

REVISTA

ISSN 2683-7145



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”

.nro 2

Norberto Pablo Cirio - Silvia Glocer - Silvina Martino - Arleti Molerio
Rosa - Juan Ortiz de Zárate - Jimena Peñaherrera Wilches - Carmen
Rueda Borges



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIA MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

| REVISTA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector. Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano. Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICALÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

EDITORES

Dra. Susana Antón Piasco, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámera (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Dra. Amalia Suárez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

DISEÑO: Mariela Tzeiman//

IMAGEN DE TAPA: Ilustración de Aurora de Pietro de Torras para la cubierta de la primera edición de *El cíelito: historia, origen, música, poesía, coreografía de Carlos Vega*. Fondo Documental "Carlos Vega" del IIMCV (UCA).

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'Istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicalógica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C 1107 AFC Buenos Aires

Teléfax (54-011) 4338-0882 Email: iimcv@uca.edu.ar

www.iimcv.org

SUMARIO

PRÓLOGO

Noticias de la Revista 33 N° 2.

11

SECCIÓN ARTÍCULOS

Textos desconocidos de Carlos Vega de la Biblioteca Popular Domingo Faustino Sarmiento (Cañuelas, Buenos Aires).

17

Norberto Pablo Círio

Música en la Revista *Fray Mocho* (1912-1932).

31

Silvia Glocer

La soprano Juana Capella. Primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo XX.

73

Silvina Martino

Los copistas obrantes en el Archivo Catedralicio de la Iglesia Matriz de Cuenca-Ecuador en el siglo XIX: individualización e identificación sobre la base de un estudio comparado.

91

Jimena Peñaherrera Wilches, Arleti Molero Rosa

La condensación del material en la obra *Rituel* de Pierre Boulez.

113

Juan Ortiz de Zárate

La incidencia de las escuelas de ballet francesa y rusa en la formación del Cuerpo de Baile del SODRE.

139

Carmen Rueda Borges

NOTICIAS DEL INSTITUTO

155

CONVOCATORIA

161

■ LA INCIDENCIA DE LAS ESCUELAS DE BALLET FRANCESA Y RUSA EN LA FORMACIÓN DEL CUERPO DEL BAILE DEL SODRE

CARMEN RUEDA BORGES

Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (República Oriental del Uruguay)

carmenruedaborges@hotmail.com

RESUMEN

El presente artículo sintetiza los aportes de la escuela francesa y de la escuela rusa en la formación de los bailarines fundacionales del Cuerpo de Baile del SODRE. Entre 1909 y 1929 llegan a Montevideo Vaslav Nijinsky, Serguéi Diághilev y Anna Pavlova. Como resultado de la investigación de fuentes documentales se destacan dos programas encontrados en el Teatro Solís: en 1913, Diághilev organizó su temporada y en 1919 Anna Pavlova participó como bailarina y coreógrafa. El primer programa está escrito en español y francés, aspecto que demuestra la influencia de la escuela francesa. En el segundo programa se observa la exigencia técnica que debía poseer la primera bailarina para poder interpretar los personajes de las obras estrenadas.

Palabras clave: danza clásica, ballet, Cuerpo de Baile del SODRE, Escuela Francesa, Escuela Rusa.

THE INCIDENCE OF FRENCH AND RUSSIAN BALLET SCHOOLS IN THE CREATION OF THE SODRE DANCE COMPANY.

140

ABSTRACT

This article synthesizes the contributions of the French School and the Russian School in the formation of the founding dancers of the SODRE Dance Corps. Between 1909 and 1929 Vaslav Nijinsky, Serguéi Diaghilev and Anna Pavlova arrived in Montevideo. As a result of the research of documentary sources, two programs found at the Solís Theater stand out: in 1913 Diághilev organized his season and in 1919 Anna Pavlova participated as a dancer and choreographer. The first program is written in Spanish and French, an aspect that demonstrates the influence of the French School. In the second program the technical requirement that the first dancer had to have to be able to interpret the characters of the released works is observed.

Keywords: classical dance, ballet, SODRE Dance Corps, French School, Russian School.

1. Introducción¹

En este breve artículo se aportan algunas evidencias en torno a las influencias que tuvieron en la conformación del Cuerpo de Baile del SODRE la escuela francesa y de la escuela rusa de ballet. El estudio detallado de dos programas de mano nos permite dilucidar los aportes que incidieron en la formación de los bailarines fundacionales.

Entre 1909 y 1929 llegaron a Montevideo Vaslav Nijinsky, Serguéi Diághilev y Anna Pavlova. Como resultado de la investigación de fuentes documentales se destacan dos programas encontrados en el Teatro Solís: uno de 1913 cuando Diághilev organizó su temporada y otro, de 1919, cuando Anna Pavlova participó como bailarina y

¹ Este artículo se enmarca en mi actual proyecto doctoral, que realicé dentro del programa de la Pontificia Universidad Católica Argentina. El mismo se titula “Los inicios del ballet en Uruguay: *Nocturno nativo*, de Vicente Ascone, y la creación del cuerpo estable del SODRE” y está dirigido por la Dra. Silvina Luz Mansilla.

coreógrafa (Figura 1). Postulo que el carácter bilingüe del primer programa, escrito en español y francés, demuestra la influencia de la escuela francesa. También, que la fotografía presente en el segundo programa, en la que se observa la exigencia técnica que debía poseer la primera bailarina para poder interpretar los personajes de las obras estrenadas, es demostrativa, además del contenido mismo de las obras presentadas, de la impronta rusa que quedaría presente en la escena local.



Figura 1. El Teatro Solís con los cuerpos laterales en una planta. Fotografía de 1878.

dos a los simpatizantes de la divisa colorada en acuerdo con los unitarios argentinos. La querella, que comenzó en el ámbito de los caudillos rioplatenses, trascendió hacia las diplomacias de Brasil, Francia y el Reino Unido, generando una situación política compleja.

Una vez terminada la contienda, la cultura montevideana retomó su curso y la danza clásica compartirá su público con los asiduos al sainete criollo que también se representaba desde 1808 en la Casa de Comedias (Figura 2).²

3. Visitas relevantes del ballet

Entre 1909 y 1929 se desarrolló una extensa gira de los Ballets Rusos con figuras de talla en la danza: Vaslav Nijinsky, Serguéi Diághilev y Anna Pavlova.³ Dentro de los

² Los estrenos se detallan en una investigación anterior. La misma se compartió en la *XI Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación*, realizada entre el 29 y el 31 de octubre de 2014. Véase Rueda Borges, Carmen. "El rol de la música en el Teatro Histórico Uruguayo entre 1808 y 1897", en las Actas respectivas.

ballets de compositores y compañías extranjeras estrenados en Uruguay entre 1895 y 1935, período en el cual se gestan los aportes de las llamadas escuelas francesa y rusa que darán origen al Cuerpo de Baile del SODRE, se ha elegido el análisis de dos programas que atestiguan la importancia de las mismas: uno de 1913 y otro de 1919. El criterio de selección se basa en tres factores relevantes para la investigación: en primer término, la trascendencia de los compositores y de la música para ballets compuesta por ellos; siguiendo, la creatividad desplegada por los coreógrafos para dichas obras, que se evidenciará en la técnica de los primeros bailarines y bailarinas de las compañías; por último, la influencia que ejercerán estas obras estrenadas, en el posterior Cuerpo de Baile del SODRE y en la sociedad montevideana de ese momento, cuyo aporte en el proceso histórico fue fundamental en la danza académica uruguaya. En el primer programa (Figuras 3 y 4) se menciona:

“Temporada de Bailes Rusos en el Teatro Solís organizada por el Barón Diaghilev:

El lago de los cisnes de P. Tchaikovsky.

La Odisea de la Princesa de P. Tchaikovsky (paso a dos).

Marcha y Danzas Polonesas del Príncipe Igor de Borodin (coreografía de M. Fokine).

La Sílfides sobre música de F. Chopin.”

(Programa del Teatro Solís, 8/10/1913)

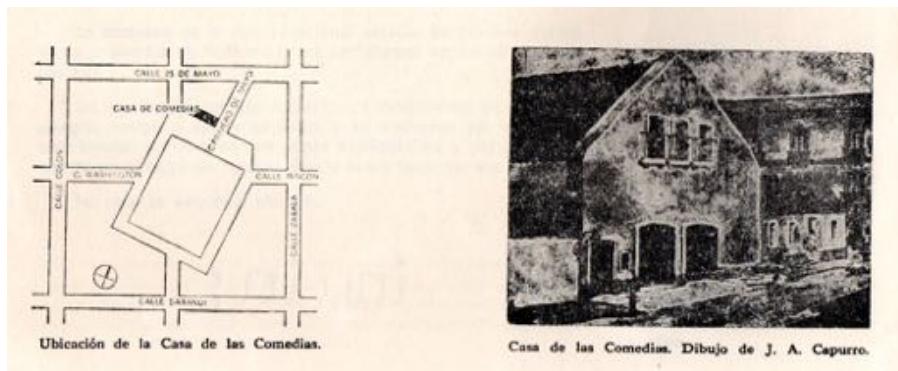


Figura 1. El Teatro Solís con los cuerpos laterales en una planta. Fotografía de 1878.

³ Aquí retomo una parte de investigaciones anteriores, realizadas bajo el título: “El Cuerpo de Baile del SODRE (1935-1985): sus Escuelas Fundadoras y sus diferentes aportes técnico-coreográficos en las obras de autores nacionales”. Los resultados fueron presentados el 30 de marzo de 1998, ante el “Programa de Apoyo e Iniciación a la Investigación y Formación de Postgrado en la Universidad de la República” (Comisión Sectorial de Investigación Científica [CSIC]), con la tutoría de la Licenciada Graciela Carreño.

El programa citado también brinda el argumento del ballet “El lago de los cisnes”, con las características de redacción de esa época, un romanticismo inspirado en la literatura francesa que le permite al espectador no solo imaginar los acontecimientos de la historia, sino sentir lo que luego interpretarán los bailarines:

“ACTO 1º

El príncipe Sigfrido va de caza con sus camaradas. En el lago hay un grupo de cisnes, y entre éstos uno que lleva sobre su cabeza una corona. Sigfrido los advierte, y en el momento en que va a hacer blanco en ellos, los mismos se transforman en encantadoras jóvenes, que se acercan al príncipe y le rodean. La más bella de todas, y que calza una corona, refiere que ella es la princesa Odette y que, como sus amigas, fue víctima de un espíritu maligno y condenada, en consecuencia a metamorfosearse en cisne durante el día. Durante la noche, en las cercanías de las próximas ruinas del castillo, puede Odette y sus compañeras reasumir sus ‘formas’ humanas. El maligno espíritu la espía y no la dejará sino cuando un doncel que no haya jamás jurado amor a ninguna otra criatura se apasione de ella.

Fascinado por la belleza de la princesa, Sigfrido la quiere por prometida y le ruega que lo acompañe a la fiesta que va a dar en su castillo. Odette le observa que no podrá hacerlo, pues sí le está permitido volar en torno del palacio, no puede entrar en él. El príncipe Sigfrido jura a la princesa eterna fidelidad, a fin de rescatarla, y ella le contesta suplicándole que sea prudente, porque su maléfico dueño tentará todos los medios para hacerle faltar a su promesa. Con esta advertencia, ella con sus amigas vuélvese a las ruinas, y un momento después se divisa una bandada de cisnes que se desliza sobre el lago, y volando sobre ellos, un búho.

ACTO 2º

La fiesta de los espousales del príncipe Sigfrido se verifica. Entre los invitados está Odette a quien acompaña el espíritu malo. Odette advierte que el príncipe estaba ya comprometido. Presa de espanto, se desmaya, y el mal espíritu aprovecha del instante para llevársela. Quiere Sigfrido seguirla, correr en pos de ella, pero se lo impiden sus amigos y cortesanos. De nuevo se descubre el lago. El espíritu maligno de Odette, aparece con esta siempre desvencida, para metamorfosarla de nuevo en cisne”. (Programa del Teatro Solís, 8/10/1913).

El segundo programa seleccionado ofrece los siguientes datos de obras y elenco:

“Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís como primera bailarina y coreógrafa.

Chopinianas. Composición del maestro Glazunov sobre la música de F. Chopin. Coreografía de Iván Clustine y guión de Anna Pavlova.

Siete Diversiones. Coreografía de Anna Pavlova.

Reparto:

Primera bailarina: Anna Pavlova.

Primera bailarina de carácter: Catalina Galantha.

Primera bailarina clásica: Hilda Butzova.

Primer bailarín: Alejandro Volinine.

Director coreográfico: Iván Clustine.”

(Programa del Teatro Solís, 21/5/1919)

144

Importantes observaciones pueden deducirse de estos programas. El primero, que corresponde a la Temporada de Bailes Rusos del día miércoles 8 de octubre de 1913 organizada por el Baron Serguéi Diághilev que se estrenó en el Teatro Solís, está escrito en una versión bilingüe. Los datos principales de lugar, fecha y presentación se escribieron en castellano, pero cuando se desarrolla el orden del espectáculo se utiliza el francés desde el título de las obras hasta su reparto. Se retoma el castellano para narrar los argumentos de los distintos actos. Un dato importante a destacar es que los movimientos de la danza clásica se nombran hasta hoy en francés, tanto en los ensayos previos a los estrenos como en las clases del aprendizaje de la técnica; herencia contundente de la escuela francesa que se amalgama a la escuela rusa.

El segundo programa seleccionado para la observación de los antecedentes de la escuela rusa en el ballet uruguayo pertenece a la Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís, ofrecida el miércoles 21 de mayo de 1919. Además de aportarnos un primer plano de la exquisita bailarina (Figura 5), la diferencia respecto del anterior es que este documento está escrito íntegramente en castellano (Figura 6). Es sabido que al estallar en 1914 la Primera Guerra Mundial, la brillante bailarina interrumpió sus giras por Europa para radicarse en Latinoamérica con la finalidad de mostrar su arte en giras sucesivas. Junto al coreógrafo Iván Clustine, preparó a sus discípulos y distinguió roles dentro de las primeras bailarinas, quiénes se diferenciaban por ser primeras bailarinas de ‘carácter’ o bien, primeras bailarinas ‘clásicas’.

En relación a la bailarina Anna Pavlova, el programa detalla:

“Toda Europa, América del Norte y parte del Sur la proclaman hoy la mayor y más completa bailarina de nuestro tiempo y unánimemente le conceden el título de Reina de la Danza, llamando a la Pavlova: la incomparable.

Terminó Anna Pavlova sus estudios en la Escuela Imperial de Petrogrado a los 17 años de edad, obteniendo desde luego el título de ‘Primera bailarina’, que solo se consigue después de varios años de carrera, siendo todavía más extraordinario el haber sido nombrada, tres años después, por orden del Czar, bailarina del Ballet Imperial.

Habiendo visto los bailes en París, Viena y Milán, convencióse Anna Pavlova de la superioridad de los bailes rusos y resolvió darlos a conocer, organizando uno en 1910.

LA INCIDENCIA DE LAS ESCUELAS DE BALLET FRANCESAS...

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

Stockolmo fue la primera ciudad europea en que bailó, y los suecos, que tienen fama de excesivamente fríos, fueron también los primeros en entusiasmarse con los bailes rusos y con su primera bailarina, convirtiéndose el Rey de Suecia en un ardiente admirador de dichos bailes, asistiendo todas las noches a las representaciones y concediendo a la Pavlova, en la víspera de su partida una audiencia durante la cual, a la vez de felicitarla calorosamente, le otorgó la real orden, con que recompensa a los que prestan grandes servicios al arte". (Programa del Teatro Solís, 21/5/1919)

145

El texto del programa permite deducir que la bailarina se encontraba en un momento muy importante dentro de su carrera artística. También brinda datos relevantes de su trayectoria en los escenarios de París, Viena, Milán y Estocolmo.

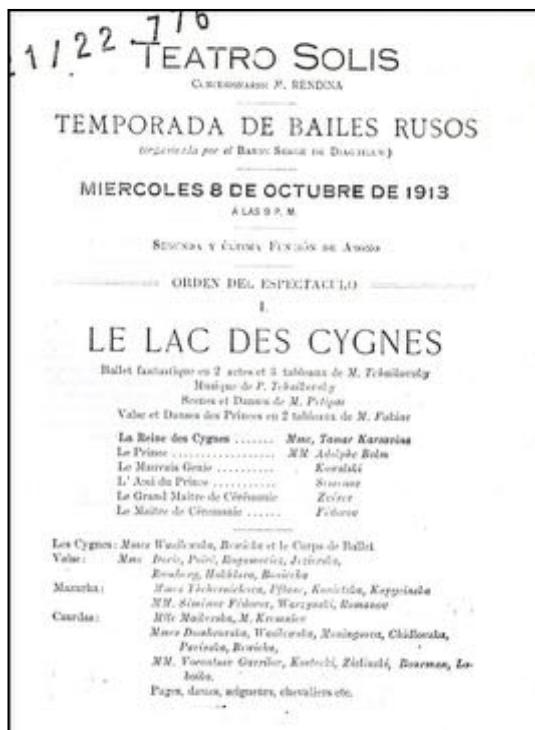


Figura 3. Programa de mano 08-10-1913.Temporada de Bailes Rusos en el Teatro Solís. Organizada por el Barón Diaghilev

CARMEN RUEDA BORGES

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

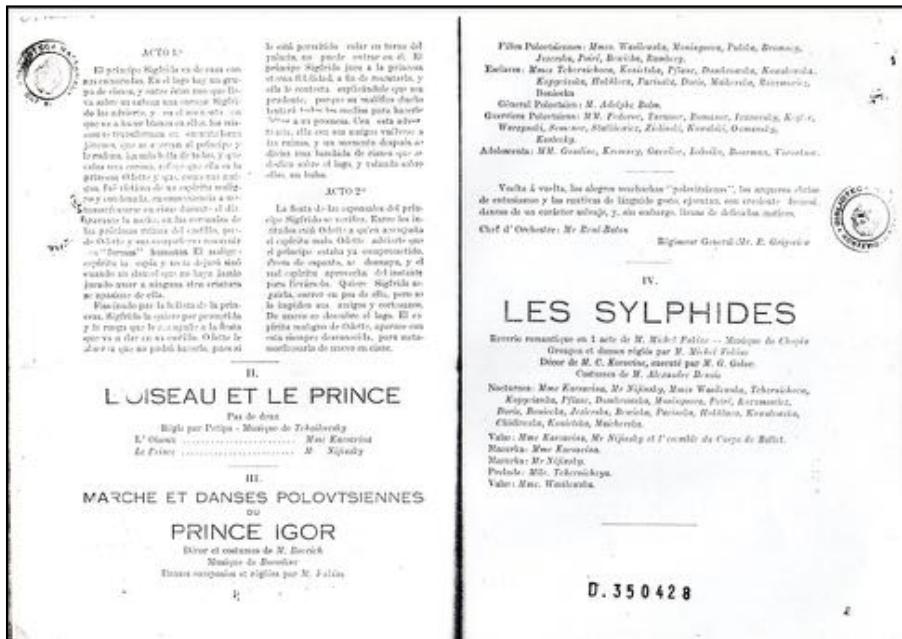


Figura 4: (Cont). Programa de mano 08-10-1913. Temporada de Bailes Rusos en el Teatro Solís. Organizada por el Barón Diaghilev

Ambos programas poseen una característica en común: su utilización con fines publicitarios. De las propagandas de los variados artículos presentados al público se puede apreciar el entorno económico y socio-cultural de aquella época. Además, se pueden observar anuncios de futuras presentaciones de géneros como la opereta y la expansión de una incipiente industria fonográfica en lo referente al tango, estilos, valses y foxtrot entre otros géneros musicales. Este hecho refleja el eclecticismo estético del público montevideano y la apertura cultural que poseía, bases fundamentales para el surgimiento de un ballet nacional en los años posteriores.

De las dos escuelas surgirán bailarines que dejaron su impronta pedagógica. La danza clásica europea, recordemos, había nacido de los elementos de etiqueta cortesana, transformados en danza: reverencias, pasos ceremoniosos y salidas respetuosas formaron su propia ideología, dirigida hacia la persona del rey, la galantería con las damas y la atmósfera de amoríos. Los movimientos se ejecutan lenta y soberbiamente, sin vulgaridad ni apuro, porque en la etiqueta establecida en la corte no cabe la precipitación.

LA INCIDENCIA DE LAS ESCUELAS DE BALLET FRANCESA...

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

147



Figura 5. Programa de mano 21-05-1919. Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís, como primera bailarina y coreógrafa

En Uruguay, las profesoras de danza clásica que enseñaron en el ámbito privado en Montevideo (Olga Hinz —estudiante del Conservatorio Imperial de San Petersburgo, radicada en Montevideo en 1923— y las bailarinas inglesas Agnes Munro de Mc Conney y Vera Dalton) sentaron las bases técnicas en las niñas que posteriormente intervendrían en la fundación del Cuerpo del SODRE. Una personalidad clave fue el maestro coreógrafo Alberto Pouyanne, nacido en 1889, pianista y bailarín, quien viajó a Europa para perfeccionar su aprendizaje del piano. Dentro del ballet fue alumno de Gustave Ricaux, Gala Schabelska—bailarina rusa que luego sería su colega en el Cuerpo de Baile uruguayo— y Alexandre Vloinine. Resuelto a dedicarse a la danza, volvió de París en 1930 e instaló su propia academia de ballet. Las clases de su academia las dictaba en el Ateneo de Montevideo. Pouyanne formó a su vez, a Alfredo Corvino, primer bailarín del Cuerpo de Baile del SODRE. Lamberto Baldi, director de la Orquesta Sinfónica del SODRE convocó a Pouyanne para formar el nuevo Cuerpo de Baile del SODRE.

Junto al empuje de los bailarines que aprenden las técnicas de danza clásica de las escuelas francesa y rusa, se desarrolla la formación de instrumentistas que integrarán la primera orquesta estatal del Uruguay. El 20 de junio de 1933 se presentó el primer concierto público de la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección del maestro Vicente Pablo. Los ciento tres integrantes ejecutaron el *Concierto en Fa Mayor de Bach* y la obertura *La isla de los ceibos*, del compositor uruguayo Eduardo Fabini. A partir de entonces, la Orquesta Sinfónica del SODRE acompañó los estrenos de los ballets clásicos que se estrenaban en el Ateneo de Montevideo y en el Teatro Solís. Más adelante, estaría junto a la fundación del Cuerpo de Baile del SODRE, cuando se estrenó *Nocturno nativo*, el 23 de noviembre de 1935, ballet con música del compositor ítalo-uruguayo Vicente Ascone y, sin lugar a dudas, obra fundacional dirigida por el maestro Lamberto Baldi y coreografía de Alberto Pouyanne.

TEATRO SOLIS EMPRESA SALVAT

TEMPORADA OFICIAL DE 1919 INAUGURACIÓN

Gran Compañía de Bailes PAVLOWA

Primera bailarina: **ANNA PAVLOWA**

CATALINA GALANTHA
Primera bailarina de carácter

ALEJANDRO VOLININE
Primer bailarín

HILDA BUTZHOVA
Primera bailarina clásica

IVAN CLUSTINE
Director Coreográfico

50 BAILARINAS Y BAILARINES

ANNA PAVLOWA

Toda Europa, América del Norte y parte del Sur la proclaman hoy la mayor y más completa bailarina de nuestro tiempo y unánimemente le conceden el título de Reina de la Danza, llamando a la Pavlowa: la incomparable.

Terminó Anna Pavlowa sus estudios en la Escuela Imperial de Petrogrado a los 17 años de edad, obteniendo desde luego el título de «Primera bailarina», que solo se consigue después de varios años de carrera, siendo todavía más extraordinario el haber sido nombrada, tres años después, por orden del Czar, bailarina del Ballet Imperial.

Habiendo visto los bailes en París, Viena y Milán, convencióse Anna Pavlowa de la superioridad de los bailes rusos y resolvió darlos a conocer, organizando uno en 1910.

Stockholm fué la primera ciudad europea en que bailó, y los suecos, que tienen fama de excesivamente fríos, fueron también los primeros en entusiasmarse con los bailes rusos y con su primera bailarina, convirtiéndose el Rey de Suecia en un ardiente admirador de dichos bailes, asistiendo todas las noches a las representaciones y concediendo a la Pavlowa, en la víspera de su partida una audiencia durante la cual, a la vez de felicitarla calorosamente, le otorgó la real ordeño, con que recompensa a los que prestan grandes servicios al arte.

Berlín fué la primera gran capital que juzgó su arte, donde



ANNA PAVLOWA

Figura 6. Interior del programa de mano 21-05-1919. Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís, como primera bailarina y coreógrafa

Alfredo Balcón⁴, uno de los bailarines fundadores del Cuerpo de Baile del SODRE, obtuvo una beca en 1937 para ir a estudiar con la bailarina y maestra rusa Liubov Yegórova, conocida en Latinoamérica como Lubov Egótova. Ella integró el Ballet del Teatro Marinsky, los Ballets Rusos de Diaghilev y en 1923 fundó su propia escuela en

⁴ Me brindó la información que describo en la entrevista realizada el 22 de junio de 2019.

París. Alfredo Balcón regresa en 1942 y además de retomar su carrera en el SODRE, brinda clases particulares. En las mismas, imparte la técnica de la danza clásica francesa y de la rusa; hecho que resulta relevante para este período de investigación, pues demuestra la formación técnica integral de los bailarines uruguayos y una confluencia ruso-francesa a través de la enseñanza de la maestra Liubov Yegórova (San Petesburgo, 1880- París, 1972), quien emigró a Francia a causa de la Revolución de 1917 y encontró en París una ciudad propicia para instalar su escuela⁵.

149

4. A manera de epílogo

De lo expuesto anteriormente, se pueden extraer algunas conclusiones. En principio, los estrenos de las compañías extranjeras organizadas en temporadas tienen que haberse constituido en modelos inspiradores que aportaron al perfeccionamiento técnico de la danza clásica de los bailarines fundadores del ballet uruguayo. En segundo término, aunque la escuela francesa y la escuela rusa comparten las derivaciones que la danza clásica europea tuvo a partir de la etiqueta cortesana (reverencias, pasos lentos, cierta etiqueta y carácter respetuoso), presentan diferencias claramente definidas y estudiadas. Según los teóricos de la coreografía, la primera evita los compases bruscos y los movimientos agitados y se basa principalmente en elementos de estilo noble, graciosidad y virtuosismo de la persona que baila. La escuela rusa en cambio, aporta pasos más sencillos en sus inicios, que conllevan movimientos de ejecución más rápida y hasta un punto, de cierto virtuosismo.⁶ La diferencia fundamental entre estas dos escuelas radica en que la danza clásica en la Francia de la época del absolutismo de Luis XIV, Luis XV y Luis XVI estuvo encerrada en los límites del palacio real y era ejecutada por los grandes señores aficionados, a los cuales se les podía exigir gracia en las posiciones y ademanes. La escuela rusa llegará a su máxima exquisitez técnica en el esplendor de la época de los zares, destacándose el mecenazgo de Catalina II, desde 1762 hasta 1796.

Además, en lo que atañe a la danza clásica uruguaya, de los dos programas analizados y de la evidencia fáctica mencionada se podría deducir que ambas escuelas debieron ejercer su influencia en los profesores de las academias privadas antecesoras del ballet uruguayo. La convivencia de la música de Tchaicovsky y Glazunov junto a la de Chopin podría añadir una confluencia más a ambas tradiciones. La diacronía que coloca estos hitos de las visitas extranjeras en la segunda década del siglo XX justo antes de la instalación de academias de enseñanza de la danza en los años 20, así

⁵ Los datos sobre la bailarina Liubov Yegórova fueron extraídos de Horst Kögler (1988), *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford: Oxford University Press, p. 254.

⁶ Sigo en estos conceptos y consideraciones los estudios de Vaganova, quien aporta una descripción de la génesis de la danza clásica. Liubov Yegórova (1967) *Las Bases de la Danza Clásica. Texto y guía del Ballet*. Buenos Aires: Centurión, p. 11.

como el perfeccionamiento en Francia de Pouyanne —quien sería posteriormente un importante personalidad del ballet uruguayo—, permiten inferir deducciones en el mismo sentido. Asimismo, las coreografías de 1919 mencionadas como "diversiones", de autoría de Pavlova, seguramente dieron lugar (como también queda presente en lo visual, en la foto de portada) a momentos solísticos de alto virtuosismo en los que, por lo que vemos en el programa, se presentaban rotativamente distintos primeros bailarines.

150

Finalmente, la obtención de la beca del bailarín fundacional del Cuerpo de Baile del SODRE Alfredo Balcón para ir a estudiar con la maestra rusa Liubov Yegórova radicada en París y su retorno al Uruguay como referente, tanto en su rol de bailarín solista así como docente de danza clásica, demuestra la conjunción de las técnicas de las escuelas rusa y francesa en la formación profesional de los bailarines que estudiaron bajo su guía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLET NACIONAL del SODRE. *80º Aniversario (1935-2015)*. Montevideo: Palabra Santa Editorial.
- DIEZ SERRANO, Fernando. 1982. *Música en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde.
- GARCÍA VICTORICA, Victoria. 1948. *El original Ballet Russe en América Latina*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- KÖGLER, Horst. 1988. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford: Oxford University Press.
- MANSO, Carlos. 2008. “Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919 a 1959)”. *Historia general de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- RUEDA, Carmen. 1998. *El Cuerpo de Baile del SODRE (1935-1985): sus Escuelas Fundadoras y sus Diferentes Aportes Técnico-Coreográficos en las Obras de Autores Nacionales*. Montevideo: CSIC.
- SALGADO, Susana. 1971. *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo.

VAGANOVA, Agrippina. 1961. *Las Bases de la Danza Clásica. Texto y guía del Ballet.*
Buenos Aires: Centurión.

Archivos consultados

ARCHIVO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. Programa “Temporada de Bailes Rusos en el Teatro Solís organizada por el Barón Diaghilev”, 1913. Montevideo.

151

CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN Y DIFUSIÓN DE LAS ARTES

ESCÉNICAS (CIDDADAE). Programa “Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís como primera bailarina y coreógrafa”, 1919. Montevideo.

CARMEN RUEDA BORGES

Profesora de Educación Musical, se graduó del Instituto de Profesores “Artigas” en 2001. Licenciada en Musicología por la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República, Uruguay (2008). Magíster en Ciencias de la Educación, con énfasis en Educación Musical, por la Universidad ORT Uruguay (2010). Desde 2017 realiza el programa de Doctorado en Música, Área Musicología, en la Universidad Católica Argentina. Es profesora por concurso en las asignaturas Historia de la Música e Historia del Arte en nivel terciario, y docente de materias musicales en la Escuela de Danza Clásica del SODRE. Ha participado como ponente en congresos realizados en Chile, Uruguay y Argentina. Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología.