y burlón, que se reía de todo lo que tenía a su alrededor.

Representaba la burla, la ironía, la crítica, el sarcasmo, la alegría desenfrenada y la locura

Vía en el Olimpo con los demás dioses, pero siempre andaba riéndose de ellos, gastando bromas y burlándose. Tantas eran sus bromas y locuras que Zeus, cansado ya de tanta burla decidió echarle del Monte Olimpo.

Fue entonces cuando Momo bajó a la tierra, pero no bajó triste ni arrepentido, bajó feliz y contento con su amigo Como, decidido a crear todo el desenfreno y la locura e pudiera por unos días, en un escenario nuevo que explorar.

Siempre iba con una máscara que se levantaba para hacer gestos de mímica grotesca. También llevaba un cetro acabado en una extraña cabeza simbolizando la locura.

Los antiguos adoradores de Momo corrían por las noches con antorchas encendidas, con máscaras y disfraces, coronados de flores, cantando y bailando mientras tocaban distintos instrumentos. Aprovechaban estos momentos para gastar bromas sin que nadie los reconociera.

Momo en Grecia y Baco en Roma inspiraron a los hombres, desde tiempos muy remotos, a unos días de desenfreno y locura en los que olvidar frustraciones, penas y malos pensamientos al son de la música, el baile y la alegría; una buena combinación para expulsar todos los demonios internos.

DOSSIER DÍA DE LA DANZA 2017

La Celebración del Día de la Danza, 29 de abril 2017, se realizó en la sede de Fundarte, y la propuesta fue *La danza clásica por sus célebres intérpretes. Grandes bailarines del siglo XX. Los grandes ballets y sus temas.* Se leyó el Mensaje Oficial del D`ïa de la Danza, del CID y se pasaron videos comentados. Ofrecemos a continuación el Mensaje del Presidente del CID y el material de los comentarios.

Mensaje oficial para el Día de la Danza 29 Abril 2017

Este año el Consejo Internacional de la Danza CID une fuerzas con el Programa de Alimentación Mundial WFP para crear Danza a Cero Hambre, un proyecto que promociona comer saludablemente a través de la Danza y la Educación. WFP ofrece comidas a 80 millones de personas en 80 países: wpf.org.

Comer saludablemente y la danza van de la mano a mando a un estilo de vida saludable. Queremos promover la seguridad de la alimentación y el Hambre Cero en todos los países. Las escuelas crearán pequeños programas de danza para niños para que comprendan la importancia de la seguridad en la alimentación, manteniendo un estilo de vida saludable. Los jóvenes bailarines tendrán la oportunidad de seguir el entrenamiento y ser Certificados después de completar 150 horas de clase de Danza.

Las escuelas participantes crearán coreografías dirigidas a la importancia de la seguridad en la alimentación y alcanzando el Hambre Cero, lo que será presentado en las celebraciones del Día Internacional de la Danza (29 de Abril) y el Día Mundial de la Comida (16 Octubre). WFP, CID y UNESCO iniciarán su asociación con una campaña de medios y eventos en París.

El Proyecto promoverá la seguridad en la alimentación, educará a los niños sobre la importancia de comer saludablemente, proveerá oportunidades vocacionales y abogará por alcanzar el Hambre Cero a través de la Danza.

Alkis Raftis
Presidente del Consejo Internacional de la Danza
CID, UNESCO, Paris

Vaslav Nijinsky



Vaslav Nijinsky nació Kiev, Ucrania, Imperio Ruso, el 12 de marzo de 1890, en una familia de bailarines polacos rusificada y él mismo se consideraba polaco. En 1900 se unió a la Escuela del Ballet Imperial, donde estudió con Enrico Cecchetti, Nicholas Legat y Pável Gerdt. A los 18 años tenía papeles principales en el Teatro Mariinski.

Un momento decisivo para Nijinsky fue su encuentro con Serguéi Diáguilev, un miembro de la élite de San Petersburgo e importante patrón de las artes, que promovía el arte visual y musical de Rusia en el extranjero, particularmente en París. Nijinsky y Diáguilev se hicieron amantes, y Diáguilev comenzó a involucrase en dirigir la carrera de Nijinsky. En 1909 Diáguilev llevó una compañía a París, con Nijinsky y Anna Pávlova en los papeles estelares. El espectáculo tuvo gran éxito e

incrementó las reputaciones tanto de los papeles estelares como de Diáguilev en los círculos artísticos de Europa. Diáguilev creó *Les Ballets Russes* en sus inicios, y con el coreógrafo Michel Fokine, hizo una de las compañías más conocidas de su tiempo.

El talento de Nijinsky se mostró en trabajos de Fokine como "Le Pavillon d'Armide" (música de Nikolái Cherepnín), "Cleopatra" (música de Antón Arenski y otros compositores rusos) y un divertissement "La Fiesta". Su ejecución de un pas de deux en "La Bella Durmiente del Bosque" de (Chaikovski) tuvo un éxito inmenso; en 1910 brilló en "Giselle", y los ballets de Fokine "El Carnaval" y "Scheherazade" (basado en la suite orquestal de Rimski-Kórsakov). Su pareja con Tamara Karsávina, también en el Teatro Mariinski, fue legendaria.

Entonces Nijinsky regresó al Teatro Mariinski, pero pronto fue despedido como resultado de un escándalo y se hizo miembro regular del grupo de Diáguilev, cuyos proyectos se centraban alrededor de él. Tuvo papeles principales en las nuevas producciones de Fokine "El espectro de la rosa" de Weber y "Petrushka" de Ígor Stravinski.

Con el apoyo de Diáguilev, Nijinsky comenzó a trabajar como coreógrafo, influido por las eurrítmicos de Emile Jaques-Dalcroze, creando tres ballets, *L'aprèsmidi d'un faune* (*La siesta del fauno*, con música de Claude Debussy) (1912), *Jeux* (1913), *Till Eulenspiegel* (1916) y *Le Sacre du Printemps* (*La consagración de la primavera*, con música de Ígor Stravinski (1913). Nijinsky creó movimientos revolucionarios en sus espectáculos, alejándose de los movimientos fluidos tradicionales del ballet entonces dominante. Sus movimientos angulares radicales combinados con matices cargadamente sexuales causaron un escándalo en el Théâtre des Champs-Elysées cuando se estrenó *Le Sacre du Printemps* en París. Se "masturbó" con el pañuelo de las ninfas en *La siesta del fauno* (Albright, 2004).

En 1913 los Ballets Russes hicieron una gira a Sudamérica, y debido a su temor por los viajes oceánicos Diáguilev no lo acompañó. Sin la supervisión de su mentor, Nijinsky comenzó una relación con Romola de Pulszky (Pulszky Romola), una condesa húngara. Basados en las memorias de su hermana Bronislava Nijinska, se sabe que ella, ardiente admiradora de Nijinsky, asumió el ballet y usó sus contactos familiares para acercase a él. A pesar de sus esfuerzos para atraerlo, Nijinsky parecía inconsciente de su presencia. Finalmente Romola reservó un pasaje para el viaje en el barco en que Nijinsky iba a viajar, y entabló una amistad con él.

Durante la Primera Guerra Mundial Nijinsky, ciudadano ruso, fue internado en Hungría. Diáguilev logró sacar a Nijinsky gracias a la intervención de Alfonso XIII y su *Oficina pro cautivos*, dando después una gira por Norteamérica en 1916, durante la que coreografió y danzó en el papel principal en Till Eulenspiegel. Para los miembros de la compañía comenzaron a ser evidentes signos de su esquizofrenia. Tenía miedo de los otros bailarines y que una trampilla quedase abierta.

En 1917 llegó la segunda visita de Nijinsky a Buenos Aires. Tuvo una crisis nerviosa en 1919 y su carrera llegó efectivamente a su fin. Se le diagnosticó esquizofrenia y fue llevado a Suiza por su esposa para ser tratado por el psiquiatra Eugene Bleuler. Pasó el resto de su vida en hospitales psiquiátricos y asilos. También escribió entonces un diario en dos partes. Murió en una clínica de Londres el 8 de abril de 1950 y fue enterrado en Londres hasta que en 1953 su cuerpo fue trasladado al Cementerio de Montmartre, París, Francia al lado de las tumbas de Gaetano Vestris, Théophile Gautier y Emma Livry.

Nijinsjy es considerado el más grande bailarín clásico y un renovador de su estilo en el siglo XX. Figura mítica, es mencionado en canciones, poemas, novelas, películas, etc. Sobre él existe una abundante bibliografía pero pocas filmaciones, antiguas y defectuosas, que son embargo permiten apreciar su calidad dancística. Su figura ha inspirado a varios cineastas, dando como resultado: ell proyecto Nijinsky (1970, sería dirigida por Tony Richardson, guion de Edward Albee, con Rudolf Nuréyev como Vaslav, Claude Jade como Romola y Paul Scofield como Diáguilev, sin embargo los productores Albert R. Broccoli v Harry Saltzman cancelaron el proyecto); Nijinsky (1980, dirigida por Herbert Ross, protagonizada por George de la Peña como Vaslav, Leslie Browne como Romola, Alan Bates como Diáguilev y Jeremy Irons como Fokine); The Diaries of Vaslav Nijinsky (2001, escrita y dirigida por Paul Cox y basada en los diarios de Nijinsky); Nijinsky 1912 (2008, dirigida por Christian Comte)..

Anna Pávlova



Anna Pávlova en 1912.

Anna Pávlova nació el12 de febrero de 1881 en San Petersburgo en el seno de una familia campesina de bajos recursos. Ella declaró que su padre murió cuando ella tenía dos años de edad, pero nunca hablaba de él, por lo que se ha supuesto que fue hija ilegítima. Cuando tenía ocho años fue rechazada de la Escuela del Ballet Imperial por no tener suficiente edad. Pero dos años más tarde fue admitida y tuvo una notable presencia en el Teatro Mariinsky con Pável Gerdt, Christian Johansson y Eugenia Sokolova quienes la formaron en el ballet clásico. Debutó en la compañía el 1 de julio del año 1899 con la *Virgen Vestal* y permaneció ahí hasta los

16. En los primeros años de los Ballets Rusos trabajó brevemente con Serguéi Diáguilev antes de fundar su propia compañía y presentarse por todo el mundo.

En 1909 recorrió Europa con los ballets de Serguéi Diáguilev y dos años más tarde formó su propia compañía. Unió sus aptitudes coreográficas y grandes dotes de actriz. Aportó muchas innovaciones creadoras. Sobresalió esencialmente en la interpretación de los ballets románticos. En 1919, durante una gira por México, Pávlova fue una de las primeras bailarinas clásicas en ejecutar el Jarabe Tapatío, vestida con la indumentaria de china poblana.

Pávlova cambió para siempre el ideal de las bailarinas. En los años 1890, se esperaba que las bailarinas del Teatro Mariinski fueran técnicamente fuertes, y esto significaba, tener un cuerpo musculoso y compacto. Pávlova era delgada, de apariencia delicada y etérea, perfecta para los papeles románticos como *Giselle*. Sus pies eran extremadamente arqueados, tanto es así que reforzó sus zapatillas *pointé* agregando un pedazo de cuero duro en las suelas para soportar y aplanar el cuerpo del zapato, que se convertiría en el zapato de puntas moderno.

Su número más famoso fue *La muerte del cisne*, coreografiado para ella por Michel Fokine, con música de Camille Saint-Saëns estrenada en 1905 en San Petersburgo y presentada en el Metropolitan Opera House de Nueva York cinco años más tarde. Ante el éxito que obtuvo, las autoridades del Mariinsky no vacilaron en dar a Pavlova el papel principal en *El lago de los cisnes*, ballet en cuatro actos y con música de Piotr I. Tchaikovsky. Poco después se le nombró prima ballerina (primera bailarina). Ese mismo año se casó con el barón Víctor Emilovith Dandre, quien en lo sucesivo organizó todas sus giras y, después de su muerte, escribió el libro que constituye la mejor biografía de Anna. Otras interpretaciones en las que destacó fueron *El lago de los cisnes*, *Giselle*, *Las Sílfides* y *Coppélia*.

Luego de sus éxitos en Rusia, decidió viajar. Su primera gira fue a Riga, en 1907, con Adolph Bohn, como *pertenaire*. Después lo haría a Helsingfors, muy cerca de Estocolmo, Suecia, donde el rey Oscar le confirió la Orden Sueca del Mérito en Arte. Luego viajó a Copenhague, Leipizig, Praga, Berlín y Viena, donde el público colmó de flores el escenario. Años después sus viajes continuaron y llegó a conquistar el mundo entero.

En 1913 hizo sus últimas apariciones en San Petersburgo y dejó su departamento para realizar una larga gira por Estados Unidos y Canadá. Terminando la gira por América del Norte, en mayo de 1914, durante el verano siguiente, Pavlova estuvo por última vez en Rusia. Al estallar la Primera Guerra Mundial (1914) se encontraba en Alemania y logró volver a Inglaterra, vía Bélgica. En septiembre se embarcó de nuevo a Estados Unidos para llevar a cabo otra gira. En Estados Unidos Pavlova tenía buenos amigos, entre ellos Mary Pickford, Douglas Fairbanks y Charlie Chaplin, quienes la persuadieron a filmar sus danzas. En la película que se conserva, tomada en 1912, puede verse su gran estilo y personalidad, así como el magnetismo que tenía con el público.

También estuvo en México, Brasil y Argentina, entre otros países de América, y al terminar la guerra volvió a su casa de Londres, reanudó sus giras por toda Europa y extendió éstas al poco tiempo por todo el mundo. Visitó India, Malasia, Japón, Egipto, Sudáfrica, Austria y Nueva Zelanda, entre otros. En enero de 1930 Anna Pavlova realizó la última gira de su vida por Europa.Bailó en el sur de Francia, Suiza, Alemania, Dinamarca, Suecia, Noruega y finalmente en París.

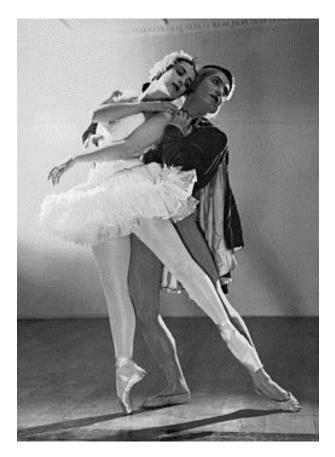
Anna Pávlova falleció de pleuresía el 23 de enero de 1931, pocos días antes de cumplir 50 años, mientras estaba de gira. Su último deseo fue que le pusiesen su traje para *La muerte del cisne*. De acuerdo con la tradición del ballet, en el día que ella tenía que actuar después, el espectáculo fue programado, con un solo proyector que iluminaba el escenario vacío donde debería estar la bailarina. Fue cremada, los servicios fúnebres se hicieron en la Iglesia Ortodoxa Rusa de Londres y fue incinerada en el Crematorio de Golders Green de esa misma ciudad, donde reposan sus cenizas.

Ruth St. Denis, una popular bailarina moderna dijo: "Pavlova vivió en el umbral del cielo y de la tierra como intérprete de los caminos de Dios". Había brillado sin cesar durante 32 años.



Anna Pávlova en La muerte del cisne.

Tamara Tumánova



Tumánova y Serge Lifar en El lago de los cisnes

Tamara Vladímirovna Tumánova nació en Tiumén, RSFS de Rusia el 2 de marzo de 1919, siendo sus padres de origen georgiano o armenio.S u nacimiento se

produjo en un tren mientras su madre dejaba Georgia a la búsqueda de su marido, del cual había tenido que separarse en el año previo a la Revolución rusa de 1917. Cuando sus padres pudieron reunirse de nuevo, Tamara tenía 18 meses de edad. La familia escapó de Rusia a Shanghái, China, donde vivieron un año, yendo después a El Cairo, Egipto. Tras pasar un tiempo en campos de refugiados, pudieron asentarse en París, Francia, donde había una amplia comunidad de emigrados rusos. Allí Tamara recibió lecciones de piano y estudió ballet con Olga Preobrazhénskaya.

Tumánova debutó en la Ópera de París a los diez años de edad, participando en el ballet infantil *L'Éventail de Jeanne*. George Balanchine la vio y la llevó al Ballet Ruso de Montecarlo de Wassily de Basil, siendo una de las tres artistas conocidas como las "Baby Ballerinas". Además, fue llamada "La Perla Negra del Ballet Ruso". Balanchine coreografió para Tumánova papeles en los ballets *Cotillon, Concurrence, Le Bourgeois Gentilhomme*, y *Le Palais de Cristal* (posteriormente retitulado *Sinfonía en Do*) en 1947, en la Ópera de París. Léonide Massine también trabajó con Tumánova en muchos de sus ballets. Así fue Top en *Jeux d'Enfants*.

En los Estados Unidos Tumánova actuó en el cine. Así, intervino en los filmes *The Private Life of Sherlock Holmes, Tonight We Sing* (en el papel de Anna Pávlova), *Deep in My Heart, Days of Glory*, y la película de Alfred Hitchcock *Cortina rasgada*.

En 1944 se casó con el productor y guionista cinematográfico Casey Robinson, del cual se divorció más adelante.

Tamara Tumánova falleció en Santa Mónica (California) el 28 de mayo de 1996. Tenía 77 años de edad. Fue enterrada en el Cementerio Hollywood Forever de Los Ángeles, California.



Tumánova en los años 40

Margot Fonteyn



Margaret "Peggy" Hookham, conocida como **Margot Fonteyn**, nació en Reigate, Surrey (Inglaterra) el 18 de mayo de 1919

De muy pequeña inició sus estudios de danza clásica, comenzando en Shanghái y continuando posteriormente en Londres; a la corta edad de 14 años realizó una audición con el Vic-Wells Ballet, donde hizo su debut en 1934 bailando unos de los *copos de nieve* del ballet Cascanueces. Para 1939 ya había interpretado muchos de los roles principales de los ballets clásicos: Aurora en *La bella durmiente*, Giselle

en *Giselle* y el difícil rol Odette/Odile de *El lago de los cisnes*. El coreógrafo inglés Sir Frederick Ashton creó varios ballets especialmente para ella, la consideró una de sus musas y su relación duró 25 años.

La carrera de Fonteyn continuó en ascenso y ya hacia el final de 1950 había interpretado casi todos los roles principales de los ballets clásicos. Durante los años 1940, Fonteyn mantuvo una larga relación con el compositor británico Constant Lambert, con quien no llegó a casarse. En 1956 se casa con Roberto Arias, diplomático y playboy panameño, y su vida se dividió entre bailar y cumplir los roles de la esposa de un embajador.

Cuando en 1961 Rudolf Nuréyev escapó de Rusia, la coreógrafa Ninette de Valois lo invitó a bailar en Londres como *partenaire* de Fonteyn, quien ya había sido consagrada estrella del *Royal Ballet* de Londres. Si bien esta alianza, que daba el efecto de no perdurar demasiado, fundamentalmente por los cuarenta y tres años de edad de Fonteyn y cuyas intenciones eran las de retirarse definitivamente de la profesión, persistió -con marcado éxito- a lo largo de varios años de actuaciones.

La pareja **Fonteyn/Nureyev** fue la más famosa pareja de danzas en la historia del ballet clásico. Durante una función en Viena, fueron llamados ochenta y nueve veces a escena para saludar al público presente en la sala que vibraba de emoción y entusiasmo.

Fonteyn se retiró en el año 1970, pasados los 50 años de edad (lo que era toda una hazaña para una bailarina con tanta continuidad en la actuación y con tanta desenvoltura y agilidad que sorprendía notablemente a su público, como a los críticos en la materia). A partir de entonces se instala definitivamente en Panamá. Luego del fallecimiento de su esposo, se traslada a una quinta -denominada *La quinta pata*- que ella consideraba su paraíso personal. Falleció a los 71 años de edad. en Panamá, el 21 de febrero de 1991.

A 25 años de su muerte, sigue siendo un ídolo del ballet y la mayor representante de la danza clásica inglesa.

Serge Lifar



Serge Lifar nació en Kiev, 2 de abril de 1904.

Sus inicios fueron poco prometedores. En Kiev fue rechazado a los 15 años por Bronislava Nizhinska como estudiante en su escuela del ballet, pero persistió en su sueño de hacerse bailarín: se alistó en el Ballet de la ópera de Kiev donde Nizhinska también enseñaba.

En 1923, Serguéi Diáguilev pidió a Nizhinska que convocase a sus cinco mejores estudiantes masculinos de Kiev para formar los Ballets Rusos. A última hora uno de los cinco elegidos por Nizhinska no pudo hacer el viaje, y Lifar fue llamado a completar el quinteto y Diáguilev quedó muy entusiasmado con él.

La persistencia, el encanto y la manipulación de Lifar le dio frutos antes de 1924, cuando, siguiendo un curso privado particular con el renombrado maestro de ballet Enrico Cecchetti, fue alistado como el último de los "favoritos" de Diáguilev. Consecuentemente, fue escogido para roles que llamaron la atención y preparado como primer bailarín y coreógrafo. A pesar de los descontentos en la compañía, Lifar tuvo grandes éxitos en *Zephyr et Flore* de Léonide Massine (1924) y *La Chatte* (1926) de George Balanchine. Luego Lifar siguió escalando tanto que incluso Diáguilev se exasperó por su ambición y su auto-promoción extremas. En ese momento, sin embargo, Lifar era imprescindible como estrella y la única opción para papeles como Apolo en *Apollon musagète*, sobre una historia creada por Balanchine (1928) y el papel titular en *El hijo pródigo*, del mismo coreógrafo con música de Serguéi Prokófiev (1929).

El primer ballet propio de Lifar, *Renard* (1929, con música de Ígor Stravinski), aunque enérgico y atlético, no resultó una obra maestra. Sin embargo, en sus últimos trabajos demostró que había aprendido mucho de Diáguilev, de Balanchine y de Stravinski.

Después de la muerte de Diáguilev en agosto de 1929, con los Ballets Rusos en desorden, Lifar no estaba para perder tanto tiempo. Jacques Rouché, del Ballet de la Ópera de París lo invitó a protagonizar una producción en la tradición de Diáguilev que fue coreografiada por Balanchine. Pero éste, enfermo de tuberculosis, tuvo que retirarse del proyecto. Avanzando para ocupar su lugar, Lifar se estableció como coreógrafo y bailarín estrella en el estreno de *Prométhée* (coreografiado sobre música de Beethoven). Pronto fue contratado como maestro y director del ballet en el Ballet de la Ópera de París, donde permaneció en el cargo hasta 1957, salvo la interrupción que se menciona enseguida. Durante sugestión en la ópera de París, Lifar fue responsable de revivir el ballet en 1929, continuando la tradición de Diáguilev con las producciones clásicas de los Ballets Rusos, desarrollando una fuerte presencia entre los bailarines masculinos, y empleando a renombrados coreógrafos tales como Balanchine, Massine y Frederick Ashton.

En su autobiografía, Lifar dijo tímidamente que la "danza es mi amante" para evitar revelaciones sobre sus enredos románticos con hombres y mujeres influyentes. Pero esta declaración palidece al lado de las denuncias por la abierta adhesión al Alto Comando Alemán durante la ocupación de París en la Francia de Vichy, por lo que fue considerado en su trabajo como agente encubierto. Aunque su acusación por colaboracionismo lo condenó a un "destierro de por vida" del Ballet de la Ópera de París en 1944, regresó a trabajar ahí antes de 1947.

A pesar de posteriores escándalos tales como su tempestuosa salida del Ballet de la Ópera en 1957, la talla de Lifar como fuerza importante en la danza internacional en directa relación con el gran Diáguilev, continuó sin disminuir hasta su muerte en Lausana, Suiza el 15 de diciembre de 1986. Recibió sepultura en el cementerio de Sainte-Geneviève-des-Bois en las afueras de París.

En el verano de 1994, en el escenario de la Ópera Nacional de Ucrania, se llevó a cabo la Primera Competición Internacional de Ballet, llamada después Serge Lifar. La nueva competencia resultó ser única. Por primera vez en Europa jóvenes artistas y maestros de ballet compitieron simultáneamente. La Sexta Competición Internacional de Ballet Lifar fue celebrada en abril de 2006.



Maya Plisétskaya



La muerte del cisne

Maya Mijáilovna Plisétskaya nació en Moscú el 20 de noviembre de 1925. Se inició en el mundo de la danza a la edad de 3 años en la Escuela de Danza de Moscú y, a pesar de un difícil ambiente familiar (su padre Mijaíl Plisetski, fue ejecutado por orden de Stalin en 1938 y su madre, la actriz Rajil Messerer, judía, deportada con su hermano al Gulag), destacó rápidamente en la escuela del Teatro Bolshói, bajo la influencia de sus tíos Asaf y Sulamith Messerer, bailarines de ese teatro, compañía a la que se unió Maya en 1943 y de la que se convierte en primera bailarina con solo 18 años; comenzó su carrera profesional interpretando *La muerte del cisne*.

Después de años de veto, emprendió giras internacionales durante las que visitó países como Estados Unidos, Francia, Reino Unido, Italia (donde fue directora del

Ballet de la Ópera de Roma), Argentina (actuó con éxito clamoroso en el Teatro Colón y en el Teatro Juan de Vera, de la ciudad de Corrientes, en 1975–1976 adonde regresó en varias oportunidades) y en España (donde dirigió la Compañía Nacional de Danza), que le permitieron conocer y colaborar con grandes personalidades y obtener reconocimiento internacional en los más importantes teatros.

Se atrevió a romper la rutina soviética incorporando danza moderna y trabajando con los coreógrafos Alberto Alonso, Maurice Béjart y Roland Petit, que crearon varias piezas para ella como *Carmen*, *Isadora* y *La rose malade*.

Poseedora de un soberbio port-des-bras, su interpretación del doble rol de Odette-Odile en El lago de los cisnes así como de la Muerte del cisne son vistas por algunos como únicas. Ha sido una incomparable intérprete de Kitri en Don Quijote, La noche de Valpurgis y Raymonda. En cambio, fueron muy esporádicas sus actuaciones como Giselle y Aurora de La bella durmiente. En Rusia fue aclamada en el ballet Carmen Suite con coreografía del cubano Alberto Alonso, hermano de Fernando Alonso, y en la coreografía de Maurice Béjart del Bolero de Rayel.

Recibió numerosas distinciones, tanto en Rusia como en muchos países (Francia, España, Japón, etc) destacándose su nombramiento como Doctora *honoris causa* por la Universidad Lomonosov de Moscú y la Sorbona de París y el premio Príncipe de Asturias

En 1993 adquiere la nacionalidad española; ella y su marido el compositor Rodión Shchedrín contribuyeron a la creación y mantenimiento de un archivo documental sobre la trayectoria de ambos, un museo sobre la danza clásica y la composición musical; organización de concursos de danza clásica; cursos, charlas, conferencias y demás acontecimientos educativos relacionados con el ballet clásico y/o la composición. En 1995 publicó en París, con Gallimard, su autobiografía. Habla allí con sinceridad acerca de su vida, de forma clara y concisa. Y les da un consejo a las futuras generaciones: "No os rindáis, por lo que más queráis no os rindáis hasta el último momento. Incluso los regímenes totalitarios acabaron derrumbándose a causa de la perseverancia, el credo y la determinación. Mis victorias solo se basaban en estos principio".

Visitante exitosa en Buenos Aires, le dice a l crítico Napoleón Cabrera en 1979: "Nunca recibí de un público la muestra de cariño que me entregó Buenos Aires en

mis primeras dos visitas. Viví momentos de ensueño, de esos que justifican cualquier esfuerzo y realzan la existencia de cualquier artista. Me entendí a las maravillas con ese público. En 1978 tuve la desgracia de enfermarme y el contacto quedó interrumpido, sin culpa de nadie. Fue como si se hubiera abierto una grieta y por ella se colaron desconfianza, mentiras y descortesías incomprensibles. ¿Qué pasó?".

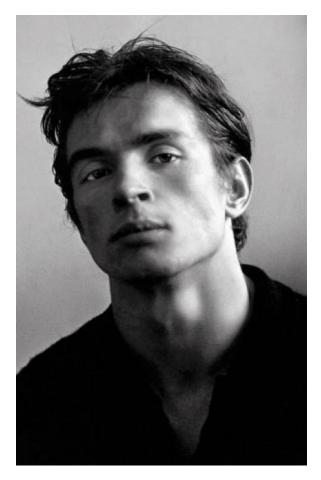
Maia trabajó durante varios años en España, en el periodo de finales de los años 1980 y principios de los año 1990, dirigiendo la compañía de ballet nacional de este país. En el año 1991, el rey Juan Carlos le otorgó la Medalla de Oro de las Bellas Artes de España y la Real Orden de Isabel la Católica. Bailó durante casi 60 años, muchos de ellos en el Bolshói y hasta el fin de su vida se dedicó a la promoción de la danza. Murió de un infarto el 2 de mayo de 2015, en Munich.

Es recordada como uno de los símbolos indiscutibles de la danza clásica, fue la *prima ballerina assoluta* de una generación que incluyó a Margot Fonteyn, Alicia Alonso e Yvette Chauviré.



Maia Plisétskaia en Carmen

Rudolf Nuréyev



Rudolf Xämät uli Nuriev, conocido como Rudolf Jamétovich Nuréyev nació el 17 de marzo de 1938 en un tren cerca de Irkutsk, mientras su madre realizaba un viaje desde Siberia a Vladivostok, donde su padre, un comisario del Ejército Rojo de

origen tártaro, estaba destinado. Creció en un pueblo cerca de Ufá, en la República de Bashkortostán. De niño fue alentado a bailar danzas folclóricas bashkirias, siendo un bailarín precozmente destacado.

Debido a la interrupción de la vida multicultural soviética causada por la Segunda Guerra Mundial, Nuréyev no pudo comenzar sus estudios en una buena escuela de ballet hasta 1955, cuando fue enviado a la Academia Vagánova de Ballet, dependiente del Ballet Kírov en Leningrado. Aquí fue discípulo del célebre maestro de ballet Aleksandr Pushkin. A pesar de su comienzo tardío, fue pronto reconocido como el bailarín con más talento que la escuela hubiera visto en muchos años. Al cabo de dos años Nuréyev ya era uno de los bailarines rusos más conocidos. Poco después ya gozaba del privilegio excepcional de poder viajar fuera de la Unión Soviética, como cuando bailó en Viena en el Festival Internacional de la Juventud. No mucho después, debido a su conducta, no se le volvió a permitir viajar al extranjero, limitando sus actuaciones a giras por las provincias rusas.

En 1961 su vida cambió. El principal bailarín del Kírov, Konstantín Serguéyev, sufrió un accidente y Nuréyev fue elegido para sustituirlo en París. Allí, su actuación impresionó al público y a la crítica. Al darse cuenta de que probablemente no se le volvería a permitir viajar fuera de la Unión Soviética después de esta ocasión, el 17 de junio de dicho año pidió asilo político estando en el aeropuerto de París-Le Bourget. Una semana más tarde, Nuréyev ya había sido contratado por el Grand Ballet du Marquis de Cuevas y se encontraba actuando en *La bella durmiente* con. Nuréyev se convirtió en una celebridad instantáneamente en Occidente. Su dramática deserción y su talento excepcional lo convirtieron en una estrella internacional. Esto le dio el poder de decidir dónde y con quién bailar.

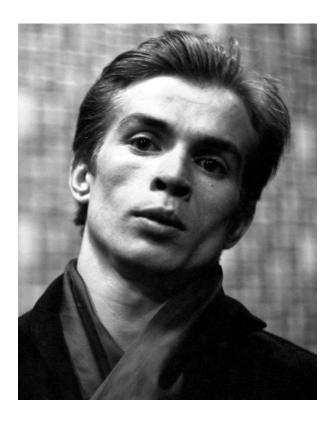
Su deserción también le dio la libertad personal que le había sido negada en la Unión Soviética. Durante una gira en Dinamarca conoció a Erik Bruhn, un bailarín diez años mayor que él, que se convertiría en su amante, su mejor amigo y su protector (principalmente de su propia locura) durante varios años. La relación fue tormentosa debido a la promiscuidad sexual de Nuréyev, pero la pareja se mantuvo unida. Al mismo tiempo, Nuréyev conoció a Margot Fonteyn, la principal bailarina británica de su época, con la que tuvo una relación profesional y amistosa. Ella lo introdujo en el Royal Ballet de Londres, que se convertiría en su base de operaciones durante el resto de su carrera artística.

Nuréyev fue inmediatamente solicitado por cineastas, y en 1962 hizo su debut cinematográfico en una versión de *Las Sílfides*. En 1976 representó a Rodolfo Valentino en la película de Ken Russell, pero Nuréyev no tenía ni el talento ni el temperamento para dedicarse al cine. Comenzó con danza moderna en el ballet nacional de los Holanda en 1968 y en 1972, Robert Helpmann lo invitó a una gira por Australia con su propia producción de *Don Quijote*, haciendo allí su debut como director.

Durante la década de los 70, Nuréyev hizo aparición en varios largometrajes y viajó por los Estados Unidos en una reposición del musical de Broadway *El rey y yo*. En 1983 fue nombrado director del Ballet de la Ópera de París, donde además de ejercer de director también continuó bailando. A pesar de su avanzada enfermedad hacia el final de su cargo, trabajó incansablemente produciendo algunas de las obras coreográficas más revolucionarias de su época.

Era notablemente impulsivo, temperamental, poco fiable y grosero con quienes trabajaba. Entre quienes frecuentaba. Al final de la década de los 70, ya pasados sus 40 años de edad, estos altibajos de carácter se acentuaron, probablemente al darse cuenta del declive de sus fuerzas físicas. Cuando el sida apareció en Francia, Nuréyev, al igual que muchos otros homosexuales franceses, ignoró la seriedad de la enfermedad. Supuestamente contrajo el VIH a comienzo de los años 1980. Durante varios años simplemente negó que tuviese ningún problema con su salud. Cuando, alrededor de 1990, su enfermedad era evidente, lo achacó a otros problemas de salud y se negó a aceptar los tratamientos entonces disponibles. Finalmente, sin embargo, tuvo que aceptar el hecho de que estaba muriendo. Ganó la admiración de muchos de sus detractores por su coraje durante este período, y continuó apareciendo públicamente a pesar de su empeoramiento físico. En su última aparición, en 1992 en el Palacio Garnier de París, Nuréyev recibió una emocionante ovación del público. El ministro francés de cultura, Jack Lang, le hizo entrega del mayor trofeo cultural de Francia, el de Caballero de la Orden de las Artes y Letras. Murió meses más tarde, el 6 de enero de 1993, a la edad de 54 años. en la ciudad de París. Recibió sepultura días más tarde en el cementerio de Sainte-Geneviève-des-Bois, el día 13 de enero, a tan sólo una veintena de metros de la tumba del coreógrafo Serge Lifar. Estos dos bailarines y coreógrafos han sido los únicos artistas de la llamada escuela de ballet rusa en dirigir el ballet de la prestigiosa Ópera de París. Los diarios de todo el mundo se explayaron sobre su arte, su vida v su personalidad.

Luego de su muerte se ha convertido en una figura legendaria. Para el director de la Opera de París, Pierre Bergé, la muerte de Nureyev se asocia a la de María Callas, "otra figura legendaria tras cuya desaparición la ópera no ha podido continuar siendo la misma. Con el fallecimiento de Nureyev sucede lo mismo". El propio bailarín, que decía de sí mismo que era fruto del trabajo "mucho más que de condiciones innatas", creía haber aportado a la danza el haber roto "las barreras que separaban la danza clásica de la danza moderna". Así, junto a sus grandes éxitos con obras de Prokofiev o los triunfos mundiales en *Giselle o* en *El lago de los cisnes*, estaban sus colaboraciones con creadores contemporáneos como Maurice Bejart, Martha Graham, Roland Petit, George Balanchine o José Limón.



Alicia Alonso



Alicia Alonso se llamaba Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez del Hoyo

Nació en La Habana, Cuba, 21 de diciembre de 1920.

Es *Prima Ballerina* del Ballet Nacional de Cuba, bailarina y coreógrafa cubana. Comenzó a estudiar danza a los 9 años y comenzó bailando con el nombre de Alicia Martínez, que cambió cuando se casó con Fernando Alonso, a los 15 años, estando entonces en Nueva York, donde estudió con Anatole Vilzak y Ludmilla Shollar en la escuela del American Ballet Theater y después con Vera Vólkova en Londres.

Desde los diecinueve años, Alicia padeció de un defecto en un ojo por lo que era parcialmente ciega. Sus compañeros tenían que estar siempre en el lugar exacto donde ella esperaba que estuviesen y utilizaba luces en sitios diferentes del escenario para que la guiaran.

Se hizo famosa por sus representaciones de *Giselle* y *Carmen*, además de otras grandes obras del repertorio clásico y romántico. Es, sin duda, la figura más célebre del ballet en Iberoamérica y uno de los grandes mitos de la danza.

En Nueva York, Alicia bailó en los musicales de *Great Lady* en 1938 y *Stars in your eyes* en 1939. Fue solista en el American Ballet entre 1939 y 1940. Alonso fue una de los miembros fundadores del American Ballet Theatre en 1940 y en 1943 se convirtió en una de sus bailarinas más destacadas. El 2 de noviembre de ese mismo año, Alonso protagonizó la famosa sustitución en Giselle que debió ser interpretado por otra grande, Alicia Markova, la cual no pudo bailar, papel que fue asumido emergentemente por Alicia. Desde entonces Alonso se hizo mundialmente famosa con el personaje de la inocente campesina, engañada y convertida en Willy. En el American Ballet, Alonso recreó papeles principales en la obra de Anthony Tudor llamada *Undertow* y en *Theme and Variations* de George Balanchine, una de sus más grandes creaciones. Debido a una enfermedad que tuvo Nora Kaye, Alonso pudo bailar como prima ballerina en *Fall River Legend* de Agnes De Mille en 1948.

En el American Ballet Theater pudo trabajar con Michel Fokine, George Balanchine, Léonide Massine, Bronislava Nijinska, Anthony Tudor, Jerome Robbins y Agnes de Mille, además de otros coreógrafos relevantes de nuestro siglo. La pareja formada por Alicia e Ígor Yushkévich fue uno de los mejores equipos y junto a él pudo participar en los Ballets Rusos en Montecarlo en 1955. Entre 1955 y 1959, Alicia bailó cada año con los Ballets Rusos de Montecarlo como estrella invitada. Fue la primera bailarina del hemisferio occidental en actuar en la entonces Unión Soviética y la primera representante americana en bailar con el Bolshoi y el Kirov en los teatros de Moscú y Leningrado (San Petersburgo) en 1957 y 1958 respectivamente. Durante décadas Alicia Alonso siguió haciendo giras mundiales en países europeos, en Asia, en el norte y sur de América y bailó como estrella invitada en el Ballet de la Ópera de París, con el Royal Danish Ballet, con el Bolshoi y con otras muchas compañías. Ha representado sus versiones de Giselle, el Grand Pas de Quatre y La Bella Durmiente del Bosque para la Ópera de París entre otras. También ha representado Giselle en la Ópera de Viena y en el

teatro San Carlo de Nápoles, en Italia; *La Fille Mal Gardée* en la Ópera de Praga y *La Bella Durmiente* en el Teatro alla Scala en Milán.

Su obra más importante fue la creación del Ballet Nacional de Cuba, que funda el 28 de octubre de 1948, primera compañía de danza profesional en el país y que inicia su primera gira internacional en 1949. En 1950 Se funda la Academia Nacional de Ballet Alicia Alonso, donde se forjarían las nuevas generaciones de bailarines cubanos y el método pedagógico de la escuela cubana de ballet. Ha dirigido con energía sus creaciones hasta la actualidad.

Su Ballet tuvo problemas desde 1956 con el régimen del Presidente Batista, quien le retiró el apoyo económico estatal. Alicia Alonso dio a conocer una carta pública de denuncia. Se realiza una gira de protesta nacional que culmina con una Función de Homenaje y Desagravio, organizada por la FEU en el Estadio Universitario. Ella radicalizó su posición negándose a bailar en Cuba mientras Batista se mantuviera en el poder. Por eso en los dos años siguientes fue invitada a bailar en la Unión Soviética, donde en compañía de Fernando Alonso tomó contacto con las tradiciones dancísticas rosas. En 1959 Se reorganiza la compañía, ahora con la denominación de Ballet Nacional de Cuba, y emprende una amplia gira por Latinoamérica, como embajada cultural del Gobierno Revolucionario. Desde entonces Alonso ha apoyado resueltamente el régimen de Fidel Castro y el Ballet ha dado numerosas giras en las cuales siempre pierde algún miembro decidido a emigrar subrepticiamente de Cuba.

A lo largo de su trayectoria recibió numerosas distinciones en su país y en todo el mundo, también el Ballet Nacional de Cuba ha sido considerado uno de los mejores conjuntos de la segunda mitad del siglo XX. La crítica que suelen hacer algunos de sus miembros, sobre todo los emigrados, es la falta de renovación de obras, coreografías y estilos y la poca posibilidad de libertad de actuación y crecimiento personal de los bailarines.

Tanto por sus ideas políticas como por su estilo autoritario en la conducción del Ballet, ha recibido numerosas críticas que algunos de sus críticos, como Luis de la Paz consideran "más sombras que luces en una doble carrera". En una nota publicada recientemente en *Nuevo Herald*, dice, entre otras cosas

"Es uno de los personajes más polémicos de la historia del arte, la cultura y la política cubanos de los últimos 60 años. Nadie niega las virtudes de Alicia

Alonso como artista, pero muchos cuestionan su labor como policía de la cultura cubana y su rol como embajadora del castrismo en el mundo".

[...] "Hay quienes afirman que todavía rige los destinos de la compañía, a pesar de su edad y estar completamente ciega. Otros opinan que hay un entorno que es el verdadero poder, poniendo siempre el nombre de la diva por delante para imponer control y hasta temor".

"Lo que sí parece estar claro es que al mencionarse el nombre del Ballet Nacional de Cuba se establece una inmediata asociación con su figura fundadora y emblemática, algo que de alguna manera parece desconocer, a otras grandes estrellas que han cosechado triunfos a nombre y para el BNC. La compañía ha tenido al menos 10 grandes primeros bailarines en ambos sexos, como Loipa Araújo, Aurora Bosch, Mirta Plá y Josefina Méndez, conocidas como 'las cuatro joyas del ballet cubano', y más tarde Rosario Suárez 'Charín' y Jorge Esquivel, entre otros"

El crítico Baltasar Santiago Martín dice que "Las giras generan mucho dinero al BNC pero los bailarines apenas reciben \$30 al mes, algo irrisorio. Alicia es cómplice de esa explotación, porque sabe que sus bailarines están mal pagados y lo permite". Tal vez por esta situación muchos han abandonado el cuerpo quedándose en los países que visitan en sus giras., donde fácilmente consiguen buenos contratos debido a su calidad artística

Por su parte, Pedro Pablo Peña, fundador y director artístico del Festival Internacional de Ballet de Miami, aporta un ángulo destacado en cuanto al control sobre la compañía: "Hay quienes dicen que Alicia fue una dictadora, pero creo que de serlo se debió más al celo por su carrera y el éxito de la compañía. A veces los egos hacen dictadores". "El Ballet Nacional en una época fue una compañía deslumbrante", dice Peña. "Hoy ha decaído y perdido su rigor, a pesar de que la escuela cubana de ballet es un caudal de desarrollo para el bailarín, pero ya el bailarín cubano como tal se ha descolorido. El BNC se ha anquilosado". También señala que las figuras descontentas con la Revolución, o disidentes dentro del BNC, eran apartadas o se veían forzadas a bsucar nuevos horizontes en el extranjero. "Sin duda ella ha sido una artista muy comprometida con la política cubana y el régimen, y muy particularmente con Fidel, ya que eran amigos", señala Peña. De cualquier manera, añade, "ha sido la embajadora de la cultura política cubana a través del ballet".



RESEÑA

PERLA ZAYAS DE LIMA, *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*, Buenos Aires, EUDEBA, 2017, 312 pp.

La autora es una reconocida investigadora de la historia teatral argentina y el tema de este libro ya había sido objeto de otros trabajos anteriores, más breves. Según su propio testimonio, este interés suyo lleva muchos años, pero su primer intento, en la década del '80 no pudo realizarse por falta de acceso al material. Reemprendida la tarea, puede decirse que le ha dado término exitosamente, ya que su análisis, si no es absolutamente exhaustivo, es todo lo que puede encontrarse en repositorios asequibles. La publicación ha sido posible, como nos informa ella misma, por el apoyo de Proteatro que, a través del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, "buscan jerarquizar y dar difusión al teatro escrito, dramatúrgico o de investigación, colaborando de manera institucional con el deseo de ofrecer un aporte significativo a la memoria y preservación del trabajo teatral" (p. 5).

La obra se desarrolla en nueve capítulos, comenzando por uno de "reflexiones desde el presente", en el cual se explica el propósito, se justifica el recorte cronológico, se enuncian las fuentes y los aportes de pensadores que tomará en cuenta y, con todo ello establecido, presenta sus hipótesis. Es conveniente transcribir extenso las tres que asume la autora: "Una de nuestras hipótesis es que durante el primer gobierno peronista se gestó un modelo de teatro político, a partir de una polarización (peronistas/antiperonistas), equivalente a la producida en la época de Rosas (federales/unitarios); un teatro que, apoyado desde el poder, alentó una dramaturgia que enfrenta sectores de la sociedad y abiertamente toma partido por uno de ellos (los trabajadores frente a los oligarcas). La segunda, que el peronismo, con la instrumentación de una fuerte censura, no alcanzó a neutralizar y/o anular expresiones adversas y/o críticas [...] La tercera, que, durante el primer gobierno peronista se implementó una política cultural hegemónica, pero efectiva y sistemática, que intentó pulverizar la idea de diversidad en aras de principios unificadores alrededor del Estado; entendiendo 'política cultural' como toda acción promovida por el Estado, en el sentido más estricto, y cualquier organización civil, en el sentido más amplio, a fin de producir un valor simbólico, tendiente a generar consenso, cubrir necesidades culturales y reforzar la identidad" (pp. 29-30).

El desarrollo de los hechos que justificarán estas hipótesis se realiza en los capítulos siguientes. En el segundo se estudia la política cultural del primer peronismo, explicando el proyecto de Perón, dirigido a intelectuales y artistas argentinos, de la necesidad de "organizar la cultura", refutando la idea largamente instalada de que la única premisa cultural del peronismo era "alpargatas sí, libros no". Al contrario, sostiene la autora que el plan incluía contenidos ideológicos claramente especificados en la idea de Comunidad Organizada, y que el proyecto apelaba a "lo nacional" mediante la difusión –un tanto simplificada– de contenidos teóricos ya elaborados en la cultura argentina. Esto explica, por ejemplo, el interés por las manifestaciones folklóricas como distintivas del arte nacional y la valoración del Martín Fierro. Perón siempre sostuvo -afirma la autora- la creencia en una personalidad nacional de rasgos identitarios permanentes, y consideraba que el naufragio de la cultura popular equivale a la pérdida del propio ser nacional. Consecuente con este proyecto, la autora analiza los medios que tuvo a su mano el régimen peronista: diarios, revistas (por ejemplo Mundo Deportivo, Caras y Caretas, Mundo Radial, etc.) e incluso la cooptación de la tradicional revista El Hogar. La mecánica era recurrente: el pueblo frente a sus "enemigos": la "oligarquía" y los "comunistas". También se publicaron libros de adhesión al régimen, en imprentas oficiales como Ediciones Montoneras o Recuperación Nacional, varios de los cuales se dedicaban a comentar y defender el Primer Plan Quinquenal. Señala la autora la importancia de los principios propuestos por el dramaturgo Homero Guglielmini para interpretar la realidad argentina: 1) la necesidad de constituir un concepto de argentinidad; 2) trabajar a la vez la praxis y la teoría de la argentinidad. También se señalan distintas reuniones y conferencias en sedes culturales oficiales y privadas, que proliferaron desde mediados de los '40 y se incrementaron a partir de 1049.

A partir de este marco ideológico general, el capítulo tercero se ocupa de la relación del teatro con la política cultural del primer peronismo, comenzando por señalar las opiniones divergentes de los estudiosos al respecto (Osvaldo Dragún, Osvaldo Pellettieri) y su disenso, porque estima que las relaciones de Perón con el teatro fueron mucho más profundas de lo que hasta ahora se sostuvo. En efecto, además de expresiones del propio Perón, Joaquín Linares sostenía, en marzo de 1947, que el teatro no podía quedar fuera del plan quinquenal. Los escritores adictos al régimen consideraban necesario un teatro basado en los orígenes épicos nacionales y otorgaban al teatro un papel definitorio en el destino colectivo nacional, difundiendo las ideas de justicia social y responsabilidad del Estado. Según la autora, a partir de 1946 de produjo un salto cualitativo: no se trataba ya de la

relación entre el teatro y la política, sino de la concreción de un teatro al servicio de la política, idea que fue acompañada por la creación de grupos artísticos afines, de modo que casi se produjo una crisis en la Asociación Gremial Argentina de Actores. En todo el país se implementaron medidas para favorecer el quehacer teatral, que la autora revisa a lo largo de varias páginas. La importancia del teatro entre 1943 y 1955 es ejemplificada a través de algunos casos: el Ateneo Cultural Eva Perón, la Semana de la Lealtad, los certámenes de teatro vocacional, la orientación de los concursos y premios, la revaloración de lo nacional y popular y su relación con la doctrina peronista (que cambió el perfil de Argentores) y la ocupación del espacio público a través de representaciones al aire libre, fiestas populares y los teatros al aire libre, cuya relación ocupa las últimas páginas del capítulo.

A continuación la autora explora el teatro de la CGT y su concepto de lo popular, tema que ahora representa una ampliación de trabajos anteriores. Comienza por un análisis de la categoría "popular" aplicada al teatro argentino y los lineamientos del Teatro Obrero Argentino, cuyas obras editadas y libretos analiza con considerable detenimiento. El capítulo quinto se refiere a la exaltación partidista del teatro en la temática rural como glorificación del Estado. Se pasa revista a los usos de la historia y las obras de propaganda peronista en todos los géneros: comedias, dramas, novelas escénicas y radioteatro, mostrando coincidencias ideológicas significativas entre estas obras y el discurso político. La autora analiza obras editadas de A. Cambours Ocampo, C. Carlino, Ivo Pelay, J. O. Ponferrada, B. Roldán, M. L. Rubertino y A. Vagni y los libretos de 39 obras estrenadas en diversos puntos del país entre 1946 y 1953.

Los tres capítulos siguientes se dedican al análisis pormenorizado de los *sidera maiora* del peronismo teatral: Claudio Martínez Payva, Alberto Vacarezza y Alejandro Vagni (cap. 6), Juan Oscar Ponferrada (cap. 7) y Leopoldo Marechal (cp. 8). En todos los casos la autora basa su análisis en un estudio exhaustivo de sus producciones. De Martínez Payva destaca su gestión cultural y los varios cargos ocupados durante el primer peronismo y su decantación por el teatro nativista, el criollismo y la gauchesca, que lo llevó al rechazo de los temas exóticos y los puramente imaginarios y el uso de la comedia y el sainete como armas de crítica política. De Alberto Vacarezza señala la notable persistencia de su éxito en cartelera, más allá de los vaivenes políticos, y analiza *Tu cuna fue un conventillo* y *El conventillo de la paloma* como piezas arquetípicas; también señala la mitificación de la ciudad de Buenos Aires. Finalmente presenta algunos escritos de alabanza a Perón, a quien considera un "prócer" y de ataque virulento a los opositores. De R. A. Vagni destaca también su labor como gestor cultural y analiza *Tierra Extraña*

(1945) y Camino Bueno (1947). Según Perla Zayas, estos tres autores tienen puntos en común, para considerarlos como dramaturgos "del peronismo": coinciden en interpretar ese período como una clausura de lo viejo e inauguración de lo nuevo, contribuyen a consolidar la figura de Perón como el único líder y refuerzan el mito de la participación popular.

El capítulo dedicado a J. O. Ponferrada se centra en el seminario dramático, que fue a la vez un compromiso político y un compromiso artístico. Además de analizar sus obras, particularmente *El carnaval del diablo*, presenta el Seminario como un proyecto modélico porque: 1) valorizaba lo nacional; 2) generó una corriente permanente de público con 92 presentaciones; 3) seleccionó un repertorio variado, incluyendo lo nacional y lo extranjero en adecuada proporción.

De Marechal señala la conjunción entre el talento y la integridad moral, su lealtad a su concepto sobre la misión del intelectual y su proyecto de generación de una cultura nacional. Analiza en especial *Antígona Vélez* como un drama de connotaciones metafísica, que lo coloca más allá de las opciones políticas personales. El último capítulo está dedicado a la censura, y allí la autora pasa revista a los diferentes casos, a partir de una investigación suya inicial, presentada en 2010; en particular profundiza en los instrumentos y los motivos para censurar, en esta época, con el recurso de apelar a "las buenas costumbres". Estudia además un documento sumamente significativo: el plan político de 1952, con directivas que alcanzaban a los Directores de Prensa y Difusión, y cuyos objetivos eran: 1) afianzar la cohesión y lealtad de los funcionarios, docentes y empleados; 2) adoctrinar al personal y 3) prevenir y neutralizar el "clima subversivo". "Es decir, se le otorgaban a Perón plenos poderes en todos los campos —aun los del pensamiento— basado en una supuesta y discutible razón de Estado" (p. 255).

En la Recapitulación final, la autora pasa revista a todo lo expuesto y propone algunas ideas para continuar investigando. La obra se completa con un Anexo "Panorama del teatro (1943-1955)" en que presenta varias sistematizaciones, justificando la propia, y una amplia Bibliografía. Esta investigación resulta un aporte de gran valor y de necesaria consulta para quienes se interesen por la historia del teatro argentino de mediados del siglo pasado y sus ecos posteriores.

C. A. Lértora Mendoza