

**TRAS LAS HUELLAS DE LA ESCUELA RUSA DE
BALLET EN CHILE**

VLADIMIR GUELBET

La presente investigación estuvo dirigida a determinar el legado de la escuela rusa de ballet en Chile y su presencia actual.

El paso de varios maestros rusos, quienes fueron los que primeramente enseñaron ballet clásico en Chile y la continuada referencia a la utilización del método Vaganova en las diferentes academias e instituciones, sugería la hipótesis de que la escuela rusa había dejado huellas concretas en el desarrollo de la danza escénica chilena.

Entrevistas a profesionales chilenos que trabajaron con maestros rusos y que han continuado desempeñándose como profesores de ballet, la observación personal sobre las distorsiones que se aprecian en la aplicación de la metodología de enseñanza de la Técnica Académica y el análisis de las circunstancias que rodearon el trabajo de los maestros rusos y las que presenta la realidad actual, sirvieron de base para llevar a cabo la investigación.

Inscripción N° 196865, Santiago de Chile.

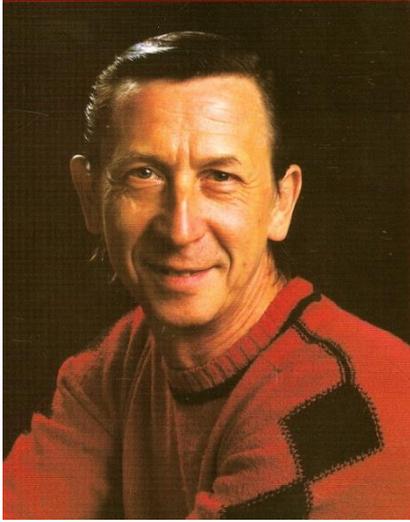
IMAGEN DE PORTADA

Alexander Prokofiev en ensayo del ballet *El Corsario*, con Rosario Llansol y
Edgardo Lattes.

Foto cortesía Rosario Llansol.

ÍNDICE

PREFACIO	9
INTRODUCCIÓN	11
CAPITULO I	
La escuela rusa de ballet	
Antecedentes sobre el surgimiento y desarrollo de la escuela rusa de ballet.	14
La escuela rusa de ballet. Sus metodologías.	35
CAPITULO II	
El ballet clásico y los maestros rusos en Chile	
Los inicios de la danza profesional en Chile y el ballet clásico en ellos.	42
Breve reseña sobre los maestros rusos de Ballet en Chile.	49
Maestros rusos en Chile tras el fin del gobierno militar.	69
CAPITULO III	
El legado de los maestros y la escuela rusa de ballet en Chile	72
CONCLUSIONES	87
EPÍLOGO	91
BIBLIOGRAFÍA	94
ÍNDICE ONOMÁSTICO	111



Dedicado a la memoria de mi maestro Alexandre Alexandrovich Prokofiev, quién me enseñó a ser bailarín, profesor y me inculcó valores éticos y profesionales.

VLADIMIR GUELBET



Graduado en la Escuela Académica Coreográfica del Teatro Bolchoi de Moscú, en 1976, con el afamado maestro Alexander Prokofiev.

Desde 1976 fue Primer Bailarín del Teatro Nacional de Ópera y Ballet de la Republica Moldova, donde interpretó los roles principales del repertorio clásico y contemporáneo. Realizó giras por todas las repúblicas de la antigua

Unión Soviética, así como otros países como Bulgaria, Rumania, Hungría, Alemania, Suiza, Austria, Laos, Vietnam, Estados Unidos de América, Japón, Uruguay, Argentina, España, México y Canadá.

En 1982, en abril y diciembre del mismo año, condecorado dos veces por el Gobierno de Vietnam con la Medalla de Honor por Méritos y logros en el arte del Baile y por el aporte al Ballet Vietnamita.

Fue nombrado dos veces Ciudadano Honorable de Ciudad Ho-Chi-Min.

Por su trayectoria artística fue condecorado como Artista Emérito de la República Moldova, en 1983.

En 1987 y 1988 fue Laureado del 1er y 2do Festival “Las Estrellas de Ballet de la Unión Soviética”.

En 1990 fue invitado, en calidad de Primer Bailarín, al Ballet de Santiago del Teatro Municipal.

Entre 1991 y 1997 tomó parte en eventos destacados entre los cuales están: Gala Internacional “Estrellas del Bolshoi y Kirov” (EUA, 1991, donde fue condecorado como Ciudadano Honorable de la ciudad de Lubbock, Texas), XII Festival Internacional de Danza Itálica (España, 1992), Festival Internacional Aoyama (Japón, 1995) y Gala Internacional (Kioto, 1997).

Entre 1995 y 2001 fue Profesor Estrella Invitado de la Academia Estatal de Ballet Arima, de Kioto.

En 1996 se retira como bailarín y se integra como profesor al Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, institución en la cual se le otorgó la jerarquía de Profesor Titular en 2000.

En 2003 obtiene Medalla de Distinción al Mejor Docente de Pregrado de la Universidad de Chile.

Durante enero de 2006 estuvo como Profesor invitado en la Ópera de Viena (Staatsoper) y la Ópera Nacional (Volksoper).

En 2007 alcanza el Grado de Licenciado en Artes, con mención en Danza, en la Universidad de Chile.

En 2007 trabajó como Maestro y Regisseur del Ballet Juvenil Universitario, realizando giras por México y Canadá con esa agrupación.

En 2007 participó en el II Fórum Mundial de Danza CIAD 2007, en Buenos Aires, Argentina, con ponencia sobre la enseñanza del ballet clásico.

En 2010 obtiene el Grado de Doctor en Ciencias sobre Arte, en la Universidad de Artes, Instituto Superior de Arte de Cuba.

En 2011 es galardonado por la Ilustre Municipalidad de Chillán, en reconocimiento por su destacada trayectoria en la danza, a nivel nacional e internacional.

Desde 2011 es profesor en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC).

Ha publicado varios textos de carácter docente y artículos en la revista *Chile-Danza* y las revistas electrónicas *Danza Ballet e Impulsos*, además del libro *La metodología de la técnica de Pas de deux*, así como el *Breve Diccionario del Ballet* y el *Diccionario de Ballet*, en conjunto con la Dra. María Elena Pérez.

Es miembro del Consejo Internacional de la Danza (CID).



“Nadie puede llegar a la cima armado sólo de talento.
Dios da el talento; el trabajo transforma el talento en genio”

Anna Pavlova

PREFACIO

Junto con su formación como artista en la Escuela Coreográfica del Teatro Bolshoi de Moscú y su trayectoria escénica, tanto en lo que fue la Unión Soviética como en el Ballet de Santiago, Vladimir Guelbet tiene a su haber años de experiencia docente en su natal Moldavia, en Vietnam y más tarde en Chile, currículum profesional que lo valida ampliamente, para abordar el problema tratado. A lo anterior hay que añadir una vocación por la investigación, particularmente dirigida a divulgar y esclarecer temáticas ligadas a la enseñanza del ballet, plasmadas en varias publicaciones de carácter metodológico y de vocabulario de ese arte, así como también la encaminada a valorizar el aporte de grandes artistas rusos a la danza universal. Sumado a todo esto se agrega el elemento motivacional que significó el haber sido alumno, en la Escuela del Bolshoi, del último maestro ruso en Chile, antes de 1973, Alexander Prokofiev.

El presente trabajo tiene el mérito de rescatar para la memoria histórica de la danza escénica en Chile, la contribución que representantes de la escuela rusa de ballet aportaron a ese país en momentos tentativos, de inicio y de consolidación de un movimiento profesional. Pero lo que a mi juicio es aún más loable, es la valoración objetiva sobre cuál ha sido el legado dejado por los maestros rusos, en la práctica seguida para la enseñanza del ballet en las instituciones chilenas, tanto perfiladas a la formación de profesionales como a las restantes academias existentes en ese territorio. Ello planteaba, además de una investigación histórica, un profundo análisis de metodologías, enfoques y problemáticas relativas a la enseñanza del ballet en Chile.

El tratamiento del tema es de gran actualidad e importancia, no solamente en lo referido a la enseñanza del ballet en Chile, sino en un plano internacional, por cuanto la aplicación de las metodologías asociadas a reconocidas escuelas de ballet, en contextos distintos a los que les dieron origen, reviste en nuestros días interés capital y no pocas veces es objeto de reflexiones y debates a nivel internacional.

Con algunas excepciones, las investigaciones sobre danza en América Latina son escasas y, particularmente en Chile, ha sido muy

recientemente que algunos trabajos sobre ese asunto han comenzado a aparecer, casi todos con ribetes históricos generales. La novedad de la investigación de Vladimir Guelbet radica en que, además de constituir un reconocimiento histórico a la labor de los maestros rusos en Chile, profundiza en el análisis de la huella real que la metodología de la escuela rusa de ballet dejó en el país, con lo cual abre un nuevo espacio a la profundización en aspectos metodológicos de la enseñanza del ballet en Chile, lo que hasta el presente ha sido absolutamente obviado.

Combinando varios métodos de investigación y apoyado de una amplia y actualizada bibliografía, el autor nos hace transitar por los antecedentes históricos y procesos seguidos por la escuela rusa de ballet en situaciones políticas, sociales y económicas concretas, además de describir y analizar la evolución de los procesos que culminaron en sus metodologías más recientes. También, por los inicios de la danza escénica profesional en Chile y la labor de varios maestros rusos a lo largo del periodo comprendido entre 1920 y 1973 para, finalmente y centrado en los resultados de las encuestas realizadas a varios profesores chilenos que trabajaron con aquellos maestros rusos y en el análisis del contexto nacional, mostrar reflexiones personales de absoluta actualidad sobre los conceptos, prejuicios, tergiversaciones e interpretaciones existentes respecto de la escuela rusa, pero con alcance hacia otras metodologías de enseñanza del ballet en el país. La trascendencia de esas reflexiones, profundas e incluso polémicas, pero apoyadas en criterios objetivos, conducen a un resultado alejado de todo matiz idealista, que el autor expone con notable valentía profesional merecedora de particular atención para quienes en Chile se propongan, seriamente, enfrentar el tema del desarrollo de la danza, a niveles profesionales competitivos.

Nos encontramos ante un análisis muy completo, que constituye un aporte al conocimiento en materia de Historia de la Danza y abre un camino, hacia la no muy frecuente reflexión, sobre temáticas de metodologías en América Latina, con repercusiones universales.

María Elena Pérez
Doctora en Ciencias sobre Arte

INTRODUCCIÓN

El tema tratado a continuación es el de la influencia de maestros, bailarines y coreógrafos rusos que se asentaron o trabajaron en Chile e hicieron un aporte a la evolución de la danza clásica profesional, premisa importante en los propósitos de proyección de este arte en el país.

Aunque existen algunas menciones en artículos sobre la danza escritos en Chile, no se ha hecho un estudio profundo acerca del impacto de la escuela rusa de ballet, cuya influencia ahí carece de un debido análisis.

Una de las motivaciones principales que guiaron la investigación en la que se ha basado este texto fue establecer si la estancia de varios representantes de la escuela rusa dejó alguna huella en el país, lo suficientemente fuerte como para dar paso a la aplicación del método de enseñanza de esta escuela, o si esos maestros son solamente recordados por su labor en algunos momentos determinados.

Otro de los asuntos a estudiar es la problemática de la falta de conocimiento de la metodología de la escuela rusa de ballet, lo que impide lograr mayores resultados técnicos e interpretativos, así como el análisis respecto a si realmente la metodología de esta escuela es la que mejor se adapta a las características básicas de idiosincrasia y de proyección artística en Chile.

Generalmente en ese país las personas presumen de aplicar el método Vaganova para la enseñanza del ballet. Sin embargo, al analizar distintas clases de varios profesores chilenos, puede apreciarse que aunque existen algunos elementos de la metodología de la escuela rusa, están muy tergiversados.

Precisamente la falta de conocimientos de un método sólido concreto, ha llevado a cambios constantes y a aplicar metodologías de diferentes escuelas, sin una reflexión sobre su eficacia para los bailarines chilenos.

Al indagar sobre los maestros rusos que trabajaron en Chile fue evidente que fueron ellos quienes originalmente comenzaron la enseñanza de ballet en el país. Algunos como Alexander Prokofiev y Eugenio Valukin, hasta impartieron cursos de metodología y eso motivó el interés por investigar cuál ha sido el legado de la escuela rusa de ballet, con el fin de rescatar, no solamente la memoria histórica respecto a ese hecho, sino lo

que realmente ha quedado de las enseñanzas de esos maestros; por qué esos conocimientos se han desvirtuado; cuáles de los principios básicos de la metodología de la escuela rusa pueden ser rescatados y aplicados correctamente, de acuerdo con las características de la danza en Chile y, en fin, dar un poco de luz sobre el desarrollo de las metodologías que se aplican en el país, con el objeto de que en el futuro pueda determinarse qué es más conveniente para la formación de futuros profesionales.

Existen muchas academias que imparten ballet y utilizan a Vaganova como carta de presentación. También en varias universidades el método Vaganova es invocado como modelo. Lo lamentable es que, en general, muchas personas no han realizado un estudio profundo de ese método.

Todos estos antecedentes han estado en la base de esta investigación, que tuvo los siguientes objetivos:

- Determinar la influencia de la escuela rusa en Chile, a través de los profesores que la han enseñado.
- Establecer hasta qué punto los principios metodológicos de esa escuela han sido asimilados, transformados o distorsionados.
- Indagar cuánto podrían ser validadas las metodologías de las escuelas de Moscú y San Petersburgo, con el fin de lograr un mayor desarrollo técnico de los bailarines chilenos, de acuerdo con las características de las academias y escuelas existentes en el país, el prototipo del estudiante de danza y los factores culturales nacionales.

Al final del proceso de investigación, se llegó a un material que permitió determinar la vigencia real del legado de la escuela rusa de ballet en Chile y la necesidad de revalorarla o de adaptarla a las características nacionales del país.

Su alcance podría servir como aporte a la historia del ballet ruso y a la historia de la danza en Chile, además de permitir esclarecer los conceptos metodológicos de la escuela rusa de ballet (Vaganova), para hacer una difusión y una utilización adecuada de estos, permitiendo un mayor desarrollo profesional en el país.

Mis más sinceros agradecimientos y admiración a la Dra. María Elena Pérez, por su inspiración, apoyo y dedicación incondicional.

A los profesores, coreógrafos y ex bailarines chilenos, por su interés y colaboración en entrevistas y encuestas: Alicia Targarona, Edith del Campo, Anabella Roldán, Hilda Riveros, Olga Wischnjewsky, Elly Griebe, Matilde Romo, Rosario Llansol y Bessie Calderón, así como a la profesora moldava Tamara Chiriac Poblete.

A los expertos, que revisaron mi trabajo: Hilda Riveros, Fernando García, Gloria Legisos, Carlos Reyes y Edith del Campo.

CAPITULO I

LA ESCUELA RUSA DE BALLET

Antecedentes sobre el surgimiento y desarrollo de la escuela rusa de ballet.

Los primeros pasos de la danza escénica en Rusia fueron inspirados por los franceses.

En la historia de la danza el *Ballet Comique de la Reyne*, compuesto por Balthasar de Beaujoyeux y presentado en Francia en 1581, es considerado como el primer ballet de corte y la primera manifestación de la danza como arte escénico. Interpretado por cortesanos, el espectáculo tenía incorporado el libreto, la escenografía y el vestuario, además de los elementos de la danza, que en conjunto con la música componían los ingredientes necesarios para conformar un espectáculo teatral. Este tipo de presentaciones continuaron desarrollándose, no solamente en la corte francesa sino en casi toda Europa, hasta mediados del siglo XVII y en ellos tomaron parte ilustres cortesanos y hasta reyes, entre los que destacó Luís XIV. En la segunda mitad del siglo XVII, en 1661, surgió la Real Academia de la Música y la Danza, patrocinada por el propio Luís XIV, dando paso al profesionalismo en la danza escénica y, por tanto, estimulando un mayor desarrollo de este arte.

Ramiro Guerra expresa en su libro *Apreciación de la Danza*:

“La organización, pulimentación y desarrollo de todo ese material de movimientos que prestaron las danzas de corte, en manos del maestro de danza fue lo que hizo posible que, en el siglo XVII, estuvieran listas un conjunto de reglas determinadas como para instaurar una Academia patrocinada por el poder real”¹.

En su libro *Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*, María Elena Pérez menciona:

“Como la corte francesa marcaba pautas en lo que a refinamiento, lucimiento y lujoso esplendor se refería, todos los reinos vecinos acogieron con beneplácito los espectáculos de ballet y algunos, incluso,

¹ Ramiro, Guerra: *Apreciación de la Danza*. 1969, p. 33.

no vacilaron en fomentar en sus países academias calcadas de la de Francia”².

El perfeccionamiento de la danza se hace notable en el siglo XVIII y finalmente, Jean George Noverre, con el concepto de “ballet de acción”, revoluciona y transforma todo el esquema vigente hasta la época en lo que a representaciones de danza se refiere.

La estética del Romanticismo encontró en la danza el ideal de sus aspiraciones y el estilo romántico en el ballet contribuyó altamente al éxito de ese arte y a la consagración de una serie de bailarinas legendarias, cuya elevación sobre las puntas de los pies e imágenes etéreas quedarían como símbolo en la memoria de los espectadores para siempre. Pero hacia la segunda mitad del siglo XIX, el período romántico caía en decadencia y con él también el ballet en Europa Occidental. Sólo hacia el oriente seguía creciendo, de modo tal que Arnold Haskell menciona:

“Efectivamente, Rusia habría de salir a rescatar el arte de ballet y a dominarlo durante varias generaciones, hasta el punto de que hoy, en el mundo entero, se rinde tributo al ballet ruso”³.

A su vez Serge Lifar señala:

“Si el ballet no cayó definitivamente en el olvido durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX fue, únicamente, porque las plantas raras continuaban siendo cultivadas en vasto invernadero: en San Petersburgo, en Moscú y en Varsovia”⁴.

Rusia poseía en su base una rica danza popular nativa, variando en diferentes provincias y en la cual el pueblo encontraba la forma de su expresión natural, basada en la riqueza musical y el folclore. Una mirada hacia la evolución que la danza había tenido en Rusia permite comprender su rol en ese renacimiento del ballet.

Antes del reinado de Pedro el Grande, la danza en Rusia existía sólo entre la gente común, entre los campesinos y las clases más bajas que

² María Elena, Pérez: *Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*. 2006, p. 17.

³ Arnold, Haskell: *¿Qué es el ballet?* 1973, p. 45.

⁴ Serge, Lifar: *La danza*. 1945, p. 71.

vivían fuera de la ciudad. La nobleza feudal no bailaba, pero gozaba de los divertidos bailes de payasos, compuestos en su conjunto por hombres.

Desde la época de Pedro el Grande el ballet, a la manera de la corte de Luís XIV, había sido introducido en Rusia. Esto transformó la danza en Rusia y la ayudó a adquirir el papel que tenía en la cultura europea occidental.

Con el crecimiento económico e industrial, además de la salida a los mercados europeos, Rusia necesitaba de gente con educación y preparación especial.

En 1731 fue abierta en San Petersburgo la institución de educación de cadetes, que se convertiría en primera escuela de ballet.

El maestro francés Jean-Baptiste Landé llegó a San Petersburgo desde Dinamarca, en 1734, invitado por el Consejero de la emperatriz Ana. Anteriormente había sido maestro de baile en la corte sueca y también en el teatro de Dinamarca, además de bailarín en París y Dresde.

Landé introdujo el ballet en Rusia, enseñando en el cuerpo de cadetes a los jóvenes rusos de la nobleza.



Texto del Decreto de la Emperatriz Ana

Las primeras presentaciones de los cadetes en el escenario profesional adquirieron un tremendo éxito y de esta forma empezaron a ocuparlos permanentemente en las actividades de la corte. Métodos de danza cómica, derivados de la Comedia del Arte italiano, fueron impartidos por el coreógrafo y bailarín italiano Antonio Rinaldi, llamado Fuzano, que llegó a Rusia en 1735 con la compañía italiana de ópera y ballet. A su compañía le faltaban bailarines en el cuerpo de baile, por lo cual se incorporó a los cadetes en el espectáculo.

Las estrictas formas de la escuela francesa y el virtuosismo de la italiana se fusionaron en una medida en el desempeño del estilo ruso.



Jean-Baptiste Landé

La labor de Landé fue muy apreciada y en 1738 fue contratado al servicio de la corte y encargado de organizar una escuela de danza, que es el ancestro de la Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo. Por esa razón es considerado como el fundador del ballet en Rusia y preparó el camino de sus sucesores Charles Le Picq y Charles Louis Didelot.

En esa escuela de ballet eran acogidos, también, los pobres. Las lecciones comenzaron en la vieja Casa de Invierno. Los egresados de ella formaron la primera compañía de Ballet Ruso, que actuó en la corte imperial.

Landé falleció el 26 de febrero de 1748.

Catalina La Grande se interesó en el desarrollo del teatro y durante su reinado el ballet fue separado de la ópera y del arte dramático y se tornó en arte por sí mismo. El aporte de Landé se apreció mucho después.

La importancia de este periodo consiste en que en él se fundó la primera escuela gubernamental de ballet, en la cual se aceptaban exclusivamente ciudadanos rusos, lo que abrió el camino hacia un desarrollo de este arte a niveles entonces insospechados.

En Rusia las circunstancias históricas permitieron que el ballet no fuera un arte prestado. Al imitar a la Emperatriz, los nobles en este amplio estado enseñaron a los siervos y formaron sus propios cuerpos de ballet, por lo cual este arte adquirió un carácter más popular que en cualquier otro país. El ballet en Rusia dejó de ser un arte importado al impregnarse de la cultura nacional.

Tras la muerte de Landé, Fuzano dirigió la escuela hasta 1750.

El Ballet Imperial se trasladó de la corte a un nuevo edificio en 1783. Allí el primer coreógrafo ruso, Ivan Valberh, estrenó sus primeras obras y nacieron los primeros bailarines rusos destacados. Valberh jugó un papel importante en la formación de la escuela rusa de ballet.

A comienzos del siglo XIX el ballet se había convertido en parte integral de la vida cultural de San Petersburgo.

El coreógrafo francés Charles Didelot, invitado a Rusia en 1801, decidió transformar el Ballet Imperial en el mejor del mundo. Didelot fue maestro de baile en Rusia hasta 1829. Reformó la enseñanza del ballet, convirtiéndola en un sistema. Después de unos años en la escuela, había preparado un grupo de excelentes bailarines, entre los que se cuentan María Danilova, Anastasia Novitskaya y Avdotia Istomina a quien, según antecedentes, se le atribuye el haber bailado en puntas al mismo tiempo, o incluso antes, que María Taglioni.

Para muchos historiadores las obras de Didelot se encuentran entre los más altos logros de la etapa musical rusa durante el comienzo del siglo XIX.

En 1830 las presentaciones de la estrella italiana María Taglioni generaron nuevo impulso al ballet en Rusia. María Taglioni llegó a San Petersburgo acompañada de su nuevo partenaire, Christian Johansson. Cuando su contrato con Taglioni expiró, Johansson permaneció en el Teatro Mariinsky como bailarín principal y uno de los maestros de ballet más influyentes, siendo responsable de darle al bailarín masculino mayor participación en los ballets y de aportar la gracia de la técnica francesa, que había aprendido de Augusto Bournonville. Arnold Haskell señala que “fue el maestro de una de las mejores generaciones de bailarinas que ha conocido el arte del ballet”⁵.

En 1842 se estrenó en San Petersburgo el ballet *Giselle*, interpretado por la primera bailarina rusa Elena Andrianova. Su actuación mostró la fuerza y la originalidad de la escuela rusa de ballet.

Jules Perrot estuvo vinculado al ballet ruso y a la Escuela Imperial entre 1847 y 1859, transmitiendo ideas innovadoras en cuanto a la dramaturgia y la forma de la danza. Hacia 1859, a causa de sus inclinaciones democráticas, Perrot empezó a no ser grato para los directores del Teatro Imperial y, por esta razón, regresó a París.

⁵ Arnold, Haskell: *¿Qué es el ballet?* 1973, p. 49.



Marius Petipa

Otro maestro francés, Arthur Saint-León, llegó a dirigir el Ballet Imperial entre 1859 y 1869.

Marius Petipa sucedió a Saint-León como coreógrafo del Mariinsky. Petipa dedicó casi seis décadas de su vida al ballet ruso; primero como bailarín, luego como asistente de su compatriota Jules Perrot y desde 1862 como maestro de ballet. En 1869 alcanzó el puesto de director absoluto del Ballet Imperial. Sus obras coronaron el desarrollo del ballet del siglo XIX, y su estilo es conocido como ballet clásico. Trabajó en el Mariinsky instaurando las reglas de composición, refinando la danza

individual y dando forma definitiva al baile en pareja. Su producción coreográfica en Rusia abarcó 55 ballets en exclusiva, 21 en colaboración y 37 para diversas óperas.

En sus mejores obras colaboró con compositores sinfónicos como Tchaikovsky, lo que lo ayudó a lograr la profundidad de contenido que sus anteriores ballets no poseían. Su obra maestra conjunta, *La Bella Durmiente*, fue estrenada en 1890. La bailarina italiana Carlota Brianza interpretó a la Princesa Aurora. El trabajo conjunto con Tchaikovsky se repitió en 1892, con la creación de *Cascanueces*.



Estreno de *La Bella Durmiente*, 1890

En 1894, como homenaje a la muerte de Tchaikovsky, Petipa y el coreógrafo ruso Lev Ivanov adaptaron el II acto del ballet *El Lago de los Cisnes*, cuya primera producción, estrenada sin éxito el 4 de marzo de 1877 en el Teatro Bolshoi de Moscú, había sido coreografiada por el austriaco Julius Wenzel Reisinger, maestro de ballet de ese teatro entre 1873 y 1878. Dada la acogida que tuvo ese II acto, Petipa emprendió la versión completa del ballet, encargando a Ivanov el II y IV actos, en tanto

que él personalmente se ocupaba del I y III. Estrenada el 27 de enero de 1895, con diseños de M. Bocharov y H. Levogt, tuvo como intérpretes principales a la italiana Pierina Legnani, prima ballerina del Mariinsky entre 1893 y 1901, en el doble papel de Odette-Odile y a Pavel Gerdt en el de Siegfried, logrando desde entonces un éxito ininterrumpido.

En una entrevista publicada en *La Gazette* de San Petersburgo, en 1896, Petipa señalaba:



Pierina Legnani, en *El Lago de los Cisnes*, 1895

“Considero al ballet de San Petersburgo como el primero del mundo justamente porque conserva la verdadera tradición artística que se perdió en el extranjero. El ballet de San Petersburgo no declina. No declinará mientras no sea contaminado por la pasión hacia la escuela italiana.

“Nuestro ballet difiere también de los ballets extranjeros por la enorme diversidad de danzas. Además de las danzas clásicas, mostramos igualmente danzas de carácter, lo que no existe en el extranjero...”⁶.

George Balanchine se refirió a Petipa de la siguiente forma:

“...la enorme contribución de esta personalidad al desarrollo de nuestro arte, sus métodos individuales y su creatividad provocan en mí una admiración y un reconocimiento crecientes”⁷.

Consolidado en los ballets de Petipa, el ballet ruso era el resultado de la influencia de la escuela francesa, del aporte de la escuela italiana traída por las estrellas invitadas y por el maestro Enrico Cecchetti, sumado al temperamento y la fuerza de la danza folclórica rusa.

Serge Lifar escribe:

“Didelot, Perrot, Saint-León, después Marius Petipa, habían fundado en Rusia un ballet de calidad excepcional. Las estrellas de Francia e Italia iluminan con su presencia, con su talento y su ciencia el firmamento de San Petersburgo. Se forma una nueva escuela, la más perfecta de todas,

⁶ Marius, Petipa: *Memorias*. 1998, pp. 79-80.

⁷ *Ibid.* p. 112.

dado que concilia la nobleza y elegancia francesas, el virtuosismo italiano y el profundo lirismo del alma eslava”⁸.

En su libro *Tratado de Danza Académica*, el mismo autor afirma:

“Esos dos elementos contrajeron un matrimonio ideal en Rusia en el siglo XIX y crearon un estilo que se esfuerza por aliar la gracia de uno al vigor preciso del otro, todo ello a la luz de las aspiraciones espirituales y metafísicas propias del alma rusa, naturalmente exaltada y ávida de crear”⁹.

Con la llegada del siglo XX varias estrellas se consolidaban en el Mariinsky: Matilde Ksheshinskaya, Olga Preobrajenskaya, Vera Trefilova, Lyubovi Egorova, y Agrippina Vaganova.



Matilde Ksheshinskaya, en *La Hija del Faraón*, 1898



Olga Preobrajenskaya y Nikolay Legat, en *Casanueces*



Vera Trefilova en *El Despertar de Flora*, 1900

Otras estrellas formadas en la Escuela Imperial brillarían a lo largo de los años, algunas dejando una estela imborrable en la historia de la danza. Tal es el caso de Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Olga Spessivtseva y Vaslav Nijinsky. Su ejemplo ha sido factor esencial en la formación de nuevas generaciones de bailarines, no solamente en Rusia, sino en todo el mundo.

⁸ Serge, Lifar: *La danza*. 1945, p. 149.

⁹ Serge, Lifar: *Tratado de danza académica*. 1949, p. 15.



Lyubovi Egorova



Agrippina Vaganova



Anna Pavlova y Vaslav Nijinsky, en *El Pavillón de Armida*



Tamara Karsavina en *Petrushka*, 1911



Olga Spessivtseva en *Giselle*, 1924

Aunque con un lugar eminente, San Petersburgo no fue la única ciudad rusa en cultivar el ballet. En 1763, por decreto de la emperatriz Catalina II, fue abierta en Moscú la casa de enseñanza y en 1773 se iniciaron las primeras clases de ballet, que se dictaban en un orfanato de Moscú.

En marzo de 1776 la emperatriz Catalina II otorgó al príncipe Piotr Urusov el privilegio de administrar “todas las representaciones teatrales en Moscú”. Su primera compañía estuvo formada por sólo trece personas y se instaló en una propiedad del conde Vorontsov, situada en la calle Zamenka. Cuatro años después, el teatro inauguró su primera sala propia

en la calle Petrovka, por lo cual se le llamó Teatro Petrovsky, y allí permaneció durante un cuarto de siglo con memorables actividades líricas.

Un primer bailarín de San Petersburgo, el italiano Filippo Beccari, se había hecho cargo allí de la formación de bailarines: con 62 alumnos formó 24 solistas. El primer maître de ballet ruso en el Teatro Petrovsky fue Adam Gluszkovsky, en los primeros años del siglo.

Adam Gluszkovsky, bailarín, maestro y coreógrafo ruso, nacido en San Petersburgo en 1793, fue alumno preferido de Didelot en esa ciudad, donde, al terminar sus estudios, debutó en 1808. En 1812 marchó a Moscú, como primer bailarín y coreógrafo del Teatro Petrovsky y también director artístico de su escuela asociada. Puso en escena algunos ballets de Didelot, además de algunas coreografías propias. Fue uno de los primeros coreógrafos que se inspiró en poemas de escritores rusos para realizar sus creaciones. Contribuyó, en gran medida, al fomento y desarrollo del ballet en Rusia y consolidó a la agrupación dancística dentro del movimiento nacionalista que permeaba las artes rusas.

En 1825 la compañía se trasladó al actual edificio del Teatro Bolshoi Petrovsky, construido en el mismo lugar que había ocupado el Teatro Petrovsky, que se quemó. Entre 1820 y 1830, ya con ciento cincuenta bailarines, tuvo su primera edad de oro, con invitadas como Fanny Elssler.

Las contradicciones políticas entre los postulados reaccionarios de la corte y las ideas liberales que promovieron la “revuelta decabrista”, tuvieron expresión en la forma en que se proyectaban los teatros de San Petersburgo y Moscú. Mientras el Teatro Imperial de San Petersburgo estaba bajo la estricta vigilancia de la corte, el Bolshoi Petrovsky gozaba de más libertad, por su alejamiento de la capital, lo que le permitió contar en su repertorio con ballets más grandes y complejos. Esos factores fueron determinando una diferencia de estilos en el tratamiento del ballet entre Moscú y San Petersburgo, que pueden apreciarse hasta la actualidad.

Tras el incendio del Bolshoi Petrovsky en 1853, el teatro fue reconstruido e inaugurado en 1856, como Teatro Bolshoi, nombre que lleva hasta la actualidad.

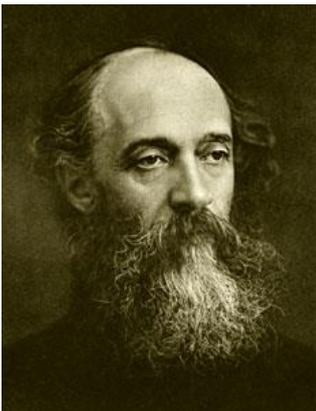
Entre 1861 y 1864, el coreógrafo italiano Carlo Blasis colaboró con la compañía.

Durante su periodo como director de la escuela de ballet del Teatro La Scala de Milán, Carlo Blasis, estableció un régimen de estudios por el cual los estudiantes, admitidos entre los 8 y 12 años, debían estudiar tres horas diarias de práctica, además de clases de pantomima y ensayos de obras de repertorio. Esta práctica la llevó más tarde a Rusia. Desde 1861 hasta 1864 se desempeñó como maestro, según menciona la historiadora de la danza en Rusia, Elizabeth Souritz. A Blasis le pertenece la autoría de los primeros libros de enseñanza de la danza clásica. A su llegada a Moscú, Blasis tenía más de sesenta años y por esto el esfuerzo del maestro por reformar el repertorio del Teatro Bolshoi de Moscú no prosperó, a excepción del ballet *Fausto*. Con su enorme experiencia de formar las escuelas en Milán, Viena, Lisboa y Varsovia, Blasis jugó un papel importante en la formación de nuevos intérpretes de ballet y de nuevos maestros.

Tras la partida de Blasis, el Bolshoi permaneció sin un coreógrafo permanente.

En 1869 se representó *Don Quijote*, con coreografía de Marius Petipa.

En 1871 el maestro austriaco Julius Reisinger, quien trabajaba en Leipzig, estrena el ballet *Cenicienta o la zapatilla de cristal*, con música de



Alexander Gorsky

Muhldorfer y en 1873 es invitado como director del Ballet de Moscú, creando varias obras con múltiples actos (*Kastchei*, *Stella*, *Ariadne*) y, en 1877, la primera versión de *El Lago de los Cisnes*, cuyo estreno se consideró un fracaso. Su última producción en Moscú fue el ballet *La boda de la abuela*, estrenado en 1878, con música de Gerber. Esta obra tampoco alcanzó éxito, por lo cual Reisinger tuvo que abandonar su cargo en el Bolshoi.

Alexander Gorsky asumió la dirección en 1878. Fue el responsable de desarrollar el estilo de la compañía y cimentar su reputación. Conjuntamente con los bailarines Ekaterina Geltser y Vasily Tikhomirov, dirigió el Ballet del teatro Bolshoi durante la Revolución, y a lo largo de la década de 1920-1930.

Gorsky como coreógrafo no era un gran talento, pero siguiendo y reformulando a Petipa tuvo una exitosa trayectoria, que aún hoy perdura a través de los vestigios de su *Don Quijote*, al cual introdujo el papel del Torero, bailando con sus seguidores y la mujer de la calle. También por su versión de *El Lago de los Cisnes*, a la cual introdujo el capital personaje del bufón, desconocido en la versión Petipa-Ivánov. Gorsky se mantuvo al frente del Ballet del Bolshoi algunas décadas, hasta su muerte en 1924.



Ekaterina Geltser y Vasily Tikhomirov, en *Ondina*, de Gorsky. 1910

Con la llegada del siglo XX, el coreógrafo Mikhail Fokine, sucesor de Petipa, decidió alterar las bases mismas de la danza clásica, ofreciendo en el Teatro Mariinsky ballets de un solo acto, donde la música, la danza, los decorados y los trajes fuesen parte de un todo artístico.



Mikhail Fokine y Tamara Karsavina, en *Pajaro de Fuego*. _____

Sus ballets fueron presentados en San Petersburgo, pero sobre todo en las temporadas del Ballet Ruso en París, entre 1909 y 1913, organizadas por Sergey Diaguilev. Lifar afirma:

“Fokine fue el primer innovador en terrenos de danza académica. Aunque hizo oír sus protestas contra el canon ‘clásico’, no por eso dejó de basarse en la danza académica, por él reformada...”¹⁰.

Las temporadas del Ballet Ruso en París rescataron el público para el ballet y dieron a conocer las obras de Petipa y las nuevas formas del ballet moderno o neoclásico

¹⁰ Serge, Lifar: *Tratado de danza académica*.1949, p. 89.

creadas por Fokine, Massine, Bronislava Nijinskaya, Balanchine. Fueron un espacio de encuentro de geniales exponentes de formas artísticas novedosas en la música, la plástica y la danza y su influencia se hizo sentir en todas las manifestaciones del ballet contemporáneo. Convertido en obligada leyenda en la historia de la danza, su legado dejó huellas en muchos otros países en los cuales sus integrantes se asentaron a la muerte de Diaguilev, en 1929: Serge Lifar en la Ópera de París; George Balanchine, quien implantó la tradición de ballet en los Estados Unidos de América; Marie Rambert y Ninette de Valois, al sembrar en Inglaterra las semillas que permitieron el nacimiento de la primera escuela y compañía de ballet. Fokine, Pavlova, Karsavina, Spessivtseva y otros llevaron sus conocimientos y sus experiencias a distintos puntos de la tierra, atrayendo hacia el ballet a más personas y contribuyendo a difundir el prestigio del ballet ruso.

Mientras, en Rusia, con el triunfo de la Revolución Bolchevique, en 1917, el arte del ballet fue asumido como parte del legado cultural del pueblo ruso. Tomando como ejemplo las escuelas de San Petersburgo y Moscú, se fueron creando varias nuevas escuelas. Con el tiempo alcanzaron la cifra de cerca de veinte escuelas profesionales de ballet a lo largo del territorio de la Unión Soviética, lo que permitió la creación y desarrollo de cuarenta y siete compañías, en la década de los 80.

Convertida Moscú en capital de ese enorme país, la Escuela de Ballet de esa ciudad pasó a formar parte del Teatro Bolshoi en 1920, encabezada por A. Gorsky y V. Tikhomirov, formado en la propia escuela de Moscú. Maestros de Petrogrado-Leningrado se instalaron en el Bolshoi de Moscú para implantar sus enseñanzas. La primera de ellos, Elizaveta Gerdt, hija de Pavel Gerdt.

En 1930, Igor Moiseyev experimentó con los ballets de danza folklórica. Pasada la II Guerra Mundial, el Bolshoi representó en 1945, por primera vez, *Cenicienta* de Serguey Prokofiev, con la coreografía de Rostislav Zakharov. Fueron transferidos para el evento, los bailarines Galina Ulanova y Leonid Lavrovsky, desde el Ballet del Teatro Kírov, con lo cual, el Bolshoi se convirtió en la compañía más importante de la Unión Soviética. En el periodo soviético el Teatro Mariinsky recibió el nombre de Teatro Kirov, con el cual fue conocida internacionalmente la compañía de ballet, perteneciente a ese teatro. Al desaparecer la Unión Soviética, retomó el nombre de Mariinsky.

El riquísimo bagaje imperial gestado por Petipa, al que se suma la ayuda de Johansson, Cecchetti, Legat, y sistematizado por Agrippina Vagánova, comenzó a funcionar en el elenco moscovita. Las antiguas diferencias fueron desapareciendo.

Nacida en 1879, en San Petersburgo, Agripina Vaganova mostró desde temprana edad su interés por la danza. Su carrera artística se puede dividir en dos etapas, una como bailarina y otra como maestra de baile y coreógrafa. Lo cierto es que en ambas Vaganova estaba impregnada de curiosidad y constante búsqueda de lo innovador. Su espíritu de investigadora la llevó a crear un método de enseñanza del ballet, dándole una estructura, cierto orden y lógica, con el cual se hizo famosa en el mundo entero.



Agrippina Vaganova.

Vaganova concluyó sus estudios en la Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo, al término de los cuales fue aceptada como bailarina en el Teatro Mariinsky. No poseía el físico ideal para el ballet, pero tenía una inteligencia viva y una voluntad de acero. En 1916 puso fin a su carrera como bailarina y comenzó a enseñar en la Escuela de Ballet de Miklos y luego en la Escuela Rusa de Ballet de Volinsky, donde tuvo como alumna, entre otras, a Olga Spessivtseva.

Su carrera de bailarina fue insatisfactoria, según sus palabras, pues quedaba descontenta con su propia interpretación. Es una paradoja, ya que Vaganova era reconocida como una solista brillante y se ganó el título de “reina de las variaciones”, por su virtuosismo técnico en la interpretación de todo el repertorio, que compartía con primeras bailarinas de aquella época como Pavlova, Karsavina, Kseshinskaya, Preobrajenskaya, etc.

Su descontento pasaba por enormes exigencias a sí misma. Se daba cuenta de que ya no progresaba técnicamente, llegando a su límite y eso la tenía obstinada y desesperada. Vaganova recibió el puesto de primera bailarina sólo un año antes de retirarse del escenario.

Analizando el período de sus estudios y su trayectoria artística como bailarina, Vaganova sentía la insatisfacción de los métodos y las

tradiciones de enseñanza en aquella época en Rusia. Sus primeras conclusiones las sacó de observaciones y comparaciones de dos escuelas de ballet, que estaban presentadas en sus respectivas tendencias, la francesa y la italiana, las cuales dominaban los escenarios rusos a fines del siglo XIX. Los representantes de la escuela francesa del siglo XVIII y las tradiciones de Bournonville en esos tiempos, fueron los famosos maestros Ekaterina Viazemi, Christian Johansson y Pavel Gerdt, de quienes Vaganova aprendió mucho, pues fue alumna de ellos. La escuela francesa, con su estilo amanerado, con poses suaves y coquetas (falsas) en las expresiones de sentimientos, no era de mucha aceptación por Vaganova, a quien le atraían más los elementos de una técnica más sofisticada y avanzada, con buen *aplomb*, fuerza y dinamismo, presentes en la escuela italiana. El virtuosismo técnico de los representantes de la escuela italiana a fines del siglo XIX creció visiblemente. Las bailarinas italianas Legnani, Briantsa, Deli-Era y otras, competían mucho entre sí y producto de esa competencia, apareció, por primera vez, la interpretación de los 32 *fouettés en tournant* en puntas, fenómeno que no fácilmente y de hecho no por todos, fue aceptado en Rusia. Pero la falta de contenido emocional y movimientos demasiado abruptos y rígidos no eran del agrado de Vaganova.

Con la aparición de Cecchetti en el escenario de San Petersburgo, Vaganova pudo apreciar su método particular, con clases estructuradas y preparadas, en las cuales se apreciaba la superioridad de la escuela italiana por sobre la francesa. Cecchetti lograba una fortaleza mayor de piernas y del dominio de las puntas, mayor cantidad y dinamismo en los giros, un excelente *aplomb* y mayor elevación de los saltos.

Vaganova reconoció la enorme influencia de la escuela italiana en el desarrollo de la escuela rusa, aunque no le gustaban los saltos con las piernas dobladas y la rigidez de las posiciones de los brazos.

Los maestros rusos no tenían un método sobre el cual guiarse. Las clases no se preparaban con un objetivo específico. Todo esto fue observado y examinado por la talentosa bailarina Vaganova.

La segunda etapa de Vaganova empieza en 1918, en la Escuela de Baltflot y en 1921 se incorporó a la Escuela de Ballet de Leningrado, donde obtuvo la categoría de profesora Titular, en 1946. Lentamente empezó a juntar la suave y poética manera de la interpretación rusa, con líneas alargadas y amplitud, y la progresiva técnica italiana, con su fortaleza en

el dominio de las puntas y la dinámica de los giros. Lo innovador del método que creaba Vaganova, eran las clases bien pensadas y preparadas, donde incluía en el proceso a las alumnas, obligándolas a analizar cada paso en particular y discutir con la maestra las dificultades, debilidades y descripción oral de las combinaciones y la plástica de los ejercicios. El constante análisis y búsqueda de pasos intermediarios, para separarlos en dinámica y amplitud de la interpretación de los generales, el enfoque total para desarrollar un buen y profundo *plié*, la constante atención en el trabajo de la postura del cuerpo, para lograr un buen eje (*aplomb*), fueron puntos básicos e importantes en la creación de este método, que con el tiempo fue bien aceptado en las escuelas de ballet de la Unión Soviética.



Agrippina Vaganova con sus alumnas.

Vaganova prestaba mucha atención a la coordinación de los pasos, su correcta interpretación no solo técnica, sino también interpretativa. Pensaba que el fundamento de la danza reposaba en la correcta postura del torso y de la espalda, de donde nacía la libertad total del movimiento y la colocación de brazos y piernas, sin dejar de lado la expresividad de ellos, al igual que la de todos los movimientos y combinaciones.



Marina Semyonova

“La danza no es acrobacia. Sin expresividad no existe danza”. Esas eran las palabras de Vaganova, que son usadas constantemente por los maestros rusos, de generación en generación, hasta nuestros días.

Los logros de su innovador método no se vieron de inmediato. En 1923 entre sus primeras alumnas figuran: Mungalova, Mladzinskaya; en 1924: Kamkova y Tagieva. En 1925 Vaganova gradúa a Marina Semyonova, quien de



Natalia Dudinskaya, en
Laurencia

inmediato se convierte en un triunfo de la maestra y de su método.

En los años siguientes Vaganova gradúa a Olga Jordan, Galina Ulanova, Tatiana Vecheslova, Natalia Dudinskaya, Fea Balabina, Alla Shelest, Alla Osipenko o incluso Irina Kolpakova, entre otras, convertidas en leyendas en los escenarios del país y en el resto del mundo.

El método de Vaganova influyó sobre la danza masculina, ya que fue acogido por los profesores de ballet que enseñaban a los

hombres.

Entre 1931 y 1937 Vaganova dirigió la compañía de Ballet del Teatro Kirov, siendo no sólo directora y profesora, sino también coreógrafa, al montar varios ballets como *Las llamas de París*, *La fuente de Bajchisarai*, *La ilusión matinal*, *Los días de los guerrilleros*, y renovó *El Lago de los Cisnes* y *Esmeralda*, para el cual montó el famoso pas de deux *Diana y Acteón*.



Galina Ulanova, en *Romeo y Julieta*

Vaganova sistematizó la enseñanza, adaptándola a ocho años. La primera edición de su obra salió en 1934. Desde entonces el manual tuvo cuatro ediciones más en ruso.

En 1938 se adoptó ese método y un programa único de enseñanza de la danza clásica, para todas las escuelas de ballet del territorio de la Unión Soviética.

Hacia los años treinta el lenguaje del ballet en Rusia, que ya había asimilado elementos neoclásicos desde las propuestas de Fokine, incorpora movimientos acrobáticos, procedentes del deporte, que dan mayor brillantez a los solos masculinos y a dúos nacidos en obras creadas a partir de esta época.

El método Vaganova continúa desarrollándose y ejerce una gran influencia en el mundo entero, aunque la danza ha progresado y se le han agregado algunas adaptaciones. Ha sido traducido en varios idiomas con su obra *Fundamentos de la danza clásica*.

En 1951 Agripina Vaganova falleció, pero dejó a las futuras generaciones una herencia valiosa. En 1957 la Escuela de Ballet de Leningrado tomó su nombre.

La idea de la organización de la enseñanza superior coreográfica sobre la base del Teatro Bolshoi surgió en los primeros años después de la Revolución de 1917, inspirada por Alexander Gorsky. Por desgracia, entonces no se concretó y sólo en el otoño de 1946 en el GITIS (Instituto Superior de Artes Teatrales) se estableció la Facultad de Coreografía.

Fueron invitados a cooperar maestros de arte coreográfico como L. Lavrovsky, Y. Bakhrushin, N. Tarasov, T. Tkachenko, A. Zeitlin, M. Vasileva-Rojdestvenskaya. Ellos sentaron las bases de la educación superior coreográfica, desarrollando planes de estudio y programas de formación de coreógrafos.



Nikolay Tarasov, en *El Caballito Jorobado*

En 1958, el departamento abrió una nueva especialización profesor-coreógrafo. El trabajo de preparación del personal docente estaba dirigido por maestros de renombre como Nikolay Tarasov y Marina Semyonova. Por primera vez se había comenzado la formación amplia de maestros en danza clásica, folclor, dúo clásico, danzas históricas, de carácter y patinaje artístico. Especial atención se prestaba a la formación de los futuros docentes, quienes aprendían los métodos de enseñanza de las disciplinas, así como los fundamentos de pedagogía y psicología, anatomía, medicina

básica de ballet y la historia del arte.

GITIS fue la primera institución de enseñanza superior de ballet en el mundo con una secuencia de estudios de larga duración, precedida por un proceso de aprendizaje de ocho años previos a los estudios superiores.

Al trabajo metodológico de Agrippina Vaganova se sumaron los aportes de grandes maestros como Nikolay Tarasov y Asaf Messerer. Tarasov

(1902-1975) se interesó mucho en la temática metodológica, desde 1940, cuando junto a A. Chekrygin y V. Moris escribió el libro *Metódica del entrenamiento clásico*. Más tarde, en 1947, colaboró con Vaganova en la obra *Metódica de la danza clásica* y finalmente, su libro *Danza clásica*, escrito en 1971, constituyó un enorme aporte, fundamentalmente para el desarrollo de la danza masculina.

Cincuenta años de vida creativa dedicó Tarasov a la danza clásica rusa. Por su parte Messerer (1903-1992), tras una notable carrera como bailarín del Teatro Bolshoi, se destacó como uno de los más importantes profesores de esa institución, donde desde 1942 se hizo cargo de la clase de perfeccionamiento. Sus obras *Lecciones de danza clásica* (1967) y *Danza, pensamiento y tiempo* (1979) constituyen un indiscutible aporte a la metodología y a la proyección del ballet clásico.

En la década del cincuenta del siglo XX, nombres como los de Olga Lepeshinskaya, Raisa Struchkova, Marina Kondratieva y Maya Plisetskaya se sumaban a la ya creciente lista de estrellas rusas de ballet. Más tarde se agregarían Ekaterina Maximova, Alla Sizova, Natalia Bessmertnova y Vladimir Vasiliev, considerado por Arnold Haskell uno de los más grandes bailarines que Rusia haya producido jamás. El exhaustivo trabajo de formación de bailarines masculinos provocaría que artistas como



Maya Plisetskaya en *La fuente de Bajchisarai*



Vladimir Vasiliev y Ekaterina Maximova, en *Ícaro*

Rudolf Nureyev, o Mikhail Baryshnikov siguieran consagrando, fuera de Rusia, los éxitos de la escuela rusa.

Si bien la conservación del repertorio clásico constituyó un elemento importante en el desarrollo técnico y artístico del ballet en Rusia durante la era soviética, no menor fue el aporte de nuevos coreógrafos cuyas creaciones, asentadas en temáticas de la literatura, el folclor y la historia rusas, también se inspiraron en argumentos revolucionarios, contribuyendo a perfilar el carácter soviético a la antigua escuela rusa. Las condiciones sociales del país en la época permitieron una gran masividad en el ballet, no solamente en lo relativo a su práctica sino, igualmente, en su difusión y apreciación por la población a todo lo largo del territorio soviético.



Rudolf Nureyev con Alla Sizova, en *El Corsario*

Alicia Alonso menciona:

“Existió la escuela rusa antigua, que luego devino la escuela soviética, la cual no es lo mismo que la rusa antigua, porque en más de medio siglo incorporó una serie de nuevos elementos culturales, técnicos y estilísticos”¹¹.

Entre los más destacados coreógrafos del periodo soviético se encuentran: Rostislav Zakharov, Vasily Vainonen, Fiodor Lopukhov, Vakhtang Chabukiani, Leonid Lavrovsky y Yuri Grigorovitch.



La fuente de Bajchisarai de Rostislav Zakharov

El éxito logrado por la escuela rusa de ballet, que durante años desplazó a la escuela francesa, permitió que de la escuela rusa antigua, a través de los emigrantes rusos, nacieran instituciones de enseñanza y prácticas de ballet en otros países de Europa, como en la antigua Yugoslavia (en Belgrado y Zagreb), o en Inglaterra, donde incluso dio origen al surgimiento de la escuela inglesa.

¹¹ Alicia, Alonso: *Diálogos con la danza*. 2000, p. 18.



Espartaco de Yury Grigorovitch

Estas influencias, también se hicieron sentir en los Estados Unidos de América (M. Fokine, G. Balanchine) y en varios países de América Latina, particularmente Argentina y Brasil (O. Spessivtseva, B. Nijinskaya). Aun cuando no estén claras sus huellas en muchos otros lugares del mundo, la

escuela rusa se ha dejado sentir con mayor o menor arraigo en los cinco continentes, gracias fundamentalmente al prestigio de sus bailarines. Mostrar algún tipo de relación con los métodos de la escuela rusa se convierte para muchos en una tarjeta de presentación. Chile no es la excepción y por ello la búsqueda de lo que realmente ha quedado en el imaginario y en la realidad de la danza clásica en este país conformará el contenido de los capítulos siguientes.

La escuela rusa de ballet ha demostrado desde su aparición, pasando por la era soviética, un alto nivel de desarrollo técnico y artístico. Esto ha provocado que, muchas veces, se traten de copiar sus patrones sin conocimientos profundos sobre sus principios básicos y sin un análisis sobre su aplicabilidad real en contextos culturales diferentes. Asumirla sin ninguna reflexión crítica y desconociendo diferencias históricas y culturales, sólo puede conducir a hacer una caricatura de la metodología de la escuela rusa de ballet sin lograr, por consiguiente, un resultado verdaderamente satisfactorio.

Una excepción ha sido Cuba, que ha sabido tomar de la escuela rusa los elementos que, adaptados a las características de los cubanos y unidos con otros componentes de las escuelas francesa e italiana, podían contribuir al desarrollo de bailarines fuertemente preparados técnica y artísticamente, pero con un sello distintivo, que no es otra cosa que la escuela cubana de ballet.



Valentina Chepacheva y Vladimir Guelbet en *Luceafărul* de Valery Kovtun

La escuela rusa de ballet. Sus metodologías.

Antes de entrar a analizar la escuela rusa de ballet, resulta conveniente definir algunos términos usados a lo largo de este trabajo.

En una de sus acepciones el término *escuela* tiene el significado de ser el conjunto de caracteres que distingue, en el arte o en una disciplina específica del conocimiento, una forma concreta de desarrollarlo y cuyos cultivadores o representantes actúan bajo una influencia común, pues comparten una misma doctrina artística. Esa definición la hace diferente del significado de ‘escuela’, entendida como establecimiento donde se imparte cualquier tipo de enseñanza.

Refiriéndose a las escuelas de ballet, Alicia Alonso ha dado una clara definición:

“Se trata de ‘escuela’ en el sentido de una forma específica de bailar, una manera de usar la técnica, de expresarse técnicamente. Incluye además lo que algunos llaman estilo y también abarca una estética, un gusto determinado y muchos factores más, entre ellos la existencia de varias generaciones, pertenecientes casi siempre a un mismo país o formados en él...”¹².

En su trabajo *Las escuelas de ballet*, María Elena Pérez comenta:

“Una de las razones de esa especificidad al bailar está estrechamente vinculada con la identidad cultural, encargada de matizar y perfilar las cualidades de una determinada escuela. Es evidente que los pasos y posiciones fundamentales del ballet se repiten en todas las escuelas, como asimismo se asemejan, en su esencia, las metodologías de enseñanza.

Pero la forma en que, a partir de la identidad cultural propia es asumida y proyectada toda la riqueza del lenguaje del ballet académico, es lo que constituye el elemento distintivo de una escuela”¹³.

Para que haya escuelas, es imprescindible que exista una metodología de enseñanza, entre otros elementos que conforman lo que se reconoce como escuela.

¹² Alicia, Alonso: *Diálogos con la danza*. 2000, p. 17.

¹³ María Elena, Pérez: *Hablando de escuelas de ballet*. Revista Chile-Danza N° 8. 2004, pp. 18-20.

La metodología es la ciencia que trata del método, entendido éste como modo razonado de obrar, así como del conjunto de métodos que se aplican en los distintos momentos de aprendizaje de una ciencia o un arte. Es la organización sistemática del conocimiento, aplicada al proceso de aprendizaje.

La enseñanza debe ser sistematizada, uniformada, con objetivos claros, usando un programa y un método común. Es importante destacar que las buenas metodologías de enseñanza de la Técnica Académica, al abordar el aprendizaje de los movimientos y pasos de lo simple a lo complejo, instruyen al estudiante en la mecánica del movimiento, tratando de que se coloque la energía en forma adecuada y en la parte del cuerpo donde puede alcanzarse desarrollo sin lesiones.

Al utilizar el término Técnica Académica, se hace referencia a un vocabulario, a una forma de aprendizaje o entrenamiento artístico en la danza, cuyas bases históricas y conceptuales tuvieron origen en una sociedad artística con autoridad pública, como fue la Real Academia de la Danza. Se alude a una tradición artística cuyo espíritu y principios técnicos se simbolizan en la Academia.

Sin embargo, en su obra *Tratado de danza académica*, Serge Lifar opina que "...la técnica académica, tal y como se concibe en la actualidad, es una técnica rusa, surgida de la fusión del estilo italiano y del estilo francés, en el siglo XIX"¹⁴.

El significado semántico de academia, en este caso, difiere de la acepción del mismo término referida a un centro docente de carácter privado, destinado a impartir enseñanza general o específica (academias de danza).

La manera individual de enseñar de cada maestro no puede denominarse como aplicación de una escuela, si no responde a las características que anteriormente han sido mencionadas para hablar de escuela. Al agregar una metodología determinada, se logra la unidad de escuela, que se caracteriza por la uniformidad de enseñanza y que al impregnar a los movimientos no sólo características técnicas, sino expresión artística, se convierte en arte. La repetición diaria de los movimientos es necesaria para pulirlos, adquirir destreza física, fuerza, agilidad, equilibrio, resistencia y virtuosismo. Pero con esto no es suficiente, porque el

¹⁴ Serge, Lifar: *Traité de danse académique*.1949, P. 13.

proceso se convierte en rutina monótona y aburrida. El factor de expresión en el proceso de aprendizaje, otorga sentido artístico, unidad y la posibilidad de distinción de un alumno del otro, personalidad.

El profesor además de tener buenos conocimientos, debe ser culto, para poder formar al futuro artista, transmitiéndole un buen gusto estético, la cultura de su pueblo y la cultura en general, que en el futuro le ayudará en la preparación e interpretación de los múltiples personajes que le va a tocar desarrollar (crear) sobre el escenario, llevándolo al juicio del público.

Lo que une a todas las escuelas de ballet, es el vocabulario, idéntico o con ligeras diferencias, en todo el mundo. Los nombres de los pasos y de los movimientos fueron tomados de la escuela francesa. Ese vocabulario ha sido empleado por más de doscientos años como base de un adiestramiento ideal para lograr la fuerza muscular, la resistencia, la postura, la agilidad y la velocidad que el bailarín necesita y que hasta el momento ningún otro sistema ha podido igualar.

Sin embargo, la organización que se hace del conocimiento, el orden de los ejercicios en la clase, la acentuación y dinámica de los pasos, la manera de combinar los movimientos, el énfasis en la interpretación y, finalmente, la existencia de coreografías propias, es lo que caracteriza a una escuela específica, porque cuando se habla de escuela no sólo se hace alusión a los métodos de enseñanza, que son un componente de una escuela. Se engloba también en ese concepto a la coreografía, así como la manera de realizar los movimientos, la interpretación y el sentido de la musicalidad, mostrados en sucesivas generaciones de bailarines procedentes de un determinado país.

Cuando se habla de estilo, se alude a una manera peculiar de ejecutar una obra, propia de un determinado artista, un género, una época o un país y este término no sustituye al de escuela.

¿Qué caracteriza la escuela rusa de ballet?

La escuela rusa de ballet, como han dicho Lifar, Haskell y otros estudiosos, nació esencialmente con tres cuartos de la escuela francesa y un cuarto de la escuela italiana, ambas aportadas por maestros y bailarines de estos países que contribuyeron al desarrollo del ballet en Rusia, pero asimilados desde la idiosincrasia, el temperamento y el

carácter del pueblo ruso, manifestado en la fuerza y vigorosidad de su danza, así como también en una especie de lirismo.

Un gran aporte a la escuela rusa fue el maestro francés Marius Petipa, quien durante más de 56 años de su carrera se dedicó al Teatro Imperial de San Petersburgo. Al haber vivido en Rusia más de medio siglo, Petipa asimiló la cultura y la cotidianidad de ese país, lo que sumado a su trabajo diario con bailarines rusos lo fue llevando, inconscientemente, al progresivo surgimiento de una escuela rusa de ballet.

Petipa logró la “sinfonización” de la danza, el desarrollo de la dramaturgia músico-escénica y de las imágenes en la danza; enseñó la construcción orgánica del espectáculo, el arte de la composición, una actitud de respeto a la profesión elegida y lo más importante, la nobleza del pensamiento, de la vida y del hombre; también dio estructura definitiva al pas de deux. Desarrolló la técnica, mediante la conjunción de elementos del virtuosismo italiano con la elegancia de la escuela francesa, y aunque no negaba la importancia de la técnica para el logro del virtuosismo, concedía más importancia a impregnarse del personaje y de la música para transmitir la carga emocional de estos, tanto a través de la mímica del rostro como por la plasticidad y expresividad de los movimientos. Todo ello dio rasgo definitivo a la escuela rusa.

Uno de los grandes méritos de Agrippina Vaganova fue el haber tomado conciencia de ese fenómeno y elaborar un método de enseñanza, que partiendo de esto, permitiera un mayor desarrollo de los bailarines. A su vez, el mérito del Estado Soviético fue uniformar los métodos de enseñanza en todo el país, para lograr un desarrollo parejo, sin descartar los matices individuales de distintos profesores, que distinguía a la escuela de San Petersburgo de la de Moscú.

La escuela rusa se caracteriza por la manera vigorosa de sus bailarines masculinos, en contraste con el lirismo o el temperamento dramático de sus bailarinas.

La coreografía de la escuela rusa ha incluido obras, estrechamente vinculadas a temáticas y características de la historia y de personajes rusos. Desde *El Caballito Jorobado*, de Saint-Leon, cuentos y leyendas rusas empezaron a inspirar obras coreográficas, aún en creadores que no habían nacido en Rusia. Más tarde *Las Danzas Polovtsianas* del *Príncipe Igor*, de Fokine; *La fuente de Bajchisarai*, de Zakharov, inspirada en el poema de Alexander Pushkin; *Taras Bulba*, de Lopukhov y Kovtunova;

Laurencia, de Chabukhiani; *El Prisionero del Cáucaso*, de Lavrovsky y otras, son ejemplos notables del desarrollo de una coreografía estrechamente vinculada a la cultura nacional.

Muchos dúos de programas de concierto como *Las Aguas Primaverales*, *El Vals* de Moshkovsky, *Melodia* de Gluck y de Dvorak, así como obras completas como *Espartaco* o *Iván el Terrible*, muestran escenas y levantadas excepcionales por su brillantez técnica, heredadas del desarrollo acrobático de los años cuarenta y también de la vitalidad de la danza folclórica rusa.

El estilo de la escuela rusa, impetuoso y lírico, además de con gran espacialidad, se completa con la importancia que se otorga a la interpretación dramática de los personajes.

El virtuosismo técnico, sobre todo de los hombres, está en función de esa interpretación, dejando el aspecto puramente técnico, como algo auxiliar.

Grandes compositores musicales rusos han contribuido enormemente a consolidar la escuela rusa, partiendo por Tchaikovsky, sin olvidar a Glazunov, Prokofiev, Khachaturian y otros.

En síntesis, la escuela rusa es un módulo completo en el que se juntan metodologías de enseñanza sólidas, bailarines de leyenda, coreógrafos de talla internacional, maestros destacados y compositores de alto nivel. Todos han contribuido a esa estética que caracteriza al ballet ruso con un sello reconocido en el mundo.

El progreso de la danza clásica constantemente, durante más de dos siglos, la mantiene vigente hasta los días de hoy. Varios profesores y maestros de danza rusos hicieron aportes a ese desarrollo a través de investigaciones y publicaciones de material valioso, entre ellos Asaf Messerer, Nikolay Serebrenikov, Vera Kastrovitskaya, Alexey Pisarev, Nadejda Bazarova, Varvara Mey, Sofia Golovkina, Piotr Pestov. Los aportes de estos profesionales de la danza ayudaron en el desarrollo de la escuela soviética de ballet, en la cual se hace énfasis en los grandes saltos, la amplitud de movimientos y las grandes levantadas. También en la expresividad, resultante del estrecho contacto con el baile popular ruso, en el cual la danza era una forma natural de expresión.

La historiadora y crítica de ballet Vera Krasovskaya señala:

“La particularidad más sustancial de la escuela soviética consiste en la danza de todo el cuerpo. Todo el cuerpo ha de ser expresivo, ha de vivir en la danza – he aquí la ley irrevocable de nuestra interpretación baléutica...

“Al cristalizar, el léxico de la danza clásica soviética asimiló motivos del multinacional folclor dancístico del país...

“La infinita diversidad de los recursos dancísticos folclóricos enriqueció el léxico de la danza clásica, y el carácter popular de sus fuentes fue confirmado por la organicidad de este proceso”¹⁵.

La escuela rusa de ballet influyó en la formación de nuevas escuelas, además de dejar huellas en el mundo entero a través de sus maestros y bailarines. Estuvo presente, junto a las escuelas italiana y francesa, en la creación de la escuela cubana de ballet, perfilada a finales de los años sesenta.

En ocasión de su primera visita a la Unión Soviética, Fernando Alonso se acercó a la gran tradición rusa de ballet. De ella recuerda Raúl Ruíz en su libro *Fernando Alonso: danza con la vida*:

“Yo noté que los bailarines soviéticos bailaban con fluidez y gracia y que nosotros, en cambio, estábamos cayendo en cierta rigidez. Fue por ello que a partir de la visita comencé a aplicar algunas variantes...”¹⁶.

En Chile, si se consideran los antecedentes históricos, la asimilación del ballet ha estado, por diferentes motivos, siempre vislumbrada como un fenómeno externo. De hecho, el imaginario colectivo en el país no ha dado lugar a una afirmación concreta de una identidad cultural y, por tanto, resulta evidente que no existen elementos objetivos o subjetivos que puedan producir, por el momento, algo que se acerque al nacimiento de una escuela, ni siquiera en la danza moderna.

Si bien fue una maestra rusa la primera en enseñar ballet en Chile de manera profesional y, si además fueron más tarde otros maestros rusos quienes se encargaron de instruir en conceptos metodológicos a algunos

¹⁵ Vera, Krasovskaya: *Acerca de la danza clásica*. En *El abecé de la danza clásica*, de Nadezhda Bazarova y Varvara Mey. 1998, pp. 17-18.

¹⁶ Raul, Ruíz: *Fernando Alonso: danza con la vida*. 2000, p. 108.

profesionales, lo cierto es que aunque suele insistirse en que el método Vaganova es el más utilizado, en la realidad los conocimientos sobre dicho método son absolutamente superficiales.

Por otra parte, es frecuente que se adopten métodos como el de la escuela inglesa, por ejemplo. Pero se trate del método Vaganova o del Royal, no se ha hecho una aplicación de ellos a partir de consideraciones sobre las características de los estudiantes y, por supuesto, menos aún sobre aspectos vinculados a cuestiones de identidad cultural.

Si la escuela rusa fue fundacional, en lo que se refiere a enseñanza de la danza académica en Chile, sus huellas podrían estar en alguna medida presentes y debieran ser rescatadas a la luz de la realidad chilena, con un enfoque crítico que conduzca a su aplicación consciente y efectiva. Ese será el tema de los siguientes capítulos desarrollados a continuación.



Academia Vaganova de Ballet. San Petersburgo

CAPITULO II

EL BALLET CLÁSICO Y LOS MAESTROS RUSOS EN CHILE

Los inicios de la danza profesional en Chile y el ballet clásico en ellos.

La danza profesional en Chile parte en los años 40 del siglo XX, inspirada en el expresionismo alemán y no en el ballet clásico, como en la mayoría de los países, lo cual le otorga características históricas específicas. El ballet clásico tuvo, por tanto, un desarrollo posterior al de la danza moderna. Pero el proceso seguido por el ballet clásico en Chile estuvo marcado, en sus inicios, por representantes de la escuela rusa.

Los primeros indicios de enseñanza de la danza en Chile se remontan a 1843, cuando el Sr. Charrière, maestro de baile del Teatro de la Porte de St. Martin, en París, llegó a Santiago, estableciendo una Academia de Baile, desde donde rivalizaba con el Sr. Fernando Orosco, quien igualmente enseñaba bailes de salón. A finales de 1843, el nombre de Charrière desapareció completamente. La presencia del otro maestro de baile, el Sr. Orosco, aún se hizo notar hasta 1870, por anuncios en diarios de la época. También por avisos publicitarios se conoce de los servicios como maestro de piano y de baile del Sr. Gregorio Manrradas, en 1843 y del francés Pedro Gelinet, en 1852, ambos en Valparaíso.

Se trataba, más que todo, de maestros de baile de salón.

Pero en cuanto a conocimiento de la danza escénica, el primer acercamiento tuvo lugar en 1850, cuando llegó a Chile una compañía francesa de ópera y baile, compuesta por treinta y dos personas, entre las cuales destacaron el Sr. Ponçot, principal bailarín y coreógrafo y las bailarinas Dimier y Soldini, como primeras figuras. La compañía mostró, por primera vez en el país, el repertorio romántico encabezado por *Giselle* y *La Silphide*, además de *La fille mal gardée* y otros ballets más pequeños. Más tarde se presentaron otras compañías procedentes de Europa, los Roussets, en 1856 y la Compañía Coreográfica Corby, en 1857, que permaneció cuatro años en Chile. La última compañía vista en Chile en el siglo XIX, fue el grupo Martinetti-Ravel, en 1862.

Con la llegada del siglo XX se presentaron en 1915 la Compañía Cómico-Mímico-Bailable Molasco y la bailarina belga Felyne Verbist y en 1916 actuó Tórtola Valencia. Sin embargo, el único acontecimiento de verdadera importancia, en lo que a danza se refiere, fueron las dos visitas realizadas por Anna Pavlova, en 1917 y 1918, respectivamente.

El acontecimiento que atrajo mayor atención, posteriormente, fue la llegada a Chile de Anna Pavlova. El 4 de julio de 1917, Pavlova y su compañía, de aproximadamente cincuenta integrantes, entre los que destacaba el partenaire de la bailarina, Alexander Volinin, debutó en el teatro Victoria de Valparaíso. El 19 del propio mes lo hacía en el Teatro Municipal de Santiago. La mítica bailarina Anna Pavlova, quién había sido alumna de Ekaterina Vazemi, Pavel Gerdt, Christian Johansson, Enrico Cecchetti, figura destacada del Ballet Mariinsky e integrante de *Los Ballets Russes* de Sergey Diaghilev (1909-1911), a su llegada a Chile estaba en la cumbre de su carrera artística y era la pura representante de la escuela rusa de ballet.

Los periódicos de la época dan cuenta de la despedida de Pavlova en la estación Mapocho, el 6 de agosto de 1917, destacando la impresionante asistencia de gran cantidad de admiradores que la acompañaron en la estación de trenes, llevándole flores para despedir a la adorada bailarina. “La sociedad elegante se apoderó de Anna Pavlova con un enorme despliegue de vida social por lo que el acontecimiento no fue sólo artístico”¹⁷. En julio de 1918, Anna Pavlova junto a su compañía actuó nuevamente en Chile, con igual éxito.

Lamentablemente, la visita de Pavlova no dejó definitivamente instalado al ballet clásico en Chile, a diferencia de lo que sucedía en otros países del mundo.

En 1917 la bailarina Norka Rouskaya se presentó en Santiago. Rouskaya era representante de la tendencia de danza natural, que aparecía en esa época.

En 1920 visitó Chile Maud Allen, bailarina canadiense con un estilo de danza libre, influenciado por Isadora Duncan. También visitaron el país Tórtola Valencia, Antonia Mercé (La Argentina) y Raquel Meller.

¹⁷ Claire, Robilant: *Historia del ballet en Chile*. Almanaque Chileno 75, p. 207.

Esas visitas fueron creando una base para que en 1921 el maestro Jan Kawsesky, quien había llegado a Chile con un cuarteto de bailarines, abriera una academia de ballet en Santiago, a propuesta del Sr. Daniel Amenabar. Algunas versiones señalan que Kawsesky había sido bailarín de carácter en la compañía de Diaguilev, otras, lo asocian con el ballet de Pavlova. En su libro *Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*, María Elena Pérez menciona que según Doreen Young, Kawsesky era en realidad un bailarín de carácter, sin mucho dominio de la técnica de la danza académica, pero que en cambio, poseía gran habilidad para organizar espectáculos coloridos y de buen gusto, con hermosos decorados y efectos de iluminación.

Rápidamente alcanzó fama en la alta sociedad santiaguina pero, sin embargo, la academia de Kawsesky no había logrado nada parecido a una enseñanza con fines profesionales. El prestigio que había obtenido, su constancia y las relaciones que cultivaba con la clase alta le valieron, en 1935, la designación de la dirección del Teatro Municipal, para tratar de formar bailarinas permanentes para ese teatro y sus espectáculos de ópera.

Hasta su muerte en 1938, Kawsesky logró transmitir algunos conocimientos a las alumnas que allí tuvo, pero no pudo conseguir establecer la formación de profesionales.

Por la misma época regresó a Chile Doreen Young, de origen anglo-chileno, quien había estudiado en Londres con Serafina Astafieva, bailarina rusa, egresada de la Escuela Imperial de San Petersburgo y ex integrante de los Ballets de Diaguilev. Con gran entusiasmo abrió una escuela en Viña del Mar y, como bailarina, realizó algunas presentaciones en conjunto con Kawsesky. Más tarde se alió con la profesora rusa Ludmila Gretchaninoff, abriendo una escuela en Santiago. Logró en corto tiempo incrementar notablemente la cantidad de alumnos, pero ni sus esfuerzos ni los de Kawsesky lograron asentar el ballet clásico en Chile. Tampoco alcanzaron una enseñanza profesional, ni la conformación de una compañía de ballet estable.

Compañías extranjeras como el Ballet de Montecarlo, el Original Ballet Russe del Coronel de Basil, el American Ballet de Lincoln Kirstein y un grupo del Teatro Colón, actuaron en Chile entre los años 1939 y 1941, aunque sin provocar gran expectación.

No sucedió igual con las presentaciones del Ballet Jooss, en 1940.

En la época en que llega esa agrupación había triunfado el Frente Popular, que reunía a varios partidos de tendencias progresistas.

Jooss traía en su repertorio *La mesa verde*, cuya temática es la guerra, en el momento en que se desataba la II Guerra Mundial. El expresionismo estaba asociado con las tendencias progresistas y la vanguardia artística, por lo cual jugó un papel importante en la formación de la danza escénica en Chile. Hay que agregar además, que muchos artistas e intelectuales jóvenes habían tenido cierto acercamiento a la corriente expresionista mediante becas del gobierno alemán. Incluso, algunas tentativas de enseñar danza expresionista existieron, por esos años, de parte de figuras como Andréa Haas e Ignacio del Pedregal. La necesidad de un cuerpo de baile que cubriera los bailables de la ópera determinaron que el Instituto de Extensión Musical decidiera, junto a la formación de la Orquesta Sinfónica de Chile, la creación de una escuela de danza, que preparara a los futuros integrantes de una compañía profesional de bailarines, capaz de satisfacer ese objetivo.

“El gran impacto que provocaron las presentaciones del Ballet Jooss, sumado a la preferencia del público hacia ese estilo fueron la base para que Andréa Haas propusiera a las autoridades del Instituto la contratación de integrantes de la compañía de Jooss, para la creación de la escuela y de la compañía que propiciaría el Instituto”¹⁸.

Ernst Uthoff, bailarín y coreógrafo, su esposa, Lola Botka, bailarina y Rudolf Pescht, bailarín, todos integrantes de los Ballets Jooss, llegaron a Santiago en mayo de 1941, para emprender la organización y desarrollo



Ernst Uthoff en clase.

de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, que inició formalmente su trabajo el 7 de octubre de 1941 y que en 1945 ofrecía ya el primer espectáculo de una compañía profesional chilena, dando nacimiento a lo que actualmente se conoce como Ballet Nacional Chileno.

El estilo expresionista que marcaba tanto la escuela como la compañía,

¹⁸ María Elena, Pérez: *A Propósito*. Revista Chile-Danza N° 1, pp. 4-6.

descartaba un entrenamiento en danza académica y a pesar de los enormes logros de Uthoff y su trabajo, esa falencia empezó a hacerse sentir entre algunos bailarines.

En 1949, junto a un grupo de refugiados europeos, llegó a Chile a los sesenta y cinco años de edad, la maestra rusa Elena Poliakova. Abrió en Santiago una pequeña escuela particular que no pasó inadvertida, razón por la cual algunos integrantes de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical comenzaron a frecuentarla, para perfeccionarse técnicamente. Ello motivó que en 1951 Poliakova fuera contratada para impartir clases de ballet en esa escuela y que se le confiara el montaje de las danzas rusas de la versión de *Petrouscka* presentada por Uthoff en el Teatro Municipal de Santiago. Fue la primera maestra de ballet que tuvo, no solamente la escuela, sino el Ballet Nacional Chileno.

Ese hecho, unido a la presencia de una maestra como Poliakova, marca el inicio de una cierta conciencia entre los bailarines chilenos sobre la necesidad del entrenamiento en la danza académica. También del establecimiento de la escuela rusa en el país, transmitida por una verdadera exponente de sus resultados.

Posteriormente, también impartió clases en el Ballet Municipal, mientras que durante muchos años mantuvo funcionando su escuela particular.

En 1949 llegaron al país como inmigrantes los bailarines rusos Vadim Sulima y su esposa Nina Grivzova, egresados de la escuela de Leningrado. Instalaron una academia cerca de la Plaza de Armas y realizaron algunas presentaciones en el Teatro Municipal, nucleando un pequeño grupo de bailarines, bajo la denominación de Ballet Clásico Sulima.

El segundo acto de *El Lago de los Cisnes*, *Chopiniana* y *La fuente de Bajchisarai*, fueron algunas de las obras abordadas por la agrupación. La falta de apoyo de la Municipalidad de Santiago provocaría la desaparición del pequeño conjunto poco después. Sulima y su esposa se marcharon a los Estados Unidos de América.

Tanto Elena Poliakova como los esposos Sulima llegaron a Chile por circunstancias concretas, derivadas de la II Guerra Mundial y no por razones vinculadas a un interés de ninguna autoridad o institución del país por desarrollar un movimiento de danza dentro del estilo académico. Eso explica, en cierta forma, el fracaso del proyecto del Ballet

Sulima, pese al ímpetu de sus principales actores y, en el caso de Poliakova, su subordinación a los objetivos de una compañía marcada por la estética expresionista.



Octavio Cintolessi en ensayo.

Foto: Revista Caras.

En 1958 regresó a Chile Octavio Cintolessi, ex integrante del Ballet Nacional Chileno, quien había trabajado durante varios años en Europa, como director y coreógrafo del Ballet de la Ópera de Croacia y del Ballet de la Ópera de Bonn. Su propuesta artística quería

partir de las fuentes de la tradición académica, para desde ellas extraer una

expresión contemporánea de la danza y activar la búsqueda de un estilo nacional y americano. Reunió en su entorno a un grupo de bailarines que compartían su idea y comenzaron el trabajo del entonces Ballet de Arte Moderno, en abril de 1959. En julio de ese año, la Municipalidad de Santiago solicitó la participación del grupo en la reapertura del Teatro Municipal y tras la presentación que realizaron, obtuvieron una subvención de la Municipalidad, pasando a denominarse Ballet Municipal de Santiago.

Su primer periodo a cargo del Ballet de Arte Moderno duró hasta 1965. Estuvo a cargo de la misma compañía por un segundo periodo entre 1979-1981.

Con el fin de elevar la calidad del conjunto, en 1960 fue contratado como coreógrafo Nicolay Beriosov, quien montó para la compañía *Las Silfides*. En el transcurso de los siguientes años, artistas y maestros como Tamara Toumanova y Serge Lifar, contribuyeron a la consolidación de la agrupación, aunque su repertorio abarcaba también obras de otros estilos.



Tamara Toumanova y
Serge Lifar en
El lago de los cisnes.

Poco después, en 1962, llegó al Ballet de Arte Moderno Alexander Tomsky, quien realizó el montaje del segundo acto del ballet *El lago de los cisnes*. Los comentarios de la prensa fueron numerosos.

Desde su fundación, esta compañía creó una escuela anexa, para incrementar la formación de bailarines con base académica sólida.

Entre los diversos directores que tuvo el Ballet Municipal desde fines de los años 60 y 1973 se encuentran la lituana Genovaitė Sabaliauskaite y el maestro ruso Alexander Prokofiev, ambos invitados por acuerdos entre el gobierno soviético y el de Unidad Popular en Chile, destinados a elevar el nivel del Ballet Municipal, tras una crisis en su dirección artística.

Hoy en día el Ballet Municipal es el Ballet de Santiago, asentado aún en la Corporación Cultural de esa ciudad, el cual, además de sus propias temporadas de ballet, participa en las programaciones de la ópera. Con el Ballet Municipal la danza académica comenzaba a insertarse en el gusto del público chileno.

En la Universidad de Chile la necesidad de elevar aún más el nivel técnico de los bailarines y estudiantes, tras la partida de Elena Poliakova de la institución, fue motivo para que Malucha Solari, entonces directora de la Escuela de Danza del Conservatorio de la Universidad de Chile, auspiciara la llegada a Chile de un maestro ruso. Se trató de una iniciativa con motivaciones de desarrollo profesional, pero que respondía más a un criterio personal o de un grupo de afines a la directora.

Eugenio Valukin llegó a Chile a finales de los años 60 y permaneció allí hasta 1971, impartiendo no solamente clases de ballet sino también de metodología, tanto en la escuela, como en el Ballet Nacional Chileno, reunidos en el recién creado Departamento de Danza de la Universidad de Chile bajo la dirección, en esa fecha, de Patricio Bunster.

Si bien el ballet clásico había ganado un espacio en la sociedad chilena, la influencia expresionista seguía dominando y, aunque el Ballet Municipal y el Ballet Nacional Chileno coexistieron más o menos sin conflictos hasta 1973, los valores de la danza expresionista continuaron siendo enarbolados para expresar ideas políticas y sociales ligadas a los sectores vanguardistas.

Breve reseña sobre los maestros rusos de ballet en Chile.

- Jan Kawesky



Jan Kawesky

Llegó a Chile a fines de 1920. A partir de 1921 inicia sus actividades en su academia, que se mantuvo hasta 1938, en que falleció.

Entre su alumnado había jóvenes de la mejor sociedad santiaguina, lo cual otorgó a su academia el sello de complemento necesario en la formación de las señoritas de clase alta, circunstancia que determinó el nivel de su enseñanza y su orientación

hacia las cuatro presentaciones anuales que realizaba, en las cuales mostraba, a criterio de sus contemporáneos, dominio del espectáculo, deslumbrantes escenografías, luces y hermosos trajes, que disimulaban la escasa técnica y conocimientos de las alumnas.

Su hábil e ininterrumpida labor hace de Kawesky una autoridad en su género en Chile, donde además se presentó como bailarín, acompañado de la joven bailarina anglo-chilena, Doreen Young. Hacia 1935 es designado por la dirección del Teatro Municipal como sucesor de Lucy Clark y de las maestras La Bataille y Gina Maggi, quienes anteriormente habían sido encargadas de formar un grupo de bailes en el Teatro Municipal.

Ese año, Kawesky presentó un pequeño grupo de profesionales entre las que destacaba la pequeña Lupe Serrano, más tarde figura de la danza en los Estados Unidos. El grupo actuaba en los bailables de óperas y en su repertorio se incluían algunas obras inspiradas en ballets rusos tales como *Tamara*, *Chopiniana*, *Petrouschka*, *Cuento Ruso*, *Bodas de Arlequín*, *Carmen*, *Príncipe Igor* y varios *divertissements*, considerados por lo general de buen gusto y sentido del espectáculo teatral.

Sin embargo, hasta la muerte de Kawesky, en 1938, ninguna de las academias existentes había podido realizar una labor permanente que permitiera conformar un auténtico grupo profesional.

Es evidente que en el momento y en las circunstancias en que Kawesky realiza su trabajo en Chile, solamente pudo dar una especie de boceto de

lo que era la técnica en el lenguaje del ballet. Pero sin embargo, hay que rescatar su sentido de espectáculo y el buen gusto escénico característico de la escuela rusa, desde finales del siglo XIX, iniciando así los primeros pasos de acercamiento hacia esta escuela en Chile.

- Boris Kniasev



Boris Kniasev

Nacido en San Petersburgo, en 1890, donde estudió ballet, Kniasev emigró a Sofía en 1917 y en 1924 a París, donde fue integrante de las compañías del Coronel de Basil, Bronislava Nijinskaya y los Ballets de los Campos Elíseos.

Maestro de ballet de la Ópera Cómica entre 1932 y 1934, abrió una escuela de ballet en París en las que tuvo como alumnas a Ivette Chauviré, Ludmila Tcherina y Brigitte Bardot, entre otras. Ha sido creador del célebre método de "barre au sol", en Montevideo, a fines de los años 40, época en que también ofrecía cursos en Argentina y Chile.

Resulta notable destacar que este maestro casi no es mencionado en los escasos registros existentes de la danza en Chile. Según la historiadora Claire Robilant, fue contratado para una de las temporadas de fiestas de primavera, pero su nombre fue apenas mencionado en esa oportunidad, situación casi irónica cuando se conoce que su "barre au sol", creada hace aproximadamente sesenta años, ahora es utilizada como una moda en el país, pretendiendo con ella corregir la metodología del ballet.



Boris Kniasev con Brigitte Bardot

- Elena Poliakova



Elena Poliakova impartiendo clase de Técnica Académica.

Elena Poliakova nació en 1884. Entró a la Escuela Imperial de Ballet del Teatro Mariinsky de San Petersburgo en el año 1893. Después de nueve años de estudios con maestros de la época como Pavel Gerdt (1844-1917); Christian Johansson (1817-1903) y Nikolay Legat (1869-1937), se graduó en 1902, junto con otras bailarinas, entre ellas Tamara Karsavina y Lidia

Kyasht. El mismo año, Poliakova entró al servicio del Teatro Imperial de San Petersburgo, como artista del conjunto de Ballet y en dicho servicio permaneció hasta julio de 1918. En 1903 participó en la reposición del ballet *El tulipán de Harlem* (Petipa-Ivanov), en el cual interpretó el *Pas de trois* junto a Tamara Karsavina y Mikhail Obukhov.

Siendo solista del Teatro Mariinsky ya tenía a su cargo el curso de alumnos principiantes en la Escuela Imperial de Ballet. Integró la compañía de Ballet Ruso de Serge Diaghilev en 1909, actuando en París en esa primera temporada.

Entre 1918 y 1920 vivió en Kislovodsk, pequeña ciudad rusa del norte del Cáucaso, donde se desempeñó como profesora de ballet.

En 1920 emigró a Liubliana (ex Yugoslavia, en la época, Reino de los serbios, croatas y eslovenos) donde fue primera bailarina y coreógrafa del Ballet del Teatro Nacional de Ópera y Ballet, además de maestra de coreografía, pantomima y plastic ballet (un tipo de danza que incorporaba movimientos más libres que el ballet académico) en el conservatorio de esa ciudad. La compañía de ballet del Teatro Nacional había sido fundada en 1918 y el trabajo de Elena Poliakova en ella, que se extendió hasta 1922, constituyó una importante contribución al desarrollo del ballet en Liubliana.

Entre el 1ro de septiembre de 1922 y el 31 de julio de 1927 y, nuevamente, entre el 1ro de agosto de 1939 hasta julio de 1941, Poliakova desempeñó

el puesto de primera bailarina, maestra de ballet y profesora en el Teatro Nacional de Belgrado, Yugoslavia. También fue profesora de la Academia Secundaria (rama de ballet) del Conservatorio de Música de Belgrado. Por sus grandes servicios y méritos en el surgimiento del ballet yugoslavo, recibió dos condecoraciones. Fue maestra en ese período de grandes bailarines de renombre internacional como Igor Yuskevitch, Anna Roje, Dimitri Parlic. Después de abandonar su cargo en Yugoslavia, en 1943, trabajó en Viena e Innsbruck en calidad de maestra de ballet e instructora.

Hasta el inicio de la II Guerra Mundial en Yugoslavia (abril de 1941), Poliakova y su colega Margarita Froman habían estrenado cuarenta y tres ballets del repertorio internacional y cinco de compositores locales.

En 1949, junto a un grupo de refugiados de la guerra, Poliakova y su familia se trasladaron a Chile. Su nombre figura por primera vez como maestra de ballet y profesora de danza en los programas del Ballet Nacional Chileno, en 1952, aunque desde 1951 había colaborado con Uthoff en el montaje de las danzas rusas del ballet *Petruschka*, presentado en el Teatro Municipal de Santiago. Durante largos años en su academia particular, fundada a su llegada a Chile, y luego como maestra de ballet en el Ballet Nacional Chileno y el Ballet Municipal de Santiago, enseñó a casi tres generaciones de jóvenes chilenos en el arte del ballet, entre ellos Ximena Pino, actual profesora de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, Virginia Roncal, figura fundadora del Ballet Nacional Chileno, al igual que Elly Griebe y, también Hilda Riveros.

En 1965 junto a la crítica e historiadora Claire Robilant fundó el Archivo Municipal e Internacional de Danza, Ballet y Ópera, que tomó su nombre después de su fallecimiento.

El 13 de diciembre de 1971, el Ballet Nacional Chileno y el Ballet Municipal de Santiago, junto con la Ilustre Municipalidad de Santiago, le rindieron un sentido y emotivo homenaje en el Teatro Municipal, cuando la Ilustre Municipalidad de Santiago, le entregó la Medalla de Oro de la Ciudad por sus méritos. Fue nombrada Directora Honoraria Vitalicia del Archivo Biblioteca que fundó.

Elena Poliakova falleció en Santiago, a la edad de 88 años, el 25 de julio de 1972. Muchas de las personas entrevistadas expresaron el afecto que les inspiró Poliakova y la exigencia que mostraba en sus clases. Sin embargo, las alusiones a su edad y a la enfermedad que padecía parecen

servir de justificación a la aparentemente escasa metodología de enseñanza de sus clases. Ninguno de los entrevistados pudo identificar con claridad el alcance de los conocimientos adquiridos con esta maestra de quien tienen más bien un recuerdo mítico y con gran carga sentimental.



Elena Poliakova con Joan Turner.

- Vadim Sulima

En 1949 también llegaron a Chile, como emigrados, la pareja de bailarines soviéticos Vadim Sulima y Nina Grivzova.

Sulima, según datos aportados por la crítica e historiadora Yolanda Montecinos, era graduado de la Escuela de Ballet de Leningrado y según menciona Octavio Cintolessi en una entrevista, Sulima fue alumno de Chabukiani.

Hasta 1957 enseñó de acuerdo con el método Vaganova, adaptado a 4 años de estudios. En 1949 creó el Ballet Clásico Sulima, que tanto él como su esposa integraban, presentándose en el Teatro Municipal de Santiago con una versión del II acto de *El Lago de los Cisnes*. Esa ocasión le valió que se le ofreciera una sala en el Teatro Municipal, para instalar su compañía y la escuela. De esa manera es requerido para realizar las coreografías de las óperas que se presentaban en dicho teatro.

Más tarde y como grupo independiente, coreografía obras de



Vadim Sulima con Nina Grivzova.

compositores y temáticas chilenas, como *Las Tres Pascualas* (música de Remigio Acevedo), el ballet en cuatro actos *Noches de San Juan* (música de Salvador Candiani), y el ballet neorrealista de gran éxito en la URSS, *La fuente de Bajchisarai* (música de Boris Asafiev). Sus coreografías *Concerto de Bach*, *Baile de los Graduados*, y *Mascarada*, de Aram Khachaturian se registran como las más exitosas.

Sin embargo, Montecinos señala en su artículo *Historia del Ballet en Chile*:

“La falta de apoyo oficial permanente, la nota de improvisación y dudoso gusto de sus presentaciones, malograron su aporte, lleno de posibilidades. Bailarinas como Xenia

Zarcova, Eliana Lira, Jeannette Durrels, Eliana Azócar, entre otras, hicieron pasar casi inadvertidas la capacidad y oficio de concertador de danzas y conocedor de su trabajo del excelente bailarín que es Vadim

Sulima y su interesante iniciativa de incorporar motivos y música chilenas a la temática del ballet¹⁹.

En 1957 el grupo se disuelve y Vadim Sulima, junto a su esposa Nina Grivzova, marchó a Estados Unidos de América.

No es extraño encontrar, en la actualidad, interpretaciones que sitúan el trabajo docente de Sulima como antecedente de la Escuela Municipal de Ballet de Santiago. Por otra parte, el aporte de Irene Milovan, fundadora de esta escuela en 1960, también se asocia con la escuela rusa, puesto que Milovan nació y se formó en Zagreb, cuyos inicios y desarrollo del ballet estuvieron ligados a la escuela rusa.

Cabría entonces afirmar que Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago nació con el método de la escuela rusa de ballet.



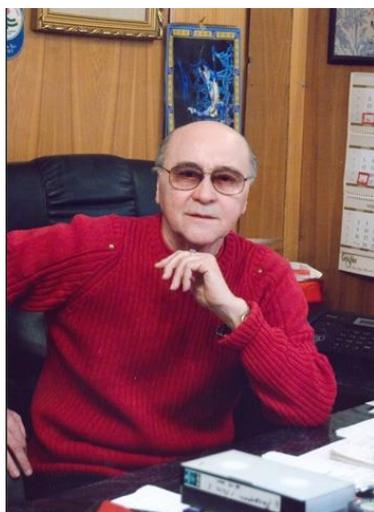
Escuela Ballet Sulima.

¹⁹ Yolanda, Montecinos: *Historia del Ballet en Chile*, en Revista Musical Chilena N° 75. 1961, p. 29.

- Eugenio Valukin

Nacido en Moscú, en 1937, empezó su formación en la danza a muy temprana edad, en la Academia Estatal de Coreografía de Moscú. En 1958 se incorporó al elenco del Teatro Bolshoi, interpretando papeles de solista del repertorio clásico y de carácter.

Entre 1962 y 1967 estudió en GITIS (Instituto Superior de Artes Teatrales), realizando posteriormente cursos de posgrado en el mismo recinto, siendo alumno de Nikolay Tarasov, Leonid Lavrovsky y Asaf Messerer.



Eugenio Valukin en GITIS.

Desde 1959 fue invitado como profesor de la Academia Estatal de Coreografía de Moscú y, entre 1963 y 1968, se desempeñó como maestro en la escuela y la compañía de Ballet de Toronto.

Durante sus años como maestro ha preparado más de una generación de grandes artistas y maestros que trabajan en la Rusia de hoy y en el extranjero, entre ellos: B. Akimov M. Gabovich, B. Efimov, M. Tsivin, A. Bogatyrev, V. Malakhov, V. Tedeev, A. Nikolaev, B. Bryantsev, S. Radchenko, F. Gilfanov, V. Petrunin, A. Fadeechev, V. Anisimov, V. Kirillov, V. Nikonov, V. Lantratov, A. Gorbatshevich, R.

Avnikyan, A. Golovani, Y. Posokhov, y otros.

A finales de la década del 60, Malucha Solari, entonces Directora de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, comprendió la necesidad de fortalecer la técnica del ballet clásico, además de emprender la modificación de las mallas curriculares, viajando personalmente a Moscú con vista a incluir a la danza en el primer convenio de intercambio entre Chile y la URSS e invitando para concretarlo a Sofía Golovkina, Directora de la Academia Estatal de Coreografía de Moscú, quien visitó Santiago en 1967.

Como resultado de esas negociaciones, Valukin llegó a Chile en 1969 y se desempeñó como Profesor Jefe de Danza Académica en la escuela y en el Ballet Nacional Chileno. Además, dirigió el curso de Metodología del Ballet, en el cual formó profesores de la especialidad. Para el Ballet Nacional Chileno montó su obra *Skriabiniana*, interpretada por Hilda Riveros, que fue filmada por el canal 9, de la Televisión Universitaria.



Eugenio Valukin impartiendo clase de Metodología en la Universidad de Chile.

En el programa de la presentación del examen de danza clásica, efectuado en el Teatro Municipal el 3 de noviembre de 1971, Patricio Bunster, quien en ese momento ocupaba el cargo de Director del Departamento de Danza de la Universidad de Chile señalaba:

“Generalmente las visitas de personalidades extranjeras de la Danza, se habían aprovechado con exclusividades en el campo de intérpretes o, en el enriquecimiento de un repertorio.

“Con la contratación del profesor Valukin, el Departamento de Danza ha querido que su paso signifique la formación de profesores nacionales que puedan multiplicar la acción docente en nuestro ámbito.

“Esa tarea ha sido cumplida excelentemente por el Maestro Valukin, al iniciar un curso de Maestros con una sólida base de Metodología Soviética de Danza Clásica.

“Aparte de esa tarea primordial, el Profesor Valukin ha cumplido, a toda satisfacción con elevar el nivel técnico de nuestros alumnos y profesionales en la disciplina académica que es a nuestro juicio uno de los fundamentos de la formación integral de un artista de la danza”²⁰.

Por su parte, el diario *El Mercurio de Santiago* con fecha de 27 de diciembre de 1970, citado en el propio programa, señalaba:

²⁰ Programa del Departamento de Danza, Universidad de Chile: *Clase examen de danza clásica*. Teatro Municipal, 3 de noviembre de 1971.

“Ha hecho en verdad un trabajo admirable de pedagogo y artista.

“El coreógrafo ruso alcanza logros que aúnan el rendimiento técnico más acabado con visionaria fuerza de expresión. Impera de dichas páginas un romanticismo de trémula hermosura, totalmente afín al clima de la música que los inspiró.

Fue éste en suma, el espectáculo de ballet del año”²¹.

Valukin concluyó su trabajo en Chile en 1971, dejando tras de sí una sólida imagen como profesor.

Desde 1983 a 1985 trabajó como coreógrafo y profesor en la Real Academia Inglesa de la Danza. Más tarde las compañías de ballet de Australia y de Tokio también contarían con sus notables servicios, que igualmente se extendieron a otros países, como Cuba.

Es autor de más de 30 artículos y publicaciones en forma impresa sobre la historia del arte, teoría y metodología de la escuela de danza clásica, así como los libros: *El hombre de la danza clásica* (1987) y *Sistema de la danza clásica de los hombres* (1999).

En la actualidad es Jefe de la Cátedra de Coreografía de GITIS. Es Artista del Pueblo de Rusia y de la República de Bashkortostan y Académico, Profesor, Magister en Artes y Doctor en Pedagogía.

Ciertamente, Eugenio Valukin es, junto a Elena Poliakova, un referente obligado cuando de danza académica se habla en Chile.

No cabe duda de que un profesional de su nivel tuvo que transmitir a sus discípulos y a quienes compartieron su trabajo en esos años todo su conocimiento de la metodología de la escuela soviética, incluido el método de Agrippina Vaganova. Lamentablemente, pese a que se trató de consultar su opinión sobre los resultados obtenidos en esa etapa y de las perspectivas que visualizaba respecto a la danza académica en Chile, no fue posible obtener una respuesta.

La huella de la escuela rusa, pálidamente reflejada desde los años 20, había ido consolidándose con el paso del tiempo y se dejaba sentir con gran fuerza en aquellos comienzos de los años 70.

²¹ El Mercurio, Santiago, 27 de diciembre de 1970, en Programa del Departamento de Danza, Universidad de Chile: *Clase examen de danza clásica*. Teatro Municipal, 3 de noviembre de 1971.



Eugenio Valukin impartiendo clase en la
Universidad de Chile.

- Genovaite Sabaliauskaite

Tras haber realizado estudios de ballet con el maestro Bronius Kelbauskas, alumno de M. Kseshinskaya (1934 en París) y N. Legat, (1935 en Londres), Genovaite Sabaliauskaite de Gradberg completó sus estudios de ballet en la Escuela de Danza de la ciudad de Kaunas (Lituania), con la maestra rusa Vera Nemchinova, entre 1935-1937 y más tarde con Alexandra Fiodorova, comenzando a trabajar en el teatro de esa entonces República de la URSS, en 1938. En 1940 estudió en la Escuela Coreográfica de Leningrado, en el curso de perfeccionamiento de la profesora Agrippina Vaganova, incorporándose más tarde al Teatro Kirov de esa ciudad, como solista.

En 1944 Sabaliauskaite regresó a Lituania, integrándose al Teatro de Ópera y Ballet de Vilnius.

Junto con su partenaire Henrikas Banyš, recorrió una serie de ciudades de la entonces Unión Soviética, así como Bulgaria, Turquía, Ceilán, India y Francia.

A lo largo de su carrera como bailarina interpretó los roles de princesa



© Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras
Genovaite Sabaliauskaite en *Giselle*.

Aurora, en *La Bella Durmiente* y Odette-Odile de *El Lago de los Cisnes*, ambos de P. Tchaikovsky, *Raimonda*, en el ballet del mismo título de A. Glazunov; el papel principal de *Peer Gynt*, de E. Grieg; *Laurencia*, de A. Krein y el apasionante rol de Zarema, en *La Fuente de Bajchisarai*, de B. Asafiev.

Llegó a Chile en 1970 como directora invitada del Ballet Municipal de Santiago. Ese mismo año remontó exitosamente el II acto del ballet *Cascanueces* y el *Grand Pas de Quatre* y, al año siguiente, *Coppelia*, con la bailarina Rosario Llansol en el personaje central.

En 1972 regresa a su país y emprende su labor pedagógica y como coreógrafa, estrenando el ballet *Francesca da Rimini*, con música de Tchaikovsky y la reposición del ballet *Coppelia*, de Delibes.

En 1978 se instaló en Alemania, regresando a Lituania en la década del 90.

Por su labor artística le han sido otorgados muchísimos premios, entre los que se encuentran el título de Artista del Pueblo y la Orden del Lituano Gran Duque Gediminas, la Cruz de los Caballeros, otorgado en Alemania.

Genovaite Sabaliauskaite es una de las fundadoras de la Escuela de Ballet de Vilnius (Lituania), llegando a ser coreógrafa principal en el teatro de dicha ciudad. Durante todo este lapso ha logrado formar y perfeccionar a numerosos solistas y primeros artistas de ballet en su país.

Actualmente jubilada, recibió un emotivo homenaje en el Teatro de Vilnius, en ocasión de sus 85 años de vida.

Aunque permaneció casi dos años en Chile, su labor parece estar más enmarcada en la preparación de las obras de las temporadas que en la transmisión de la metodología de la escuela rusa, razón por la cual es apenas mencionada como una maestra referente de ésta.



Genovaite Sabaliauskaite y Henrikas Banys en
La Bella Durmiente

- Alexander Prokofiev



Alexander Prokofiev.
Foto cortesía Rosario
Llansol.

Alexander Prokofiev, nació en la ciudad de Omsk, Rusia, el 25 de junio de 1942.

Estudió en la Academia Estatal de Coreografía de Moscú, con el afamado maestro Nikolay Tarasov.

Al término de sus estudios (1961) se incorporó a la compañía del Teatro de Ópera y Ballet de Novosibirsk, donde bailó como solista entre 1961 y 1965, interpretando papeles en montajes de coreógrafos como Grigorovich, Lavrovsky, Belsky y Vinogradov, entre otros. La experiencia adquirida en este entonces teatro, con mucho prestigio y vanguardia de nuevos coreógrafos, le sirvió para su

posterior labor docente. Más tarde se integró por un año al teatro de Ópera y Ballet de Alma Ata, Kazajstán. Al lesionarse seriamente, se retiró para siempre como bailarín y en 1966, por invitación de su maestro Tarasov, se incorporó al estudio de la carrera de profesor en el Instituto Superior de Artes Teatrales de Moscú (GITIS) con el propio Nikolay Tarasov, cuya metodología aprendió y aplicó rigurosamente, convirtiéndose luego en su asistente. Nikolay Tarasov, máxima autoridad para la enseñanza de la danza clásica masculina, fue para Moscú casi lo mismo que Agrippina Vaganova para San Petersburgo. La metodología de Tarasov fue publicada, pero sin lograr la difusión internacional lograda por la de Vaganova.

Desde 1968 empezó a impartir clases de Técnica Clásica en la Academia Estatal de Coreografía de Moscú, labor que desempeñó hasta el año 1991. A la edad de 27 años, le encomendaron un curso que estaba a punto de ser eliminado. El joven maestro enfrentó el desafío más importante de su vida y en el transcurso de tres años, los logros obtenidos no sólo evitaron la desintegración del curso, sino que los egresados de éste fueron invitados a formar parte del Teatro Bolshoi y del Stanislavsky y Nemirovich-Danchenko. Con esto se ganó un enorme prestigio y reconocimiento.

En los años 1978 y 1979, fue profesor y ensayador en la Compañía de Ballet del Teatro de Ancará, Turquía.

En 1989, 1995 y 1996 impartió clases para la Compañía de Ballet Staat Oper de Múnich, Alemania.

También fue Invitado en la Compañía de Ballet de Amberes, Bélgica, como maestro de ballet y ensayador, desde 1981 hasta 1983.

Maestro de ballet y coreógrafo, creador y Director Artístico de la compañía "Las Temporadas de Ballet Ruso", entre 1991 y 1994.

Entre 1994 y 1995 impartió clases de ballet clásico para solistas en el Teatro Bolshoi de Moscú.

En 1996 montó las temporadas de Balanchine en el Teatro Maliy de San Petersburgo, con mucho éxito y excelente crítica periodística.

En 1996 y 1997 fue invitado al Teatro Colón de Buenos Aires, como maestro de baile y ensayador.

En el 2000 impartió clases magistrales para estudiantes avanzados en la Academia Rusa de Ballet Vaganova, en San Petersburgo. Recibió invitación para integrar el elenco de profesores de esta prestigiosa cuna del ballet.



Alexander Prokofiev en clase.

Entre 1996 y 2000 impartió clases de Metodología de Ballet Clásico en el Conservatorio de Múnich, graduando dos cursos de profesores.

Posteriormente fue invitado a la Academia de Ballet de Baviera, que se formó al alero del Conservatorio y trabajó como Profesor Titular entre 2000 y 2007, hasta su inesperada y prematura muerte en ese mismo año. Al pensionarse, tenía planes de volver a Moscú para integrarse al Teatro Bolshoi, por invitación del Director Artístico Alexey Ratmansky y soñaba graduar un curso más en la escuela.

Por sus méritos artísticos ostentaba el premio de Persona Emérita de la Federación Rusa.

Prokofiev poseía su propio método, con una visión moderna y avanzada, acorde con el tiempo. Poco antes de su fallecimiento dejó grabaciones sobre su método de enseñanza. También dejó sus apuntes de clases a la unidad de metodología de la Academia Estatal de Coreografía de Moscú, cuya redacción y posterior edición está a cargo de la Sra. Vikhрева.

En los últimos tiempos Alexandre Prokofiev era considerado entre los mejores profesores de danza clásica en el mundo.

Llegó a Chile 12 de agosto 1972 por invitación del Teatro Municipal de Santiago, a través del Ministerio de Cultura de la Unión Soviética y permaneció en esta ciudad hasta octubre de 1973. Impartía clases y ensayaba todas las obras del repertorio.

“La compañía nos recibió de manera muy acogedora. Trabajaron muy bien, con mucho entusiasmo y entrega, pero el nivel era bastante bajo, mucho que desear”, cuenta Prokofiev en la entrevista que se le realizó.

Su presencia en Santiago permitió incrementar el repertorio del Ballet Municipal y elevar el nivel técnico y artístico de la compañía. En más de un año de labor en Santiago estrenó los ballets *Las Sílvides*, *El nacimiento de Venus* (Bach), *Danza de las espadas*, *Pas de deux Classique*, *Preludio y Fuga*, *La consagración de la primavera*, *Paquita* y *Pas de deux* del ballet *El Corsario*. Además, repuso el ballet *Coppelia*, en una nueva versión, estrenado anteriormente por Sabaliauskaite.



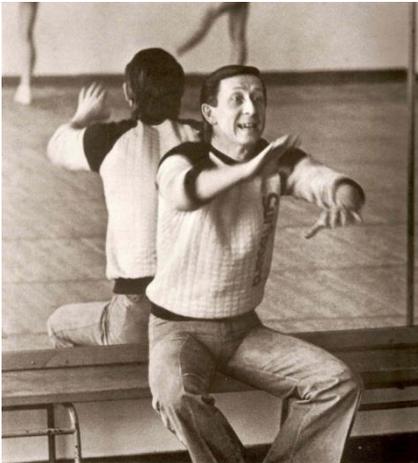
Alexander Prokofiev impartiendo clase de Metodología en el Teatro Municipal de Santiago.

Las entradas estuvieron agotadas para el fin de temporada y las obras obtuvieron muy buena acogida y excelentes críticas periodísticas. Impartió también numerosos seminarios metodológicos para integrantes de la compañía y otros profesores.

Su esposa, Yulia Prokofieva, junto con la profesora chilena Alicia Targarona, impartían clases de ballet para niños en la Escuela de Ballet del Teatro Municipal.

Targarona recuerda a Prokofiev de la siguiente manera:

“Todo lo que yo sé se lo debo a Prokofiev. El maestro era exigente y duro a lo que era la disciplina. A los que se atrasaban, no los dejaba entrar. Se quedaban sin clase. La disciplina es muy buena. Yo se lo agradezco infinitamente “.



Alexander Prokofiev en clase.

En 1973, al producirse el golpe militar, los logros alcanzados en tan poco tiempo por Prokofiev favorecieron una invitación del gobierno militar para seguir trabajando en su puesto de Director Artístico en el Teatro Municipal, pero el maestro regresó a su país en octubre del 1973.

Prokofiev mencionó al respecto:

“Me hubiera gustado quedarme más tiempo en Chile para continuar con el trabajo que empecé, pero las circunstancias se dieron de otra manera...”.

A Prokofiev se le puede comparar con el personaje más trágico de la mitología griega Prometeo, quien le dio el fuego a la humanidad y que fue castigado por eso por Zeus, dejándolo encadenado a una roca. La gente, a quienes Prometeo les incendió los corazones con el fuego, estaba agradecidos a él por toda la vida.

Así mismo le pasó a Prokofiev, cuando entraba en contradicción con la metodología tradicional del ballet clásico, guiado por su genial intuición y basada en su enorme experiencia práctica. Cualquier desviación de las

normas produce la envidia de la mediocridad y como consecuencia de esto, no era querido... Pero él no le prestaba mucha atención a eso, ardía sólo hasta quemarse e incendiaba a sus alumnos con este fuego, de lo cual le estamos agradecidos hasta los días de hoy.

Prokofiev nunca bailó en cuerpo de baile y a sus alumnos les ponía metas altas, de lograr ser solistas o primeros bailarines, premisa que casi siempre se cumplía. Entre sus alumnos hay figuras con reconocimiento internacional como primeros bailarines, ganadores de concursos internacionales de ballet, Artistas Eméritos y del Pueblo de la Unión Soviética y directores de varias compañías de ballet de renombre internacional. El maestro decía que en la formación de un bailarín importa todo; y el dominio de la técnica; y la expresividad; y la espiritualidad... Sólo con el dominio de una técnica virtuosa no es suficiente, no se crea un "artista".

Otras de sus opiniones se resumen a continuación:

"...La escuela es muy importante. No es suficiente sólo aprender cómo se efectúa tal o cual paso, es importante que tenga fluidez, dinámica, poesía... Se debe crear un personaje en el escenario y que el público le crea al artista, que se emocione, no basta con que el bailarín lllore sobre el escenario...él debe hacer llorar al público, esta es la verdadera maestría de un bailarín", "...La danza clásica masculina en los últimos tiempos ha progresado fuertemente, mucho más que la femenina. La incorporación de diversos "trucos" de destreza técnica, de virtuosismo es evidente, pero de nada sirve la destreza si el bailarín es frío e inexpressivo, esto es solo una de las herramientas que debe ocupar un artista", "...La inteligencia del ballet es ante todo la coordinación. Es la capacidad del cuerpo para reaccionar a la orden del cerebro con máxima velocidad y exactitud"²².

Prokofiev consideraba que lo más importante en la enseñanza era conservar la personalidad de los alumnos. Sobre esto el maestro aplicaba su método y menciona un ejemplo:

"...Pavlova estudiaba con Cechetti, y a éste una vez le han preguntado: "¿Usted no ve que su alumna tiene el *arabesque en dedans*?" Pavlova estaba

²² Yulia, Buryakova: *El verdadero valor para mí lo tiene el mismo bailarín*. En línea. Conversación con Alexander Prokofiev en Revista Teatral de San Petersburgo N° 33, del 2003.

realmente con el *arabesque en dedans*. " ¿Usted - no la puede corregir?" Y Cechetti respondió: " no es necesario, no la toquen, miren que hermoso se le ve. Y bien, va a abrir la pierna, y ya no será Pavlova, pero como ella nadie mantiene el *arabesque*"²³.

Me complace compartir que tuve la enorme suerte y privilegio de haber sido alumno del maestro Alexander Prokofiev en la Escuela de Ballet del Teatro Bolshoi y me siento muy orgulloso de haber recibido los conocimientos y los consejos de este verdadero talento. Cuando se tiene confianza en el maestro que te está enseñando, esta confianza se convierte en milagro. Prokofiev no solamente nos dio una profesión, sino que nos enseñó a vivir, nos inculcó valores y nos hizo soñar, porque sin mística ese arte simplemente moriría.

Llevaré para siempre en mi memoria y en el corazón su recuerdo. Su legado vive en nosotros, sus alumnos... y en todos aquellos que alguna vez tuvieron la oportunidad de trabajar con un maestro de la talla de Alexandre Prokofiev.



Alexander Prokofiev con la compañía en el escenario del Teatro Municipal.

²³ Ídem.

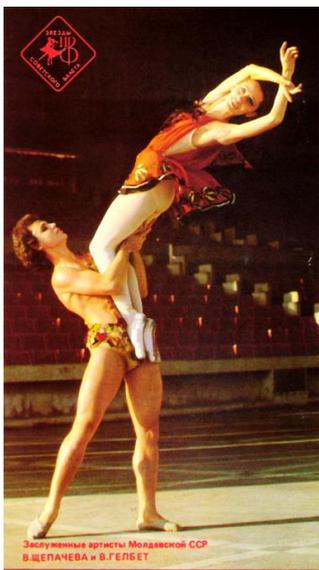
Maestros rusos en Chile tras el fin del gobierno militar.

En el período comprendido entre 1973 y 1979 no hubo ningún maestro ruso vinculado a la actividad profesional chilena. En 1980-1981 visitaron Santiago los bailarines rusos emigrados Valentina y Leonid Kozlov, quienes montaron la versión completa del ballet *El Lago de los Cisnes*.

En 1980 la presencia rusa se manifestó solamente en el escenario, con la actuación del bailarín Alexander Godunov, junto a Eva Evdokimova en el ballet *Giselle*. Al año siguiente regresan para interpretar *El Lago de los Cisnes*.

En 1982 se hizo cargo del Ballet Municipal el maestro Iván Nagy, tras lo cual la compañía pasó a ser denominada Ballet de Santiago.

Rudolf Nureyev bailó *Canto del compañero errante* y *La señorita Julia*, en 1983, en el escenario del Teatro Municipal, en tanto que Natalia Makarova obtuvo gran éxito en *Rosalinda*, en 1984.



Vladimir Guelbet y
Valentina Chepatcheva, en
Bacanal.

Imre Dozsa, del Ballet de Hungría, dirigió el Ballet de Santiago entre 1989 y 1990. En este último año invitó a los artistas del Teatro Nacional de Ópera y Ballet de Moldavia, Vladimir Guelbet (graduado de la Academia Estatal de Coreografía de Moscú del Teatro Bolshoi y discípulo de Alexander Prokofiev) como Primer Bailarín y a Valentina Chepatcheva, como solista, a integrar la compañía.

En 1990, el coreógrafo ruso Valery Panov montó para la compañía del Ballet de Santiago el ballet *El Idiota*, con música de Shostakovich, vestuario y decorado de Alexander Vassiliev y basado en la novela homónima de Dostoyevsky, donde el papel principal fue interpretado por el bailarín Vladimir Guelbet, junto a la Bailarina Estrella Sara Nieto.

En 1991 se produjo el debut del Ballet Bolshoi a teatro lleno. El programa incluía el 1er acto de *La Bella Durmiente*, el 3er acto de *La Bayadera* y el 3er acto de *Raymonda*. Esta compañía volvió a presentarse en 1997.

Mikhail Baryshnikov también se presentó en el Teatro Municipal en 1993. En 1997, Makarova presentó su versión coreográfica de *La Bayadera*.

En el plano de la enseñanza de la danza clásica hubo, sin embargo, un largo período en que la presencia activa de la escuela rusa estuvo ausente.

Sólo el maestro Yury Umrikhin, del Teatro Kirov y de la Escuela Vaganova, estuvo como invitado del Ballet de Santiago durante un mes, en 1992.

A partir de 1995, con la llegada a Chile del maestro búlgaro Georgi Christoff, se reinicia un período de revitalización de la escuela rusa. Christoff abre una Academia de Ballet con su propio nombre. En 1996 es invitado como maestro de baile del Ballet de Santiago y en 1997 es contratado por la misma compañía como maestro de baile estable. Posteriormente regresó a España, donde había desarrollado una larga carrera como bailarín.

Al retirarse del escenario, Vladimir Guelbet se incorpora como maestro de Pas de deux al Departamento de Danza de la Universidad de Chile, asumiendo luego la enseñanza de la Técnica Académica, además del Pas de deux. Actualmente, es académico de la Escuela de Danza y Coreografía de la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC).

Valentina Chepatcheva también pasó a la enseñanza, al retirarse como bailarina, tanto en academias particulares como en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC).

La profesora ucraniana Viktoriya Shatkivska, al asentarse en Chile, fue contratada por la Escuela de Ballet del Teatro Municipal, donde permaneció por algunos años. Actualmente imparte clases de Técnica Académica en la Escuela Moderna de Música y Danza, Instituto Profesional.

Los actuales maestros rusos tienen la difícil tarea de transmitir sus conocimientos en un medio que teóricamente posee una cierta predisposición para captar y desarrollar todo el legado que los maestros

antecedentes habían dejado. La experiencia de estos años muestra, sin embargo, la enorme confusión existente en lo que respecta a la correcta aplicación de la metodología de la escuela rusa de parte de muchos profesores chilenos. Analizar los factores adversos y determinar la factibilidad de la aplicación de la metodología de la escuela rusa en Chile para lograr un mayor desarrollo en la danza, será tema a tratar en el próximo capítulo.

CAPITULO III

EL LEGADO DE LOS MAESTROS Y DE LA ESCUELA RUSA DE BALLET EN CHILE

Para poder analizar el legado de los maestros y de la escuela rusa en Chile, una fuente importante fueron las opiniones de las personas que trabajaron con estos maestros. Se entrevistó a las siguientes personas: Alicia Targarona, que fue maestra en la Escuela de Ballet del Teatro Municipal y actualmente imparte clases particulares; Edith del Campo, ex integrante del Ballet de Arte Moderno y más tarde escenógrafa prestigiosa; Anabella Roldán, ex bailarina del Ballet Municipal y en la actualidad funcionaria del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Hilda Riveros, destacada bailarina del Ballet Nacional Chileno y coreógrafa con reconocida trayectoria internacional; Olga Wischnjewsky, ex bailarina del Ballet Nacional Chileno y profesora de ballet de la Universidad ARCIS; Elly Griebe, ex bailarina del Ballet Nacional Chileno y ex profesora de Técnica Académica de la Universidad de Chile; Matilde Romo, fundadora de la Escuela de Ballet de Valdivia; Bessie Calderón, ex bailarina del Ballet de la Universidad de Chile, solista del Ballet Municipal de Santiago y profesora de Técnica Académica en Estocolmo y en la Escuela de Ballet del Teatro Municipal en Santiago. Además se entrevistó a Tamara Chiriac Poblete, profesora de danza de carácter de la Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago, profesora de Ballroom en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC) y procedente de la ex Unión Soviética; Alexander Prokofiev y su esposa Yulia Prokofieva, maestros que trabajaron en el Teatro Municipal de Santiago. Rosario Llansol, ex primera bailarina y ex directora del Ballet Municipal de Santiago y Yulia Prokofieva, colaboraron con fotos sobre el maestro Prokofiev.

La mayor parte de los entrevistados recibió clases con Elena Poliakova, lo cual es un reflejo de que, incluso algunos profesionales que no pudieron ser entrevistados, también fueron discípulos de esta maestra. Ello se explica por el hecho de que Poliakova, además de tener su academia particular, impartía clases tanto en la Universidad de Chile como en el Teatro Municipal y por un largo periodo.

No sucedió igual con Prokofiev o Valukin, cuyo marco de actividad estuvo concentrado en el Teatro Municipal o en la Universidad de Chile y durante poco tiempo.

En el caso de Sulima, absolutamente proyectado al ballet clásico, el alcance de sus enseñanzas no logró penetrar ni la influencia de la ya consolidada danza expresionista, ni la cierta apatía social existente hacia el ballet.

En una primera reflexión analítica de las respuestas ofrecidas por los encuestados, pueden encontrarse opiniones a veces contradictorias, pero que reflejan la confusión existente respecto a la percepción del legado de la escuela rusa en Chile. Se puede también apreciar que no existe unanimidad de criterios acerca de que haya que rescatar la metodología de la escuela rusa.

Se evidencia que algunos encuestados no tienen muy claro qué es la escuela rusa y confunden escuela con estilo y, peor aún, con una idea equivocada de repertorio, al plantear que las danzas de la escuela rusa no están en relación con la cultura chilena, olvidando que las grandes obras del repertorio clásico (*La Bella Durmiente*, *El Lago de los Cisnes*, *La Bayadera*, *Cascanueces*, *Raymonda*, y otras) fueron creadas precisamente en Rusia.

En parte, el poco conocimiento del concepto de escuela y métodos asociados está basado en que la danza profesional en Chile nació con el expresionismo y no con el ballet clásico. Muchos señalan la falta de técnica que tenían y que fueron en búsqueda de ella, aún a escondidas de su maestro Ernst Uthoff, tomando clases con Poliakova, lo que se transformaba más en un entrenamiento que en un aprendizaje metodológicamente planeado. Valukin y Prokofiev, en cambio, tenían una metódica pero, dadas las circunstancias de carencia de una base técnica sólida y de problemas de tiempo, no pudieron hacer más. Esos maestros rescataron el rigor y la disciplina, aunque el aprendizaje fue por corto tiempo y sólo hasta la mitad de la materia de un curso de ocho años y, lo más valioso, a criterio de algunos encuestados, fue que lograron hacerles entender que la Técnica Académica es formadora, con principios básicos universales y que sirve para cualquier estilo.

Algunos de los entrevistados reconocen que no tuvieron conciencia de la metodología de la escuela rusa en Chile, aunque tenían un acercamiento leve con ella, sino que la conocieron realmente fuera del país, pero aseguran que lo que pudieron recibir en Chile les ayudó a mejorar su

rendimiento, hasta por encima de sus posibilidades y les despertó el amor hacia el ballet clásico, motivándolos en su carrera docente posterior.

En general, se destaca que la formación de un bailarín profesional debe partir desde temprana edad y con una rigurosa selección, por lo cual algunos se plantean dudas respecto a si está bien ubicada la carrera en la universidad, tal y como existe en la actualidad.

Una de las preguntas formuladas a los entrevistados se refería al dominio que existía de la metodología de la escuela rusa de parte de quienes enseñaban danza académica en Chile. Las respuestas en general, expresaban que pocas personas dominaban esa metodología, señalando causales de diverso tipo, relacionadas con la imposibilidad de contar con una escuela debidamente concebida, donde puedan ser aplicados correctamente los distintos pasos del proceso de enseñanza o, también, con problemas derivados de no haber existido una formación completa de profesores, entrenados en la metodología indicada. Otras causas apuntan a las características de la enseñanza en instituciones privadas, donde los niveles de exigencia y rigurosidad propios de la escuela rusa tienen que ser olvidados, ante un alumnado que no persigue intereses profesionales y que paga para entretenerse.

Entre las dificultades para aplicar la metodología de la escuela rusa en el país, los entrevistados destacan que el rigor y la disciplina, propios de ella, no se adaptan a la mentalidad, las condiciones físicas y los prejuicios hacia la danza en el país, a lo que se añade la falta de escuela y de una buena formación de profesores de Técnica Académica, con conocimientos metodológicos para impartirla. La falta de tradición y cultura general sobre la danza también es señalada como dificultad para la aplicación de dicha metodología. No menos importante es el hecho de que, a juicio de algunos entrevistados, el desinterés oficial por impulsar la danza no permite condiciones ideales para la selección y formación de futuros bailarines en edades tempranas y, además, la inexistencia de un movimiento importante de danza en el país tampoco ha creado la necesidad en la población de optar por la carrera de bailarín.

Se reconoce unánimemente que la metodología de la escuela rusa no es anticuada y que se está actualizando permanentemente e, incluso que no es necesario modificarla, porque está vigente en el mundo entero, pero que pocas personas la dominan en Chile. Algunas opiniones apuntan a que ninguno de los profesores chilenos tiene un verdadero dominio de

ella. Por eso, mientras que unos recomiendan aplicar el método de Vaganova o la metodología de la escuela rusa, otros no son partidarios de eso. Un tercer grupo recomienda aplicar metodologías de otras escuelas como la francesa o la inglesa. Pero todos destacan la importancia de formar profesores con conocimientos de algún método, pero bien preparados, utilizando incluso a ex bailarines clásicos para ello.

Respecto a si existe presencia de la metodología de la escuela rusa en Chile, las opiniones también están divididas. Algunos consideran que sí, otros que no, argumentando que no tiene presencia porque no es necesaria, porque no se identifica con los chilenos y, por último porque no se conoce realmente. Con relación a esto último, algunas opiniones coincidían en plantear que si bien habían recibido clases de maestros rusos, el conocimiento real de la metodología de la escuela rusa no fue percibido, ni tampoco tuvieron una claridad en cuanto a qué era y sus características. Esto último, probablemente, está dado por circunstancias diversas.

Si se parte por analizar las opiniones de quienes trabajaron con Poliakova, puede deducirse que ésta no era totalmente consciente del concepto del método, pues la escuela rusa antigua, de donde procedía, carecía de método y de los maestros que ella misma tuvo, sólo Cechetti seguía una pauta metodológica en sus clases. Por lo demás, en las circunstancias que la trajeron a Chile a edad avanzada, para abrirse paso en un medio donde el ballet clásico era, para muchos, sujeto de rechazo y para otros cuando menos, ajeno, es comprensible que para Elena Poliakova los temas metodología y escuela no eran fundamentales. En el caso de Valukin, quienes en ese entonces formaban parte del Ballet Nacional Chileno, sólo tomaban las clases de entrenamiento de la compañía y quedaron al margen del trabajo de dicho maestro para enseñar la metodología de la escuela rusa, así como de la preparación metodológica que el propio Valukin hacía en sus cursos en la Escuela de Danza. Con Prokofiev sucedía algo similar. A todo ello hay que agregar el poco tiempo de estadía de esos maestros y la insuficiente base técnica que encontraron al iniciar su labor.

De acuerdo a lo anterior, no resulta extraño que algunos entrevistados aseguren que sólo tuvieron conciencia y aprendieron a conocer la escuela rusa, cuando vivieron fuera de Chile, tras el golpe militar.

A la pregunta de si se debe retomar contacto con la escuela rusa de ballet, algunos plantean que sí y otros que no. Quienes opinan positivamente, ven una posibilidad de lograr mayores niveles artísticos en la danza en Chile y, quienes piensan lo contrario, parten del criterio de la lejanía geográfica y cultural entre Chile y Rusia. Otros piensan que habría que retomar, pero siempre que se den las condiciones de formar una escuela respaldada por una política y preocupación del estado y con las instalaciones adecuadas, lo cual hasta el momento está lejos de la realidad.

Ese último argumento, sólidamente fundado, resume la situación concreta en la cual, a lo largo del tiempo, han tenido lugar las tentativas por desarrollar el ballet clásico en Chile y la permanente ausencia de una política oficial de respaldo.

Según los entrevistados, no se alcanzaron niveles de desarrollo del ballet en Chile por varios factores: porque el interés económico de ganar dinero está por encima de objetivos artísticos; porque los chilenos no tienen condiciones para el ballet clásico; por el poco interés que existe en ser bailarines profesionales; por la mezcla de estilos que se realiza y por la falta de buenos profesores con conocimientos adecuados.

En una sociedad cuyo motor interno es el consumismo, es evidente que el interés por las ganancias económicas supera a cualquier objetivo menos material. Por eso la profesión de bailarín, poco rentable, no resulta atractiva para muchos jóvenes y sus familiares. También, por la misma razón, quienes enseñan ballet sacrifican principios profesionales por captar o retener alumnos, a los que únicamente les motiva entretenerse. Eso sería lo más difícil de vencer en Chile, porque es un fenómeno social arraigado.

Otro método para el análisis del legado dejado por los maestros y de la escuela rusa de ballet en Chile, consistió en dar respuestas a algunas interrogantes, que sirvieron de guía personal para enfocar el problema central de investigación.

Sintetizando las respuestas a esas preguntas se observan los siguientes resultados:

- ¿Qué quedó del trabajo de los maestros rusos en Chile? ¿Cómo fue asimilada la escuela rusa por los chilenos?;

Se percibe que de la labor de los maestros rusos ellos guardaron en su memoria, solamente, la disciplina y el rigor de las clases. Inclusive algunos confunden el concepto de escuela con el de repertorio, pero escasamente pueden encontrarse referencias concretas a una noción de metodología y de conocimiento de las bases de la escuela rusa.

- ¿Existen en Chile las mismas condiciones sociales que permitieron la consolidación de la Escuela Imperial de San Petersburgo y de la escuela soviética en todas las repúblicas de la Unión Soviética?:

Resulta indispensable la referencia al surgimiento de la danza escénica profesional en Chile, que no nació, como en otros países, inspirada por la danza clásica, sino por el expresionismo alemán.

En la recopilación de escritos periodísticos del crítico Hans Ehrmann, *Cuatro décadas de Ballet en Chile*, puede leerse el siguiente párrafo del artículo escrito en 1965 por dicho crítico: "La historia de la danza es comparable a un gran árbol. La tradición clásica constituye el tronco, cuyas raíces se cimentaron a través de los siglos...Al mismo tiempo tiene ramas como Isadora Duncan y el propio Jooss, que en un principio eran rebeldes, pero cuyos aportes eran asimilados al gran tronco. Lo que se pretendió entre nosotros, fue crecer por las ramas, desconociendo la existencia del tronco y de las raíces. Fue una experiencia que a largo plazo no podía resultar."²⁴.

Antes del surgimiento de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, Jan Kawesky entretenía a la sociedad en su academia, pero sin metas de profesionalismo. También estuvo Ludmila Gretchaninoff, quien junto a la chilena Doreen Young trató infructuosamente de incentivar el cultivo del ballet. Pasaron por Chile varias compañías clásicas de ballet y no lograron despertar ningún interés.

²⁴ Hans, Ehrmann: *Nueva etapa del Ballet Nacional*, en *Cuatro décadas de Ballet en Chile*. 2009, p. 74.

¿Por qué, sin embargo, hubo tanta admiración por la danza expresionista?

Hubo un hecho político. A la alta burguesía le gustaba la ópera por sobre todo e ir a ver ballet se convertía en una forma de lucimiento social y nada más. Nunca incentivaron la formación de una escuela y menos de una compañía de ballet. Fueron los sectores con inquietudes sociales progresistas los que encontraron en el expresionismo una identificación, en un contexto político en que el Frente Popular (que agrupaba organizaciones de centro izquierda) había triunfado en las elecciones presidenciales de 1938.

Los sectores progresistas, particularmente de jóvenes intelectuales, veían en el expresionismo una manifestación de vanguardia artística y de expresión de problemáticas sociales. Todo esto explica perfectamente el éxito que tuvo Kurt Jooss en sus presentaciones en Chile y también la propuesta de que el nacimiento de la primera escuela de danza escénica profesional en el país estuviera guiado por esta corriente estética, cuestión que para los directivos del Instituto de Extensión Musical era indiferente, pues el objetivo principal era crear un cuerpo de baile para la ópera.

En la escuela del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, que fue formada en octubre de 1941, no se enseñaba ballet clásico y, entre quienes entraron a estudiar en ella, había varios alumnos con más de 18 años. Como señalan los entrevistados, la escuela se formó por bailarines expresionistas. La Técnica Académica era subestimada, pero los bailarines, poco a poco, se daban cuenta de que los coreógrafos preferían a los que tenían más técnica, porque les funcionaban mejor. Con la llegada de Elena Poliakova a Chile, varios integrantes del Ballet Nacional Chileno tomaban clases con ella, a escondidas. El entrenamiento en el ballet clásico fue una necesidad que plantearon los mismos bailarines, motivada por la falta de dominio de la técnica que tenían. Más tarde Uthoff tomó conciencia de eso y trajo a Poliakova a la compañía.

Ella era representante de la escuela rusa antigua y transmitía sus conocimientos de la manera en que lo aprendió ella misma, sin método preciso todavía. Además, no le gustaba enseñar a los alumnos, sino más bien dar clases a los profesionales, según mencionan las personas entrevistadas que tomaron clases con ella. Hay que agregar también que

cuando llegó a Chile tenía avanzada edad y padecía de enfermedad de Parkinson, razones suficientes para comprender que no tenía en ese entonces toda la capacidad de entregar una sólida formación en danza académica.

Otro maestro ruso llegado en 1949 fue Vadim Sulima. La mayor parte de las personas dicen que era buen profesional, pero que tenía un dudoso gusto escénico.

Sulima tenía su escuela, pero si bien en la actualidad ésta es mencionada como antecedente de la Escuela de Ballet del Teatro Municipal, lo cierto es que no es muy perceptible su huella como transmisor de la escuela rusa. Pareciera que su interés en conformar una compañía que secundara su trabajo como bailarín y el de su esposa, Nina Grivzova, no le permitieron el tiempo necesario para sentar escuela. Más tarde, sería el escaso apoyo que consiguió el que haría fracasar su labor en Chile y lo conduciría hacia Estados Unidos, en 1957.

Desde que se formó la escuela rusa de ballet en San Petersburgo y mucho más aún, después de la Revolución Bolchevique, el Estado asumió como parte de su política el desarrollo del ballet. Estas características no eran las que conformaron el contexto en el que trabajaron los maestros rusos mencionados, ni tampoco Sabaliauskaite, Valukin, Prokofiev o Minz, posteriormente.

Hubo la intención en los años 1969-1973 de fomentar un mayor desarrollo del ballet clásico y de la técnica, a partir de los logros de la escuela rusa, pero no fue un tema de política de país, sino una iniciativa de algunos profesionales, como Malucha Solari, pero en ese instante había también tendencias que conspiraban contra esta intención.

La política dirigida a la masificación de la danza, se tradujo en una crítica hacia lo que se denominaban tendencias profesionalizantes. Las lamentables consecuencias de estas discrepancias, todavía son un freno para el desarrollo de la danza en Chile.

En realidad, el primer trabajo de formación, mediante la metodología de la escuela rusa (Vaganova, Tarasov, Messerer) fue realizado entre 1969-1973, por los profesores Valukin y Prokofiev, especialmente.

El paso de los maestros soviéticos por Chile estuvo marcado por el poco tiempo de permanencia en el país, sujeto a acuerdos culturales. Valukin

impartió el curso de metodología de la Técnica Académica por un periodo de tres años, con una frecuencia de dos clases semanales.

Prokofiev, por su parte, impartió el curso de metodología durante un año y con una frecuencia de una vez por semana. Alcanzó a tratar las unidades correspondientes al cuarto curso, de los ocho existentes.

La misma situación se repitió con maestros como la mexicana Rosa Bracho y el ruso Alexander Minz y, un poco después, con la chilena Bessie Calderón, quien había estudiado en Moscú. Ellos compartieron sus conocimientos con un número reducido de colegas y profesionales por poco tiempo. Es evidente que se alcanzó a avanzar en el contenido de la metodología sólo hasta la mitad de los cursos, agregándole a esto que los profesionales que los tomaban no habían tenido suficientes estudios previos de Técnica Académica.

El golpe militar rompe con los nexos directos entre Chile y la escuela rusa y lo que ha quedado es el recuerdo de lo que se pudo aprender durante la estancia de los maestros rusos. Este recuerdo, con el paso del tiempo, se fue distorsionando, impregnándose de elementos ajenos a la metodología de la escuela rusa y más tarde fue adaptándose o mezclándose, indiscriminadamente, con otras metodologías, incluso ajenas a la danza académica.

Durante el periodo de la dictadura surgieron varias agrupaciones de danza independiente, integradas por jóvenes que actuaban en actividades políticas en contra del régimen, en su mayoría procedentes de la Universidad de Chile. En general, habían recibido una formación profesional que no incluía la Técnica Académica, porque originalmente esa carrera había sido pensada para instructores de danza, que trabajarían en la masificación de esta manifestación artística.

Frente a la escasez de recursos de esas agrupaciones, el Teatro Municipal era favorecido económicamente por la empresa privada. Más que todo fue la afición a la ópera, que históricamente tenían las clases altas chilenas, lo que motivó dicho apoyo, pero como el ballet estaba dentro de esta institución, también se benefició, lo cual motivó que algunas personas empezaran a rechazar al ballet por desconocimiento, asociándolo a la burguesía y a la dictadura, mientras que glorificaban a la danza expresionista como símbolo de ideales progresistas. No se puede dejar de mencionar que el golpe militar y sus consecuencias profundizaron la división de clases en Chile y crearon un antagonismo

social objetivo y subjetivo, visible hasta la actualidad. Por eso no es extraño que el modelo expresionista, tras el fin de la dictadura, siga siendo reivindicado por algunos con matices políticos, contraponiéndolo al ballet clásico, al que asocian con las clases altas de la sociedad, lo cual se vincula, además, con la escasa formación profesional en la danza que muchos recibieron durante el gobierno militar, en donde o no se enseñaba el ballet clásico o quienes lo enseñaban, en su mayoría, no habían sido formados como bailarines clásicos, situación que existe hasta el día de hoy.

Sin embargo, la demanda del mercado por clases de ballet es alta, aunque sin aplicaciones profesionales.

La danza independiente sigue autodenominándose representante de ciertos sectores progresistas pero, en general, se ha quedado con un bajo nivel técnico y creativo, que no sólo rechaza la academia, sino todo tipo de rigor en el entrenamiento. Actualmente se proyecta, en muchos casos, hacia formas que en Europa se conocen como la “No Danza”, basadas en ideas supuestamente inspiradas en el filósofo francés Michel Foucault, según las cuales: cuerpos entrenados, son cuerpos colonizados.

La falta de compromiso del Estado con la educación y el arte deja a estos en manos del libre mercado y el interés de este último es el éxito económico. No hay comprensión en Chile, todavía, de la importancia de invertir en el arte sin obtener ganancias a corto plazo. Eso muestra una gran diferencia con lo que fue el marco histórico en que se desarrolló la escuela rusa de ballet.

El Ballet Estatal de la Academia del Arte de Rusia (GITIS Ballet), se creó en el seno de la cátedra de coreografía de la Academia Rusa de las Artes Teatrales de Moscú. Su fundador fue el famoso coreógrafo y profesor catedrático, Rostislav Zakharov (1907-1984). Precisamente de este artista surgió la idea de abrir el Teatro del Ballet adjunto a la cátedra de coreografía, iniciativa que se convirtió en realidad quince años después, en 1961, gracias al esfuerzo de artistas de la talla de Raisa Struchkova, Vladimir Vasiliev, Eketerina Maximova, Eugenio Valukin, Yaroslav Sej y el Rector de la Academia, Sergey Isaev. Actualmente, el Consejo Artístico del Teatro lo encabeza el académico Eugenio Valukin.

No sucede así en Chile, donde se aceptan alumnos en los estudios superiores con poco conocimiento, e incluso sin ningún conocimiento previo, lo cual induce a deficiente preparación profesional. Y esta situación es una evidente contradicción con los postulados de la escuela rusa, a la que sin embargo a veces se alude como supuesto modelo.

Hace falta la preocupación y la inversión de recursos del Estado en el desarrollo de la danza en Chile. Últimamente se está elaborando un programa de introducción en la danza, para luego ser implementado en las Escuelas Artísticas, además de la inclusión de talleres de danza para los colegios de la enseñanza básica en general. Es digno de reconocer que estas iniciativas son un paso significativo de avance.

Por lo general, los intereses económicos en el país se elevaron por sobre los artísticos. El interés personal e institucional por ganar dinero y generar recursos económicos propios conduce a aceptar a la mayor cantidad de alumnos posible, sin tomar en consideración la especificidad de las cualidades requeridas para estudiar danza, especialmente en escuelas con fines profesionales.

De otra parte, la necesidad de retención de alumnos-clientes provoca que todo concepto de disciplina, rigor o instrumentación metodológica seria tenga que ser descartada, sobre todo en las academias particulares, problemática que lamentablemente se extiende a las escuelas que se dirigen a la formación de profesionales.

Estas situaciones son ajenas a las existentes en Rusia en los momentos en que se desarrolló el ballet y la posterior metodología de su escuela de ballet y son factores que marcan una diferencia notable en cuanto a las condiciones sociales entre ese país y Chile.

También hay que recordar que tanto en la Rusia zarista como en la soviética hubo una política estatal que favoreció y fomentó el desarrollo del ballet y que a fines del siglo XIX tres importantes centros contaba Rusia para la enseñanza y presentación de espectáculos de ballet y, durante el gobierno soviético, esas posibilidades fueron aún más extendidas. En Chile existen solamente tres compañías de danza estables, de las cuales una es la dedicada al ballet clásico. Las otras son el Ballet Folclórico Nacional de Chile y el Ballet Nacional Chileno, heredera esta última del expresionismo y proyectada hacia la danza contemporánea aunque, primeramente, bajo la dirección de Gigi

Caciuleanu y en la actualidad de Mathieu Guilhaumon no descuida el entrenamiento en danza académica, motivo de crítica de algunos.

No existe por lo mismo ninguna política que favorezca el mayor desarrollo en la danza, ni puede notarse predisposición especial hacia el cultivo del ballet y su técnica, que en muchos casos es criticada por algunos representantes de la danza independiente como no representativo del país.

- ¿Estaban lo suficientemente preparados quienes recibieron cursos de metodología?;

Las personas que tomaron los cursos de metodología de Valukin y Prokofiev no tenían suficiente conocimiento ni estudios profundos de ballet clásico y quienes tenían alguno, no percibieron totalmente el significado o el concepto de escuela. Muchos sintieron que adelantaron técnicamente con la enseñanza de Valukin y Prokofiev, pero sin una claridad sobre las bases concretas de la técnica académica y especialmente de la metodología de la escuela rusa. Fueron en realidad pinceladas, que en algunos produjo una inquietud por profundizar, posteriormente, a través de textos de Vaganova, Tarasov, Messerer, Mey, Kastrovitskaya, Bazarova, Pisarev y otros. Pero esa información era literaria y no práctica. Es el caso de la profesora Ximena Pino, quien en la revista *Impulsos* N° 9 del 2003, menciona que fue alumna de Elena Poliakova y que está enseñando según la escuela rusa: “Yo enseñé según la escuela rusa porque soy una admiradora de la metodología Vaganova, por su claridad y desarrollo. Además, considero que es muy importante el aporte de cada profesor, dado que su experiencia vale más que todo lo que venga en un libro”²⁵.

Obviamente ella aprendió el método Vaganova a través del libro, porque Poliakova fue representante de la escuela rusa antigua y había salido de la Unión Soviética antes de que el método Vaganova fuera adoptado.

Cada profesor tiene su particular forma o estilo de impartir las clases e indudablemente la experiencia personal es fundamental, pues las sensaciones deben pasar por el propio cuerpo. Pero sólo en conjunto con la aplicación de un buen método, cuando es portador de una determinada escuela, ello puede rendir mejores resultados.

²⁵Rodrigo, Hidalgo: *Contacto con Ximena Pino*. Revista *Impulsos* N° 9. 2003, p. 9.

La autora del proyecto de traducción y publicación del libro *El abecé de la danza clásica*, Anabella Roldán, mencionó que la motivación para proponer la edición de este libro fue el conocimiento que tenía de las dificultades de muchos profesores para preparar una clase de ballet, por no contar con un método para guiarse respecto a qué hacer y cómo, a la hora de enseñar la danza clásica.

En el preámbulo de la edición de dicho libro de las maestras rusas N. Bazarova y V. Mey, publicado en 1998, con el apoyo del Fondo para el Desarrollo de las Artes, Yolanda Montecinos señalaba: “El lanzamiento de esta obra nos produce la clara impresión de iniciar una nueva etapa en la formación de bailarines, esta vez sobre una base seria, una metodología clara y probada. Pensamos que este hecho podría significar entre otras novedades, la formación de estrellas chilenas de este arte. Carencia real cuya solución elevaría el interés por las compañías estables del país”²⁶.

Lamentablemente, aunque la publicación de esta obra parecía iniciar una nueva etapa de rigurosidad en la enseñanza del ballet en Chile, no pasó de ser un episodio aislado más, dentro de las bien intencionadas iniciativas. No todos los profesionales de la danza se interesaron por profundizar en el método de Vaganova. Las interpretaciones personales continuaron y la incursión irreflexiva en distintos métodos prosiguió.

- ¿De acuerdo a las características de la enseñanza de la danza en Chile, es el biotipo de las personas que estudian danza en Chile correspondiente con el requerido por la escuela rusa?

Es importante considerar que el método Vaganova, creado con fines de un mayor desarrollo profesional del ballet clásico, es una continuación y evolución de las tradiciones de la escuela rusa de ballet. Está concebido para la enseñanza de la danza clásica y dedicado al perfeccionamiento de la técnica, la línea y la expresividad, cuidando la limpieza de las posiciones de las piernas y de los brazos y poniendo el énfasis en la introducción y uso frecuente del *épaulement*.

Según ese método los estudios se deben empezar a los diez años de edad y mediante una selección rigurosa de los postulantes, consistente en un

²⁶Yolanda, Montecinos: *Bienvenida la danza clásica seria al país*. En *El abecé de la danza clásica*, de N. Bazarova y V. Mey, traducido por Olga Wishnjewsky. 1998, p. 5.

examen físico, en primer lugar, para constatar las características de los aspirantes, tales como poseer una columna vertebral sin desviaciones y deformaciones, la proporción del torso, la cabeza, los brazos y las piernas. Estas últimas no deben presentar un arco caído (pie plano) ni piernas con curvaturas como en (x) o en (o), preferiblemente rectas. En segundo lugar, se realiza un examen médico para comprobar la salud de los postulantes con condiciones aptas para la danza, sin enfermedades crónicas y genéticas, problemas en la vista, etc., además de proporciones del peso con la estatura. En tercer lugar, un examen de aptitudes físicas tales como flexibilidad de la columna, de las piernas, empeine, elasticidad muscular, *en dehors*, salto, musicalidad, sentido del ritmo y la coordinación de movimientos.

Independientemente de que los patrones de biotipo ruso no pueden ser copiados en su totalidad en otros países, el principio de selección, en sus rasgos generales, es aplicado fuera de Rusia, tanto en París como en Londres, los Estados Unidos de América o Cuba, por ejemplo, con independencia de las particularidades genéticas y culturales de cada uno de estos países.

Por ello, una selección que persiga encontrar en la población chilena a aquellos con más posibilidad natural de desarrollar exitosamente estudios de danza, no puede plantearse como imposible, alegando cuestiones de biotipo. Sin embargo, en una sociedad en la que los estudios de danza están marcados por la capacidad de las instituciones para generar ingresos monetarios, la selección estricta entra en contradicción con el objetivo económico. Por eso, los exámenes de admisión en las escuelas supuestamente dedicadas a la formación profesional, carecen casi siempre de la rigurosidad necesaria.

En muchos casos, entran en juego los factores históricos que caracterizaron los inicios de la enseñanza de la danza escénica en Chile y, con escasas excepciones, los estudiantes comienzan su aprendizaje después de los diecisiete años, a veces hasta más tarde, lo que también se contradice con lo estipulado en los métodos de la enseñanza del ballet de las principales escuelas, entre ellas la rusa.

Los planes de estudios de las carreras universitarias de danza, la mayoría de las veces, contemplan unos cinco años (correspondientes a una licenciatura), a la cual se integran jóvenes con más de diecisiete años y sin ningún conocimiento previo de danza. Esos estudiantes reciben entre dos

y tres clases de ballet por semana, además de entrenamiento en otros estilos.

Más que un tema de biotipo en sí mismo son las circunstancias anteriormente mencionadas las que se convierten en fuerte obstáculo para la efectividad de cualquier metodología de la danza académica, incluida la de la escuela rusa. Hay que añadir también los elementos de subjetividad y de patrones estéticos que están asociados a las circunstancias históricas del nacimiento y posteriores procesos en los que ha tenido lugar el acontecer de la danza en Chile.

CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación realizada ha podido apreciarse que si bien fueron maestros rusos quienes, por mucho tiempo, se encargaron de la enseñanza del ballet en Chile, la conciencia de estar conociendo una metodología asociada a una de las más destacadas escuelas mundiales de ballet no estuvo totalmente adquirida por gran parte de quienes tuvieron acceso a clases de esos maestros.

Como se ha dicho anteriormente, el concepto de metodología en sí mismo fue planteado por primera vez por el maestro Valukin y proseguido por el maestro Prokofiev, pero en ambos casos ellos tuvieron que tratar de transmitir nociones metodológicas a personas cuya formación básica en el ballet clásico era débil y matizada por el estilo expresionista de Kurt Jooss y Sigurd Leeder. Este último aspecto ha sido particularmente importante en la asimilación de la escuela rusa y de cualquier escuela de ballet clásico.

Al haber partido por la danza expresionista, la formación de los primeros bailarines profesionales chilenos estuvo ajena a los moldes y principios propios de la danza académica. Había también un asunto de prisa en la formación de esos bailarines, pues la razón para crear la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical fue la necesidad de cubrir los bailables de la ópera. Es decir, la formación de un conjunto estable tenía que lograrse en corto tiempo. Eso fue lo que hizo Uthoff, crear una compañía en cuatro años (1941-1945), partiendo de la existencia en ella de algunos integrantes con ciertos conocimientos previos y de su propia experiencia, la de Lola Botka y Rudolf Pescht, como integrantes del Ballet Jooss. Ninguno de ellos poseía una formación en danza académica y el estilo que cultivaban empleaba algún vocabulario de ésta, pero tratado desde las concepciones expresionistas del espacio y del movimiento.

Pese a que, más tarde, muchos de los bailarines de la compañía se dieron cuenta de las falencias técnicas que tenían y trataron de remediarlas con las clases de Elena Poliakova, no lograron realmente adquirir la solidez y la conciencia metodológica necesaria. Al haber sido el expresionismo el antecedente y el patrón a seguir, tanto por la acción derivada de la dirección de la escuela y de la compañía como por las preferencias del entorno, los elementos básicos del ballet clásico estuvieron siempre asimilados dentro de los moldes expresionistas y con una fuerte

influencia de ellos. Poliakova trabajó muchos años en la escuela dirigida por Uthoff y probablemente hizo lo que pudo, pero sin pretender cambiar las bases de la escuela.

Más tarde, cuando Valukin y Prokofiev impartieron clases de Metodología de la escuela rusa, tuvieron como alumnos a personas con mucho interés, pero con la preparación mezclada que había resultado del expresionismo y de los cursos de Sullima, Gretchaninoff y Poliakova y el factor tiempo, escaso para inculcar el enorme caudal de conocimientos, metodológicamente dosificados por la escuela rusa, no permitieron que el contacto verdadero con ésta pudiera calar profundamente y dejar huellas imborrables.

Desde 1973, en que se cortó el contacto con la escuela rusa, algunos de los discípulos de esos maestros trataron de aplicar los conocimientos recibidos de ellos e, incluso, mediante la bibliografía que podían encontrar fuera de Chile (Vaganova, Tarasov, Mey), intentaron mantener el método ruso. Pero con el paso del tiempo, las mezclas de estilos y metodologías de otros países fueron dispersando los rasgos reales, para dar paso a una especie de mito sobre la escuela rusa y el método de Vaganova, supuestamente adoptado, pero del que cada vez iban quedando menos características originales.

Se ha hecho evidente que no solamente en la desfiguración de la metodología rusa ha existido el elemento de la preparación incompleta de los profesores sino que, tal vez, en mayor medida, ha estado el tema de la ausencia de una política estatal de fomento de la formación de profesionales de la danza. Al ser ésta inexistente, la formación en la danza ha recaído en instituciones particulares de todo tipo (academias, universidades) y también en la Universidad de Chile y la Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago. Cabe destacar que en las academias se enseña danza sin fines profesionales.

Todo ello ha traído como consecuencia, en general, la falta de rigurosidad en la selección del alumnado, el relajamiento de las nociones de disciplina, que sin embargo en la memoria de muchos profesores se mantiene como rasgo esencial de las enseñanzas de los maestros rusos y esto, junto a lo anterior, contribuye a que las huellas de la escuela rusa se vayan perdiendo paulatinamente.

Factores asociados a prejuicios sobre la danza clásica que pretenden afirmar que es anticuada, rígida, que crea robots y es poco expresiva, no

pueden descartarse como importantes en el proceso anteriormente mencionado. Con respecto a la danza masculina existen también prejuicios sobre las opciones sexuales a las que induce, tema que por demás muestra bastante ignorancia sobre la danza y sobre los problemas asociados a la sexualidad de los individuos.

Dado que para algunos la danza clásica rusa es ajena a la cultura chilena, se ha puesto interés en otras escuelas, como la inglesa y hasta se emplea en algunas academias el método de enseñanza para niños de la Royal Academy. Lo que no queda claro es el basamento técnico y la reflexión sobre las proximidades culturales que inclinan a esa opción.

Existen diversidad de estilos en la práctica y en la enseñanza de la danza, pero no hay claridad sobre las herramientas básicas que entrega la Técnica Académica para abordar cualquiera de ellos.

En algunos casos se aspira a modificar las metodologías de enseñanza de la danza clásica para ponerla al servicio de la danza conceptual contemporánea, suprimiendo ciertos elementos que constituyen sus principios fundamentales en provecho de términos y conceptos que son extraños a ella y no contribuyen al logro de sus objetivos de formación. Eso, por supuesto, demuestra el desconocimiento existente en muchas personas sobre la Técnica Académica y la utilización que de ella realizan notables compañías de danza contemporánea, como parte del entrenamiento de sus integrantes.

Se pretende masificar la danza, lo cual no es negativo, pero siempre y cuando se entienda la diferencia entre la danza como profesión y como afición. Lo lamentable es que para muchos esas fronteras no existen y apelando tanto a criterios políticos, como relacionados con algunas tendencias contemporáneas, cualquiera puede ser bailarín. Incluso hay grupos que promueven que a menos técnica tradicional, mejor se lograrán los objetivos de una danza conceptual.

En las diferencias de opiniones que han podido encontrarse en el curso de la investigación, ha quedado bastante evidenciado que se ha ido perdiendo el legado de los maestros rusos y que el conocimiento de la metodología de la escuela rusa es precario. Para algunos es un ideal de alguna manera almacenado en la memoria y para otros sencillamente no existe. Sin embargo, en sentido general se aprecia una admiración por el nivel de los bailarines rusos, cosa que para una gran mayoría responde a

cualidades propias de la cultura rusa que no tendrían equivalencia en Chile.

Se trate de la metodología de la escuela rusa o de cualquiera de las otras probadamente destacadas en la formación de bailarines, lo importante es que para que puedan verdaderamente lograrse resultados que enriquezcan la danza en Chile tienen que adoptarse una serie de medidas, actualmente inexistentes.

EPÍLOGO

Al iniciar esta investigación se partía de la convicción de que había un legado de la escuela rusa en Chile. El conocimiento sobre la contribución que habían hecho algunos maestros rusos a la danza en ese país a lo largo del tiempo, serviría para revalorar esos aportes y para rescatarlos o transformarlos de manera consciente y con criterios basados en el análisis de diversas variables.

El proceso de investigación arrojó resultados distintos a esas expectativas. La hipótesis de la existencia de una presencia de la metodología de la escuela rusa en Chile, partiendo del presupuesto antes señalado y de la continuada referencia a la supuesta aplicación del método de Agrippina Vaganova, ha quedado descartada y en su lugar solamente han podido encontrarse recuerdos y añoranzas cargados de sentimientos de cariño y respeto hacia los maestros rusos, pero con muy poca solidez respecto a conceptos de metodología propiamente dicha.

El hecho de que la hipótesis inicial haya sido descartada muestra claramente que el legado dejado por una escuela, al ser aplicada en un medio diferente al original, no depende únicamente de la capacidad o experiencia de los profesores encargados de transmitirla. Tampoco de inclinaciones o gustos personales. Hacen falta, también, análisis de contexto histórico y cultural, pero sobre todo, una política oficial concreta de respaldo y un medio profesional unido, concededor y decidido a profundizar en el estudio de las posibilidades de la danza en el país de que se trate, partiendo de la experiencia acumulada y de los logros de la danza internacional a través del tiempo, pero asimilados desde la conciencia de lo propio.

La investigación ha puesto en evidencia la necesidad de realizar estudios profundos en Chile sobre qué caracteriza a una escuela, sus aplicaciones metodológicas y sobre todo, respecto a la mejor manera de optar por alguna de ellas, según las características bioculturales de la población chilena. Más aún, esta investigación refleja claramente las contradicciones objetivas y subjetivas existentes en el país para la aplicación de cualquier metodología del ballet clásico, conducente al logro de mejores resultados en la formación de bailarines.

Con ello se abre un tema muy poco tratado en Chile, que requeriría mayores niveles de reflexión.

Aun descartando la influencia posterior de la escuela rusa en Chile, la investigación también ha permitido un conocimiento más profundo sobre la labor de algunos maestros rusos en este país y al poner énfasis en el legado de ellos, ha puesto sobre la mesa un mayor análisis sobre los conocimientos metodológicos que transmitieron y la aplicación que de ellos han hecho los profesores chilenos. Para quienes fueron encuestados a lo largo del proceso, el ejercicio de meditar sobre el tema les pareció una iniciativa importante.

Por estar basada en el legado de la escuela rusa de ballet, el tema metodología ha tenido un lugar protagónico dentro de la investigación y en esta dirección, es un aporte al estudio de la disciplina del ballet y de una escuela en concreto, analizando sus resultados y aplicaciones en un caso específico, en un contexto dado que no es el original y a la luz de factores históricos y culturales ajenos.

Pero por la particularidad del tema no abarca todo el espectro de conceptos metodológicos que se manejan en Chile y, por ello, abre un espacio a indagar en el futuro en lo que se entiende por metodología del ballet clásico en el país y sobre la forma que adoptan las empleadas en los distintos centros dedicados a enseñar ese arte.

Para retomar la aplicación de la metodología de la escuela rusa o para adoptar cualquier otra metodología reconocida, es necesario que el país asuma una política consciente de desarrollo del ballet, que tome en consideración, entre otras, las siguientes consideraciones:

- establecer una política oficial que respalde y fomente la enseñanza de la danza, permitiendo que sea el talento y la vocación el requisito indispensable y no los recursos económicos de los aspirantes;

Ello implica el financiamiento estatal para una escuela existente o a crear, pero con directivas encaminadas a la formación óptima de futuros profesionales de la danza;

- instrumentar una correcta formación de profesores de ballet, preferiblemente ex bailarines clásicos y capacitación del profesorado existente, con sólidos conocimientos de la metodología que se desee emplear;

- comenzar la enseñanza de la danza desde temprana edad y partiendo de una selección estricta, cuya premisa sean las aptitudes reales de los posibles estudiantes, más allá de sus niveles de ingresos económicos, sin descartar otros programas libres, destinados a la masificación de ese arte, con propósitos recreacionales, o de formación de público;
- instrumentar la enseñanza básica de la danza en conservatorios y otras instituciones de nivel elemental;
- admitir en carreras universitarias de danza a estudiantes con conocimientos básicos previos, sin importar el estilo al que quieran dedicarse, para que los estudios universitarios sean realmente de nivel superior;
- realizar estudios sobre metodologías del ballet clásico en el país y sobre la forma que adoptan las empleadas en los distintos centros dedicados a enseñar ese arte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, ALICIA: *Diálogos con la danza*. Editora Política. La Habana, 2000.
- AULESTIA, PATRICIA: *Mi vida profesional en Chile y Argentina: Ballet Nacional Chileno y Ballet de Arte Moderno del Teatro Municipal de Santiago (1959-1964)*. Ríos de tinta / Arte, cultura y sociedad / Editores. México, 2011.
- ARBEAU, THOINOT: *Orchésographie*. Editorial Dominique Guéniot. Langres, 1988.
- BACKL, RICHARD: *Vaslav Nijinsky. Innovador y amante*. Ed. Prosveschenie. Moscú, 2001.
- BARIL, JACQUES: *La danza moderna*. Editorial Paidós. Barcelona, 1977.
- BAHRUSHIN, YURY: *Historia del Ballet Ruso*. Editorial Prosveschenie. Moscú, 1977.
- BAZAROVA, NADEZHDA Y MEY, VARVARA: *El avecé de la Danza Clásica*. Edición Financiada por "FONDART". Santiago, Chile, 1998.
- BOGDANOV-BEREZOVSKY, VALERIAN: *Ulanova*. Editorial Iskusstvo. 2da Edición. Moscú, 1961.
- BONILLA, LUIS: *La danza en el mito y en la historia*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1964.
- BUNSTER, PATRICIO: *Perspectivas de un ballet americano*. Revista Musical Chilena. Año XV, enero-marzo 1961, N^o. 75, p. 44.
- CABRERA, MIGUEL: *Música y Ballet: un bonito creador*. Editorial Ediciones Cuba en el Ballet. Ciudad de La Habana, 2006.
- CACHIULEANU, GIGI: *Viento, Volúmenes, Vectores*. Impresión: Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2002. pp. 153.
- CALDERÓN DONDERO, MARISOL Y FOLCH COUYOUMDJIAN, FRANCISCA: *Sara Nieto. Vida de una bailarina estrella*. Aguilar Chilena de Ediciones S.A. Santiago, 2009.

- CALDERÓN TELLO, BESSIE: *Metodología para la Enseñanza de la Técnica Académica*. Texto de Estudio para la Danza. Impresión: Liceo Experimental Artístico. Santiago, 2009.
- CARPENTIER, ALEJO: *Letra y Solfa: Ballet*. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, 1990.
- CHACÓN UZTARIZ, JUAN: *Terpsícore o el arte de bailar*. Imprenta El Independiente. Santiago, 1888.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA: *Historia de la música en Chile*. Editorial Orbe. Santiago, 1973.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL: *Oyendo a Chile*. Edit. Andrés Bello. Santiago, 1979.
- CONSUEGRA, PEDRO: *Cesare Pugni o el melodismo italiano*. Revista Cuba en el Ballet N° 114, La Habana, Cuba, 2007. pp. 54-61.
- DALAL, ALBERTO: *La danza contra la muerte*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- ¿Cómo acercarse a la danza? Editorial Plaza y Valdés. México D.F., 1996.
- DOLIN, ANTON: *Pas de Deux*. Editorial Adam And Charles Black. London, 1950.
- DOLINSKY, MIKHAIL: *El triunfo de la musas*. Editorial Sovietsky Judojnik. Moscú, 1979.
- EHRMANN, HANS: *Cuatro décadas de Ballet en Chile*. Ril Editores, Santiago, Chile, 2009.
- ENTELIS, LEONID: *Cien Libretos de Ballet*. Editorial Musika. 2da Edición. Leningrado, 1971.
- ESTEBAN CABRERA, NIEVES: *Ballet. Nacimiento de un arte*. Librerías Deportivas Esteban Sanz. Madrid, [s.a.].
- FOKIN, MIJAIL: *Memorias de un maestro de ballet*. Editorial Arte y Literatura. La Habana, 1981.

- GARCÍA, FERNANDO: *Danza Chile*. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), 1999. vol. 4. pp. 364-367.
- *La música en la Universidad de Chile*. Universidad de Chile 1999. Santiago de Chile. Editorial Andersen & Clarke, 1999. pp. 102-105.
- *Sobre la música de tradición escrita en el Chile republicano*, Música, Boletín de la Casa de las Américas (nueva época). La Habana. N^o. 3, 2000. pp. 17-23.
- *Hacia donde avanza nuestra vida musical*. Anuario de Chile 2002-2003. Santiago de Chile, Universidad de Chile 2002. pp. 115-119.
- GOLUBEVA, ELVIRA: *Sobre la historia del Ballet en Moldova*. Editorial Știința, Chișinău.1979.
- GUERRA, RAMIRO: *Apreciación de la danza*. Universidad de La Habana, 1969.
- GUELBET, VLADIMIR: *Metodología de la técnica de Pas de Deux*. Editorial Universitaria. Colección manuales y monografías. Santiago de Chile. 2003. pp. 92.
- *Taller Coreográfico "El Nuevo Milenio"*. Revista Chile-Danza N^o 4, septiembre 2000. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 23-25.
- *La problemática del bailarín al dejar de bailar*. Revista Chile-Danza N^o 5, octubre 2001. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 26-27.
- *El fenómeno Asaf Messerer*. Revista Chile-Danza N^o 6, octubre 2002. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 9-12.

- *Agrippina Vaganova*. Revista Chile-Danza N° 7, septiembre 2003. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 13-15.
- *Centenario del nacimiento de George Balanchine*. Revista Chile-Danza N° 8, septiembre 2004. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 14-17.
- *Efemérides* (Serge Lifar, Leonid Lavrovsky). Revista Chile- Danza N° 9, septiembre 2005. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 5-9.
- *Igor Moiseev 100 años del Patriarca de la Coreografía Rusa*. Revista Chile-Danza N° 10, septiembre 2006. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 12-15.
- *Expresividad en la danza*. Revista Chile-Danza N° 11, marzo 2007. Andros Impresores. Santiago de Chile. pp. 34-39.
- *El Ballet Clásico en Rusia*. Revista Chile-Danza N° 12, noviembre 2007. Andros Impresores. Santiago de Chile. pp. 20-28.
- *La enseñanza de la Técnica Académica en la formación de estudiantes de danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile*. Ponencia, II Forum Mundial de Danza en Argentina, CIAD, octubre 2007. Buenos Aires.
- *Alexandre Prokofiev a un año de su fallecimiento*. Revista Chile-Danza N° 13, octubre 2008. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 11-14.
- *Marius Petipa.1822-1910*. Revista Chile-Danza N° 14, octubre 2009. Andros Impresores. Santiago de Chile. pp. 17-23.

- GURKOV, ILYA: *La Escuela Coreográfica de Leningrado A. Vaganova*. Editorial Muzika, Leningrado, 1988.
- HAAS, ANDRÉE: *La escuela de danza del Instituto de Extensión Musical*. Revista Musical Chilena, año I, Nº 7-8, noviembre-diciembre 1945. pp. 28-36.
- HASKELL, ARNOLD: *Qué es el ballet*. Cuadernos Populares. La Habana, 1973.
- HIDALGO, RODRIGO: *Contacto con Ximena Pino*. Revista Impulsos Nº 9. LOM Ediciones. Santiago de Chile. 2003, p. 9.
- HORST, LOUIS: *Formas preclásicas de la danza*. Editorial Universidad Buenos Aires, 1966.
- KASTROVITSKAYA, VERA: *100 Lecciones de Ballet clásico*. Limelight Editions. New York, 1995.
- KOCHNO, BORIS: *El ballet*. Editora Nacional de Cuba, La Habana, 1962.
- KOROLEOVA, ELVIRA: *Teatro moldavo de Ballet*. Editorial Știința, Chișinău, 1990.
- LEE, CAROL: *Ballet in Western Culture*. Ed. Routledge. New York, USA, 2002.
- LIFAR, SERGE: *La danza*. Editorial Labor, S.A., Barcelona, [s.a.], 1945.
- *Traité de la danse académique*. Editorial Bordas. París, 1949.
- *Les Trois Grâces du XXe siècle. Légendes et Vérité*. Editorial Buchet / Chastel, Corrêa. París, 1957.
- MARTIN, JOHN: *Historia de la danza*. Editorial Nacional de Cuba. La Habana, 1965.
- MARKESINIS, ARTEMIS: *Historia de la danza desde sus orígenes*. Librerías Esteban Sanz Martier. S.L. Madrid, 1995.
- MEDEL, MARCELA: *Desarrollo del Ballet Clásico en Chile*. Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Resumen de investigación. 1998. pp. 26.

- MONTECINOS, YOLANDA: *Historia del ballet en Chile*. Revista Musical Chilena, Año XV, No. 75, enero-marzo 1961. pp. 9-31.
- *El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y Humana*. Revista Musical Chilena, Año XVI, N° 80, abril-junio, 1962. pp. 9-30.
- *El Ballet Clásico en el Teatro Municipal de Santiago*. Almanaque Chile 1975, Editorial Lord Cochrane S. A. Santiago Chile, 1975. pp. 216-222.
- NACHAR, MAJOLIE: *Desarrollo del Ballet Clásico en Chile*. Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Resumen de investigación. 1998. pp. 26.
- PARIS, CARMEN – BAYO, JAVIER: *Diccionario Biográfico de la danza*. Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L. Madrid, 1997.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO: *Los orígenes del arte musical en Chile*. Imprenta Universitaria. Santiago, 1941.
- *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1957.
- PAVLOVICH, M: *Formación de ópera y ballet en el Teatro Nacional de Belgrado y los artistas rusos. La migración rusa en Yugoslavia*, 1996, pp. 306-310.
- PÉREZ, MARÍA ELENA: *Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*. Revista Musical Chilena. Monografías. N° Especial. Andros Impresores. Santiago de Chile, 2006.
- *A Propósito*. Revista Chile- Danza N° 1, 1998. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 4-6.
- *Galina Ulanova In Memoriam*. Revista Chile- Danza N° 2, marzo 1999. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 18.

- *Los dioses de la danza.* Revista Chile-Danza N° 3, septiembre 1999. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 17-20.
- *Divertimento. El recuerdo de Pavlova.* Revista Chile-Danza N° 5, octubre 2001. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 42-45.
- *Vigencia de las Cartas sobre la Danza.* Revista Chile-Danza N° 6, octubre 2002. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 15-17.
- *Hablando de escuelas de ballet.* Revista Chile-Danza N° 8, septiembre 2004. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 18-20.
- *Los caminos de la Danza desde finales del siglo XX.* Revista Chile-Danza N° 10, septiembre 2006. Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. pp. 17-19.
- *Maestra Poliakova.* Revista Chile-Danza N° 12, noviembre 2007. Santiago de Chile. pp. 6-9.
- *La investigación en la danza.* Revista Chile-Danza N° 13, noviembre 2008. Santiago de Chile. pp. 15-18.
- Trabajos de investigación realizados con equipos integrados por estudiantes de la cátedra de Historia de la Danza de la Facultad de Artes, Universidad de Chile (inéditos), 1999-2001.
- *Apuntes de clases. Metodología de la enseñanza de la técnica académica en el primer año de estudios.* Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. 2000. pp. 28.
- *La danza en Chile.* Revista Musical Chilena. Número Especial. Andros Impresores. Santiago de Chile, 2002. pp. 133.

- *Conceptos fundamentales para una apreciación de la danza.* Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. 2004. pp. 26.
- PÉREZ, MARÍA ELENA Y GUELLET, VLADIMIR: *Breve diccionario del Ballet* Imprenta Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago de Chile. 2003. pp. 48.
- *Diccionario de Ballet.* Editorial Universitaria. Colección manuales y monografías. Santiago de Chile. 2006. pp. 138.
- PETIPA, MARIUS: *Memorias.* Serie "El arte de la danza". Editorial Actes Sud. Avignon, Francia, 1998.
- PLISETSKAYA, MAYA: *Yo, Maya Plisetskaya.* Editorial Novosti. Moscú, 1994.
- RAMEAU, PIERRE: *El Maestro de Danza.* Ediciones Centurión. Colección "Ulises", Serie Danzas. Buenos Aires, República Argentina, 1946.
- ROBILANT, CLAIRE: *Historia del Ballet en Chile.* Almanaque Chile 1975, Editorial Lord Cochrane S. A. Santiago Chile, 1975. pp. 202-215.
- ROSLAVLEVA, NATALIA: *Maya Plisetskaya.* Editorial Iskusstvo. Moscú, Imprenta Universitaria. Budapest, 1966.
- RUÍZ, RAÚL: *Fernando Alonso: danza con la vida.* Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2000.
- SACHS, CURT: *Historia Universal de la Danza.* Ediciones Centurión. Buenos Aires, circa 1943.
- SAEZ, MARIA INES: *Una década del ballet en Chile.* Esso Chile, Santiago, 1992.
- SALAZAR, ADOLFO: *La danza y el ballet.* Fondo de Cultura Económica. México, 1992.
- SANTA CRUZ, DOMINGO: "El Instituto de Extensión Musical, su origen, su fisonomía y objeto". En *Revista Musical Chilena*, XIV/73, septiembre-octubre 1960. pp. 7-38.

- SENÉ, DANIEL ALEJANDRO: *¿Error de los Románticos?* Revista Cuba en el Ballet N° 114, La Habana, Cuba, 2007. pp. 26-33.
- SIMÓN, PEDRO: *Carmen en su Aniversario Cuarenta*. Revista Cuba en el Ballet N° 114, La Habana, Cuba, 2007. pp. 12-25.
- SLONIMSKY, YURY: *En Honor a la Danza*. Ed. Iskusstvo. Moscú, 1968.
- SOLARI, MALUCHA: "Ballet Nacional de la Universidad de Chile". En *Revista Musical Chilena*, Año XV, N° 75, enero-marzo 1961. pp. 54-59.
- SOURITZ, ELIZABETHA: *Carlo Blasis en Rusia (1861-1864)*, Society of Dance History Scholars. The University of Wisconsin.
- *Russian Dancers in Yugoslavia: Margarita Froman, Yelena Poliakova and Klavdia Issachenko*. Instituto Estatal de Estudios sobre Artes, Rusia.
- TARASOV, NIKOLAY: *Danza Clásica. La escuela masculina de Interpretación*. Editorial Iskusstvo. Moscú. Rusia. 1971. pp. 493.
- VAGANOVA, AGRIPPINA: *Los principios de la danza clásica*. Editorial Iskusstvo. Leningrado. Rusia. 1980. pp. 190.
- YOUNG, DOREEN: *Apuntes sobre las peripecias del ballet en Chile*. (Inédito).
- ZAKHAROV, ROSTISLAV: *Palabra sobre la Danza*. Ed. Molodaya Gvardia. Moscú, 1977.

- Academia Estatal de Coreografía de Moscú. [En línea].
 «<http://www.balletacademy.ru>» [consulta 21 de mayo 2008].
- Agrippina Vaganova. [En línea]. Danza Ballet. Agrippina Vaganova creó El método de enseñanza de ballet que lleva su nombre siguiendo la técnica rusa.
 «<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=976>» [consulta 8 de junio 2008].
- Agrippina Vaganova. [En línea]. Academia de Ballet Ruso A. Vaganova.
 «<http://www.vaganova.ru/>» [consulta 5 de noviembre 2008].
- Alexander Minz Dies; Ballet Master Was 51. [En línea]. New York Times. 01. 05. 1992.
 «<http://www.nytimes.com/1992/05/01/obituaries/alexander-minz-dies-ballet-master-was-51.html>» [consulta 14 de mayo 2009].
- Alexander Minz. [En línea]. Universidad Nacional de Cuyo. Reseña histórica.
 «http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.uncu.edu.ar/contenido/skins/unc/files/B%2520WEB%25201.JPG&imgrefurl=http://www.uncu.edu.ar/contenido/index.php%3Ftid%3D541&usq=7K8gyqr91vqdl-5iw12FczPeOWw=&h=193&w=284&sz=21&hl=es&start=139&um=1&tbnid=N-ndwjKxAsLbWM:&tbnh=77&tbnw=114&prev=/images%3Fq%3DAlexander%2BMinz%26ndsp%3D21%26hl%3Des%26rls%3Dcom.microsoft:es-cl:IE-SearchBox%26rlz%3D1I7GGLI_es%26sa%3DN%26start%3D126%26um%3D1» [consulta 14 de mayo 2009].
- Alexander Prokofiev. [En línea]. Diario Moskovsky Komsomolets. 29.06.2007. "Se fue de vida Alexander Prokofiev – eminente maestro de la Academia coreográfica de Moscú". «<http://www.mk.ru/blogs/idmk/2007/06/29/mk-daily/99265/>» [consulta 30 de junio 2007].

- Alexander Prokofiev. [En línea]. Revista Trud. № 136. 28.07.2006.
“Vivimos como gitanos”
«<http://www.trud.ru/issue/article.php?id=200607281360502>» [consulta 15 de abril 2008].
- Alexander Prokofiev. [En línea]. Masters & Mentors. Terry Sivashinsky, Sep 1, 2006.
«<http://danceruniverse.com/stories/issues/200609/sep-masters/>» [consulta 17 de abril 2008].
- Alexander Prokofiev. [En línea]. Academia de flamenco José Luís Sobrazo.
«<http://perso.wanadoo.es/jlsobarzo/maestros.htm>» [consulta 17 de abril 2008].
- Alexander Prokofiev. [En línea]. Desarrollo Profesional Docente. Arte rodante.
«<http://www.me.gov.ar/curriform/oberadanza.html>» [consulta 17 de abril 2008].
- Alexander Prokofiev. [En línea] Noviy Stili N° 37. Elena Ragojina. La historia del bailarín Sergey Filin. «<http://ladies-info.com/pages/iss37/filin.htm>» [consulta 2 de junio 2008].
- Anna Pavlova. [En línea]. Wikipedia.
«http://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Pavlova» [consulta: 12 de mayo 2007]
- Anna Pavlova. [En línea]. Danza Ballet.
«<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=print&sid=837>» [consulta 22 de junio 2007].
- Anna Pavlova. [En línea]. Revista Sumbur. Svetlana Shevtsova.
«<http://smbur.ru/lc/pv.htm>» [consulta 27 de junio 2007].
- Anna Pavlovna Pavlova. [En línea]. Cultura.
«<http://www.russianculture.ru/formb.asp?id=169>» [consulta 27 de junio, 2007].
- Anna Pavlova. El Genio de la danza. [En línea]. Revista Krestianka.
«http://www.krestyanka.ru/KREST/2006_01/Tema3.htm» [consulta 29 de junio 2007].

- Anna Pavlovna Pavlova. [En línea]. RIA Novosti.
 «<http://www.statesymbol.ru/image/nationalsymbol/20060213/39601526.html>» [consulta 3 de julio 2007].
- Anna Pavlova. [En línea]. Vekhi Culturí.
 «<http://www.rosculture.ru/milestones/day/show/?id=22936>» [consulta 16 de marzo 2008].
- Anna Pavlovna Pavlova. [En línea]. El brillante bailando o la inspiración resucitada. Svetlana Macarenco.
 «<http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/pavlova/>» [consulta 12 de agosto 2007].
- Anna Pavlova. La dama y el ballet. [En línea]. Revista Cosmopolitan. Vladimir Gakov.
 «http://www.cosmo.ru/planet_cosmo/rest_with_cosmo/9229» [consulta 19 de marzo 2008].
- Anna Pavlova. [En línea]. Revista Danza Ballet. Federico Ortíz-Moreno
 «<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=123&mode=&order=0&thold=0>» [consulta 23 de marzo 2008].
- Anna Pavlova: El recuerdo imperecedero de su poesía en el Ballet. [En línea]. Ciudad de la Danza. Enrique Destaville.
 «<http://www.ciudaddeladanza.com/biblio/indexbibliodanza.htm>» [consulta 20 de mayo 2008].
- Arthur Saint-León. [En línea]. Sovietsky Ballet. issue No.1, 1985. Lyudmila Linkova, Ph.D.
 «http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt13.html» [consulta 25 de mayo 2008].
- Ballet Bolshoi. [En línea]. Revista Octubre Rojo. Galina Ulánova, la mayor Gloria del ballet soviético.
 «<http://keikai.blogspot.com/2008/03/galina-ulnova-la-mayor-gloria-del.html>» [consulta 21 de marzo 2008].
- Ballet Bolshoi. [En línea]. Revista Danza Hoy, mayo 2008. Invencible. Enrique Honorio Destaville.
 «http://danzahoy.com/pages/members/36_151004/actualidadp.php?seccion=notas/ac07» [consulta 7 de mayo 2008].

- Ballet Ruso en las provincias a principios del siglo XIX. [En línea].
Sovietsky Ballet. issue No.1, 1982. Yuri A. Bakhrushin.
«http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt8.html»
[consulta 25 de mayo 2008].
- Boris Khiaseff. [En línea]. Wikipedia.
«http://fr.wikipedia.org/wiki/Boris_Kniaseff»
[consulta 18 de marzo 2009].
- Boris Khiaseff.[En línea]. Internet ance Data Base.
«<http://www.idancedb.com/file.php?id=70309&IDDBSession=e148c05>» [consulta 19 de marzo 2009].
- Christian Johansson: Petipa el Gran Asociado. [En línea]. Sovietsky Ballet. issue No.1, 1988. Natalia Zozulina, Ph.D.
«http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt15.html»
[consulta 25 de mayo 2008].
- Crónicas y semblanzas de Concepción. El Ballet. [En línea].
«http://www.bibliotecamunicipaldeconcepcion.cl/libros/cronica/recuerdos_teatro.htm» [consulta 8 de agosto 2007].
- Didelot la labor en Rusia. [En línea]. Sovietsky Ballet. issue No.4, 1987.
Galina Tikhmeneva.
«http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt6.html»
[consulta 25 de mayo 2008].
- Elena Poliakova. [En línea]. Russkaya Serbia. 2 de marzo 2004. Victor Kosik. «<http://www.dorogadomoy.com/dr592ser.html>»
[consulta 26 de mayo 2008].
- Elena Poliakova. [En línea]. Biblioteca RIN. RU.
«<http://lib.rin.ru/doc/i/73086p6.html>»
[consulta 26 de mayo 2008].
- Escuela Académica Coreográfica de Moscú. [En línea]. Moscú. 1967-1969. «<http://www.balletacademy.ru/page-due/page-due-1.htm>» [consulta 21 de mayo 2008].
- Evgeny Valukin.[En línea]. GITIS.
«<http://www.gitis.net/rus/faculty/ballet/valukin.shtml>»
[consulta 2 de abril 2009].

Forum Dansomanie. [En línea]. 18 de noviembre 2006.

«<http://www.forum-dansomanie.net/forum/viewtopic.php?p=16785&sid=0e3e5a12163d8a883d11f0391e84e69c>»
[consulta 20 de mayo 2008].

Galina Ulánova, La leyenda soviética [En línea]. Irene Cabrejos.

Metonimia cultural.

«<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/ulanova.htm> » [consulta 12 de octubre 2007].

Galina Ulánova. [En línea]. Biografías y Vidas. Biografía de Galina Ulánova.

«<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/ulanova.htm>» [consulta 12 de octubre 2008].

Genovaite Sabaliauskaite.[En línea].

«http://translate.google.com/translate?hl=es&sl=lt&u=http://mediacentras.penki.lt/default.aspx%3FElement%3DImage%26Action%3DImage%26TopicID%3D38%26ObjectID%3D45188&ei=LSDISfaEAZSMtgezjKzwCQ&sa=X&oi=translate&resnum=7&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dgenovaite%2Bsabaliauskaite%26hl%3Des%26rls%3Dcom.microsoft.es-cl:IE-SearchBox%26rlz%3D117GGLJ_es%26sa%3DN%26start%3D10» [consulta 23 de marzo 2009].

Genovaite Sabaliauskaite.[En línea].

«<http://www.geocities.com/saraniето/BALLETCHILE.html>» [consulta 23 de marzo 2009].

Genovaite Sabaliauskaite.[En línea]. La vida en danza.

Aliodija Ruzgaite.

«<http://www.muzikosbarai.lt/get.php?f.78>»
[consulta 23 de marzo 2009].

Genovaite Sabaliauskaite.[En línea].

«http://translate.google.com/translate?hl=es&sl=lt&u=http://lt.wikipedia.org/wiki/Bronius_Kelbauskas&ei=LSDISfaEAZSMtgezjKzwCQ&sa=X&oi=translate&resnum=5&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dgenovaite%2Bsabaliauskaite%26hl%3Des%26rls%3Dcom.microsoft.es-cl:IE-SearchBox%26rlz%3D1I7GGLJ_es%26sa%3DN%26start%3D10» [consulta 23 de marzo 2009].

Georgi Cristoff. [En línea]. Estudio de Danza.

« <http://www.estudiodedanza.cl/profesores>»
[consulta 7 de marzo 2008].

Georgi Cristoff. [En línea]. Yahoo. Geocities.

«<http://www.geocities.com/Colosseum/Hoop/7822/georgi.htm>» [consulta 10 de marzo 2009].

Ignacio Iñiguez. [En línea]. El largo camino para fundar una escena.
Revista Impulsos.

«<http://www.consejodelacultura.cl/impulsos/7impulsos/-r.htm>» [consulta 2 de agosto 2007].

Karen Connolly. [En línea]. La danza en Chile.

«[http://www.memoriachilenaparaciegos.cl/sitios_tematicos/temaNv.asp?id_ut=ladanzaenchile\(siglosxviii-xx\)](http://www.memoriachilenaparaciegos.cl/sitios_tematicos/temaNv.asp?id_ut=ladanzaenchile(siglosxviii-xx))»
[consulta 13 mayo 2007].

La alegre zarina de Rusia y la danza. [En línea]. Sovietsky Ballet. issue No.2, 1991. Olga Vsevolodskaya – Golushkevich.

«http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt1.html»
[consulta 25 de mayo 2008].

Lago de los Cisnes (1) Bart, ni chicha ni limoná.[En línea].

Maruxa Baliñas.

«<http://www.mundoclasico.com/critica/vercritica.aspx?tipo=V&id=0007665>» [consulta 31 de mayo 2008].

La Pequeña Enciclopedia de Ballet. [En línea].

«<http://www.ballet.classical.ru/index.html>»
[consulta 8 de abril 2009].

- La primera compañía rusa de Ballet. [En línea]. Sovietsky Ballet. issue No.5, 1988. Marina Ilyicheva, Ph.D.
 «http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt3.html»
 [consulta 25 de mayo 2008].
- Los primeros cien años de vida de la escuela de San Petersburgo. [En línea]. Sovietsky Ballet. issue No.3, 1988. Marina Ilyicheva, Ph.D.
 «http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt2.html»
 [consulta 25 de mayo 2008].
- Marius Petipa. [En línea]. Hagaselamusica.com.
 «<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/ballet/la-vida-de-marius-petipa/>»
 [consulta 30 de mayo 2008].
- Marius Petipa. [En línea]. Wikipedia.
 «http://es.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa»
 [consulta 30 de mayo 2008].
- Marius Petipa. [En línea]. Danser en France.
 «<http://www.danser-en-france.com/compagnies/kirov/Petipa.htm>»
 [consulta 11 de octubre 2008].
- Nikolay Tarasov. [En línea]. GITIS.
 «<http://www.gitis.net/rus/history/index.shtml>»
 [consulta 4 de junio 2008].
- Olga Wischnjewsky. UARCIS. [En línea]. Docentes Escuela de Danza.
 «http://www.uarcis.cl/central/index.php?option=com_content&task=view&id=142&Itemid=189»
 [consulta 14 de junio 2009].
- Rosa Bracho en Patricia Cardona. "Rosa Bracho. Es necesario preparar profesores de danza", en *El Día*, México, 19 de febrero de 1976, sección Vida cultural, p. 11, [En línea]. Revista Casa del tiempo. Problemas e ideas en torno de la danza escénica mexicana en los setenta, por Margarita Tortajada Quiroz.
 «<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic02ene03/tortajada.html>» [consulta 14 de junio 2009].

- Rostislav Zakharov. [En línea]. Enciclopedia Krugosvet.
«<http://www.krugosvet.ru/articles/65/1006573/1006573a1.htm>» [consulta 25 de junio 2008].
- Rostislav Zakharov. [En línea].
«<http://www.aib.ru/~kam/biography/rostislav-zaharov.htm>» [consulta 25 de junio 2008].
- Rostislav Zakharov. [En línea]. Diario Kultura. Maestro de Ballet. Olga Goncharova. «http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=747&crubric_id=1002225&rubric_id=201&pub_id=898860» [consulta 25 de junio 2008].
- Rostislav Zakharov. [En línea].
«<http://www.tvkultura.ru/news.html?id=39012&cid=p>» [consulta 25 de junio 2008].
- Rostislav Zakharov. [En línea]. Revista electrónica Adagi.ru. Tatiana Kuznetsova.
«<http://www.pr.bolshoi.net/prensa/tk/vlast210205.htm>» [consulta 25 de junio 2008].
- The Soviet Years: Ballet. [En línea].
«<http://www.deccaclassics.com/.../sovietballet.html>» [consulta 20 de mayo 2008].
- Vaclav Reisinger. [En línea]. Sovietsky Ballet. issue N° 1, 1988. Galina Chelombitko, Ph.D.
«http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt14.html» [consulta 25 de mayo 2008].
- Yulia Buryakova. [En línea]. Conversación con Alexander Prokofiev en Revista Teatral de San Petersburgo N° 33, 2003. “El verdadero valor para mí lo tiene el mismo bailarín”
«<http://ptzh.theatre.ru/2003/33/113/>» [consulta 17 de abril 2008].

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Acevedo, Remigio:	55
Akimov, Boris:	57
Allen, Maud:	43
Alonso, Alicia:	33, 35
Alonso, Fernando:	40
Amenabar, Daniel:	44
Andreanova, Elena:	18
Anisimov, Valery:	57
Asafiev, Boris:	55, 61
Astafieva, Serafina:	44
Avnikyan, R:	57
Azócar, Eliana:	55
Bach, Sebastian:	65
Bakhrushin, Yury:	31
Balabina, Fea:	30
Balanchine, George:	20, 26, 34
Banys, Henrikas:	61, 62
Bardot, Brigitte:	51
Baryshnikov, Mikhail:	32, 70
Bazarova, Nadejda:	39, 40, 83, 84
Beccari, Filippo:	23
Belsky, Igor:	63
Beriosov, Nicolay:	47
Bessmertnova, Natalia:	32
Blasis, Carlo:	24
Bocharov, M:	20
Bogatyrev, Alexander:	57
Botka, Lola:	45, 87
Bournonville, Augusto:	18, 28
Brianza, Carlota:	19, 28
Bryantsev, B:	57
Bunster, Patricio:	48, 58
Buryakova, Yulia	67, 68
Caciuleanu, Gigi:	82
Calderón, Bessie:	13, 72, 80
Candiani, Salvador:	55
Cecchetti, Enrico:	20, 27, 28, 43, 67, 68, 75

Chabukiani, Vakhtang:	33, 39, 55
Charrière:	42
Chauviré, Ivette:	51
Chekrygin, A:	30
Chepatcheva, Valentina:	34, 69, 70
Chiriac Poblete, Tamara:	13, 72
Christoff, Georgi:	70
Cintolessi, Octavio:	47, 55
Clark, Lucy:	49
Danilova, María:	18,
De Beaujoyeux, Balthasar:	14,
De Valois, Ninette:	26,
Del Campo, Edith:	13, 72
Del Pedregal, Ignacio:	44
Deli-Era:	28
Delibes, Leo:	62
Diaguilev, Sergey:	25, 26, 43
Didelot, Charles Louis:	17, 18, 20, 23
Dimier, Aurelie:	42
Dostoyevsky, Fiodor:	69
Dozsa, Imre:	69
Dudinskaya, Natalia:	30
Duncan, Isadora:	43, 77
Durrels, Jeannette:	55
Dvorak, Antonin:	39
Ehrmann, Hans:	77, 78
Efimov, Boris:	57
Egorova, Lyubovi:	21
Elssler, Fanny:	23
Emperatriz Ana:	16
Emperatriz Catalina II:	23
Evdokimova, Eva:	69
Fadeechev, Alexey:	57
Fiodorova, Alexandra:	61
Fokine, Mikhail:	25, 26, 30, 34, 38
Froman, Margarita:	53
Gabovich, Mikhail:	57
García, Fernando:	13
Gelinet, Pedro:	42

Geltser, Ekaterina:	25
Gerber:	24
Gerdt, Elizaveta:	26
Gerdt, Pavel:	20, 26, 28, 43, 52
Gilfanov, F:	57
Godunov, Alexander:	69
Golovani, A:	57
Golovkina, Sofia:	57
Gorbatsevich, A:	57
Gorsky, Alexander.	24, 25, 26, 31
Glazunov, Alexander:	39, 61
Gluck, Christoph:	39
Gluszkovsky, Adam:	23
Gretchaninoff, Ludmila:	44, 78, 88
Griebe, Elly:	13, 53, 72
Grieg, Edgar:	61
Grigorovitch, Yury:	33, 34, 63
Grivzova, Nina:	46, 55, 56, 79
Guelbet, Vladimir:	3, 4, 7, 10, 34, 69, 70
Guerra, Ramiro:	14
Guilhaumon, Mathieu	83
Haas, Andrée:	45
Haskell, Arnold:	15, 18, 32, 37
Hidalgo, Rodrigo:	84
Isaev, Sergey:	82
Istomina, Avdotia:	18
Ivanov, Lev:	25, 52
Johansson, Christian:	27, 28, 43, 52
Jooss, Kurt:	45, 77, 78, 87
Jordan, Olga:	30
Kamkova:	29
Karsavina, Tamara:	21, 22, 24, 26, 27, 52
Kastrovitskaya, Vera:	39, 83
Kawesky, Jan:	44, 49, 78
Kelbauskas, Bronius:	61
Khachaturian, Aram:	39, 55
Kirillov, Vladimir:	57
Kniasev, Boris:	51
Kolpakova, Irina:	30

Kondratieva, Marina:	32
Kozlov, Leonid:	69
Kozlova, Valentina:	69
Krein, A:	61
Kseshinskaya, Matilde:	21, 27, 61
Krasovskaya, Vera:	39, 40
Kovtun, Valery:	34
Kovtunova:	38
Kyasht, Lidia:	52
La Bataille:	49
Landé, Jean-Baptiste :	16, 17
Lantratov, Valery:	57
Lattes, Edgardo:	3
Lavrovsky, Leonid:	26, 31, 33, 39, 57, 63
Le Picq, Charles:	17
Leeder, Sigurd:	87
Legat, Nikolay:	27, 52, 61
Legisos, Gloria:	13
Legnani, Pierina:	20, 28
Lepeshinskaya, Olga:	32
Levogt:	20
Lifar, Serge:	15, 20, 25, 26, 36, 37, 47
Lira, Eliana:	55
Lopukhov, Fiodor:	33, 38
Llansol, Rosario:	3, 13, 61, 63, 72
Luís XIV:	14
Maggi, Gina:	49
Makarova, Natalia:	69, 70
Malakhov, Vladimir:	57
Manrradas, Gregorio:	42
Massine, Leonid:	25
Maximova, Ekaterina:	32, 82
Meller, Raquel:	43
Mercé, Antonia:	43
Messerer, Asaf:	31, 32, 39, 57, 80, 83
Mey, Varvara:	39, 40, 83, 88
Milovan, Irene:	56
Minz, Alexander:	79, 80
Mladzinskaya:	29

Moiseyev, Igor:	26
Montecinos, Yolanda:	55, 56, 84
Moris, V:	32
Moshkovsky:	39
Muhldorfer:	24
Mungalova:	29
Nagy, Iván:	69
Nemchinova, Vera:	61
Nieto, Sara:	69
Nijinskaya, Bronislava:	25, 26, 34, 51
Nijinsky, Vaslav:	21, 22
Nikolaev, A:	57
Nikonov, V:	57
Noverre, Jean George:	15
Novitskaya, Anastasia:	18
Nureyev, Rudolf:	32, 33, 69
Obukhov, Mikhail:	52
Orosco, Fernando:	42
Osipenko, Alla:	30
Panov, Valery:	69
Parlic, Dimitri:	53
Pavlova, Anna:	8, 21, 22, 26, 27, 43, 44, 67, 68
Pedro el Grande:	15, 16
Pérez, María Elena:	7, 10, 13, 14, 15, 35, 44, 45
Perrot, Jules:	18, 19, 20
Petipa, Marius:	19, 20, 24, 25, 27, 38, 52
Petrunin, V:	57
Pescht, Rudolf:	45, 87
Pisarev:	83
Plisetskaya, Maya:	32
Poliakova, Elena:	46, 47, 48, 52, 53, 54, 59, 72, 73, 75, 79, 83, 84, 87, 88
Ponçot:	42
Posokhov, Yury:	57
Preobrajenskaya, Olga:	21, 27
Prokofiev, Alexandre:	3, 6, 7, 9, 11, 48, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 76, 77, 80, 83, 87, 88
Prokofiev, Serguey:	26, 39
Prokofieva, Yulia:	66, 72

Pushkin , Alexander:	38
Radchenko, Sergey:	57
Rambert, Mari:	26
Ratmansky, Alexey:	64
Reisinger, Julius Wenzel:	19, 24
Reyes, Carlos:	13
Rinaldi, Antonio (Fuzano):	16
Riveros, Hilda:	13, 53, 58, 72
Robilant, Claire :	43, 51, 53
Roje, Anna:	53
Roldán, Anabella:	13, 72, 84
Romo, Matilde:	13, 72
Roncal, Virginia:	53
Rouskaya, Norka:	43
Ruíz, Raul:	40
Sabaliauskaite, Genovaite:	48, 61, 62, 65, 79
Saint-León, Arthur:	19, 20, 38
Sej, Yaroslav:	82
Semyonova, Marina:	29, 31
Serebrenikov, Nikolay:	39
Shatkivska, Viktoriya:	70
Shelest, Alla:	30
Shostakovich, Dmitry:	69
Sizova, Alla:	32, 33
Solari, Malucha:	57
Soldini:	42
Souritz, Elizabeth:	24
Spessivtseva, Olga:	21, 22, 26, 27, 34
Struchkova, Raisa:	32, 82
Sulima, Vadim:	46, 47, 55, 56, 73, 79, 88
Tagieva:	29
Taglioni, María:	18
Tarasov, Nikolay:	31, 32, 57, 63, 83, 88
Targarona, Alicia:	13, 66, 72
Tchaikovsky, Piotr:	19, 39, 61, 62
Tcherina, Ludmila:	51
Tedeev, Vadim:	57
Tikhomirov, Vasily:	25, 26
Tkachenko, T:	31

Trefilova, Vera:	21
Tomsky, Alexander:	48
Toumanova, Tamara:	47
Tsivin, Mikhail:	57
Turner, Joan:	54
Ulanova, Galina:	26, 30
Umrikhin, Yury:	70
Urusov, Piotr:	22
Uthoff, Ernst:	45, 46, 53, 73, 79, 87, 88
Vaganova, Agrippina:	11, 12, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 41, 55, 59, 61, 63, 70, 75, 80, 83, 84, 85, 88, 91
Vainonen, Vasily:	33
Valberh, Ivan:	17, 18
Valencia, Tórtola:	43
Valukin, Eugenio:	11, 48, 57, 58, 59, 60, 73, 76, 79, 82, 83, 87, 88
Vasiliev, Vladimir:	32, 82
Vasileva-Rojdestvenskaya, M:	31
Vassiliev, Alexander:	69
Vazemi, Ekaterina:	43
Verbist, Felyne:	43
Viazemi, Ekaterina:	28
Vinogradov, Oleg:	63
Vikhreva:	65
Volinin, Alexander:	43
Vorontsov:	22
Wischnjewsky, Olga:	13, 72, 84
Yuskevitch, Igor:	52
Young, Doreen:	44, 49, 78
Zakharov, Rostislav:	26, 33, 38, 82
Zarcova, Xenia:	55
Zeitlin, A:	31