

# LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA DEL SIGLO XX EN LA DANZA ESCÉNICA VENEZOLANA

Carlos Paolillo

Universidad Central de Venezuela

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando el mito de Anna Pavlova llegó a Venezuela a finales de 1917, el país aún no comenzaba a vivir el siglo XX en lo político, lo económico y lo social. La presencia de la célebre bailarina clásica rusa, precedida de fama inmensa debido a sus ejecutorias dentro de los Ballets Imperiales del Teatro Mariinsky de San Petersburgo y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev asentados en París, alteró la rutinaria existencia de los habitantes de la rural y bucólica Venezuela de aquellos tiempos. Más que un suceso artístico revelador, las actuaciones de Pavlova en el Teatro Municipal de Caracas y el Teatro Municipal de Puerto Cabello, presentada por la Sociedad de Cines y Espectáculos, constituyeron un verdadero acontecimiento social. Las entusiastas crónicas de la época, daban cuenta del notable impacto que la connotada heroína de la danza causó dentro de la aristocracia y la burguesía nacional, así como de la callejera curiosidad que despertó dentro del común de la población. El acontecimiento fue ampliamente utilizado a su favor por los poderes políticos y económicos del momento. Venezuela vivía bajo el gobierno del general Juan Vicente Gómez y aún faltarían muchos años para que el país despertara a la modernidad. En medio de esas circunstancias, Pavlova, junto a su Compañía de Bailes Rusos, triunfó a plenitud. La poética y sensitiva bailarina que recorría el mundo, incluso los lugares más insospechados, junto a su propio conjunto de baile, siempre promovida por su esposo, el empresario Víctor Dandré, llegó para romper con la apacible cotidianidad de una sociedad aldeana, la de finales de la década de los años diez del siglo XX, marcada por rígidos convencionalismos. Las informaciones de prensa en primera página sobre el viaje de Pavlova, contrastaban con el coincidente acontecimiento del triunfo de la revolución Bolchevique en Rusia - representado por la toma del Palacio de Invierno y el establecimiento de una Asamblea Constituyente- significativamente menor en número y en despliegue periodístico.

Procedente de Perú, Chile y Argentina, Anna Pavlova debutó el 17 de noviembre de 1917 en el Teatro Municipal de Caracas, inaugurado treinta y seis años atrás durante la presidencia de Antonio Guzmán Blanco, y la temporada se extendería durante varias semanas. La acompañaban Iván Clustine, maestro de ballet del Teatro Imperial de Moscú y de la Ópera de París; Alexandre Volinine, primer bailarín y pareja de la estrella desde 1914 en sus giras artísticas por el mundo; Stefa Plaskovietzka, primera bailarina de carácter; y un elenco integrado por cerca de cuarenta bailarines entre solistas, corifeos y cuerpo de baile. Un amplio programa, totalmente inédito en los escenarios venezolanos, ofreció la compañía, conformado por algunos títulos fundamentales del repertorio romántico-clásico del ballet, así como obras en ese momento experimentales: *Giselle*, en versión integral, *Coppelia*, y *El Cascanueces*; además de *Las sílfides*, *La muerte del cisne*, *Orfeo* y *La noche de Valpurgis*, entre ellos. El día 6 de diciembre, fin de la temporada, Pavlova interpretó *Gavota*, creada sobre la obra musical del compositor Pedro Elías Gutiérrez, que fusionaba el código danzario académico con el ritmo del joropo venezolano. Las crónicas de la época, espontáneas, aunque también agudas en medio de su ingenuidad, reseñaban que el noventa por ciento de los espectadores de la gran bailarina y su compañía eran mujeres, preguntando con suspicacia sobre la ausencia de un auditorio masculino. No sólo en la escena, sino también el cine, fue protagonista Pavlova durante esos agitados días. El caraqueño de a pie hubo de conformarse con verla en la pantalla, también un acontecimiento. El 24 de noviembre de 1917 en el Gran Circo Metropolitano se exhibió “la bella película de actualidad” *La bailarina*, que reveló a la gran intérprete y entusiasmó a las mayorías.

Carlos Augusto León en su libro *Vivencia de la danza* (1974) vincula la anécdota de la visita de Pavlova y el comportamiento social que produjo, con la situación política que para la época se vivía. Este título constituye un documento esencial para abordar este hecho histórico, que no sólo alteró por unos días la bucólica vida capitalina, sino también la de la ciudad provincial de Puerto Cabello, en cuyo Teatro Municipal actuó el 10 de diciembre de 1917. León analiza en su texto las implicaciones del suceso de Pavlova en Venezuela, al contrastar el hecho de que mientras la primera bailarina actuaba en Caracas para las señoras solas, en plenos sucesos de la revolución rusa, la gente común únicamente pudo verla en el cine, y los presos de La rotunda, cárcel política del régimen, nada supieron de ella, de los generosos regalos de Gómez y los paseos y agasajos de los que fue objeto, sino quizás meses después, y seguramente se

llenaron de ira como la que —aseguraba— sintieron también los estudiantes rebeldes y los desterrados. Por ejemplo, fue honrada por el general Juan Vicente Gómez al obsequiarle un collar de morocotas que reproducía el apellido de la gran intérprete, gesto que ella respondió al señalar con adecuada cortesía que “los nombres indisolubles de Venezuela y el general Gómez, quedarán eternamente grabados en mi corazón agradecido” (León, 1974, p. 64).

Anna Pavlova causó un impacto imperecedero entre quienes la admiraron. Antes y después de ella, la presencia de la danza escénica en Venezuela resulta difusa. Lo ocurrido antes del siglo XX constituye un tiempo aún pendiente de investigación histórica. Se trata de un período todavía oscuro e impreciso, lleno de datos sobre acontecimientos que esperan por su exacta verificación y definitiva valoración como fundamentales sucesos originarios.

La necesidad de indagar en los inicios de la danza escénica en Venezuela, conduce hasta las residencias de las grandes familias del siglo XVIII. El músico y musicólogo Juan Francisco Sans ofrece algunos indicios necesarios para esta investigación en su ensayo *El son claudicante de la danza* (1999), a través del cual desvela la importancia de los bailes de salón dentro del devenir histórico de la música y la danza de Venezuela. Este texto refiere como el *minué*, de origen francés, y la contradanza de ancestro anglosajón, galo e hispano, cobraron en ese ámbito especial auge. Asimismo, indica que del último género citado devino la danza como exponente de baile social, de algún modo relegado por el claro predominio del valse durante el siguiente siglo. El valse y la danza, expresiones gestuales de una élite, aunque con claras referencias en el ademán popular, vivieron procesos de adecuaciones autóctonas llegando a ser considerados como bailes nacionales. Los más celebrados compositores venezolanos del siglo XIX crearon numerosas obras dentro de estas formas musicales, advirtiendo Sans la confusión terminológica que pueden traer consigo, según se aborden desde el punto de vista estrictamente musical o esencialmente coreográfico.

Los bailes de salón de Venezuela brillaron incluso en la exaltación de grandes héroes como El Libertador Simón Bolívar, entusiasta danzante, de acuerdo con algunos historiadores. Así lo refiere José Antonio Calcaño en su libro *La ciudad y su música* (1958):

En algún escrito se lee que El Libertador bailó valeses, pero no se conoce si fue una ligereza de algunos autores. En todo caso, lo que más se interpretaba en sus

tiempos era la contradanza, nacida en Inglaterra desde 1600. Su nombre viene de country-dance. Todavía se conserva la titulada ‘La Libertadora’, que fue dedicada a Bolívar cuando su entrada triunfal a Bogotá en 1819. (p. 382)

Se tiene como punto de inicio de la danza artística en Venezuela la segunda mitad del siglo XIX, con el arribo de bailarines provenientes de Europa pertenecientes a compañías de ópera, opereta y zarzuela, así como a conjuntos de danza española, que se aventuraban en intrépidas giras por América Latina; todavía en los tiempos cruentos de la Guerra Federal. Cerca de 1837 el actor y bailarín hispano Francisco Robeño fundó una escuela de danza de la especialidad, ubicada en la calle Zea, cercana a la esquina Colón en Caracas, primera referencia de este tipo de instituciones en el medio nacional.

Además de Anna Pavlova, las primeras décadas del siglo XX trajeron a Caracas las actuaciones de la célebre bailarina española Antonia Mercé, *La Argentina*, los días 12 y 14 de febrero de 1917 en el Teatro Municipal y de la exótica e incomprendida intérprete hispana de danza libre Carmen Tórtola Valencia, “la danzarina de los pies desnudos”, seguidora de los postulados transgresores de Isadora Duncan y Ruth St. Denis, en 1922 y 1930 en el escenario del Teatro Nacional, que aportan datos de este período lejano:

El empresario venezolano Eloy M. Pérez contrató a Antonia Mercé por la elevada cifra de veinte mil bolívares por solo dos actuaciones en el Teatro Municipal. *La Argentina*, que a los diez años fue presentada en el Teatro Real de Madrid con motivo de la coronación de Alfonso XIII, había hecho una carrera triunfal antes de su llegada a Caracas. Era poseedora de las más altas distinciones, entre otras la Cruz de la Legión de Honor que le había concedido el Gobierno francés, y la de Isabel la Católica, por los Reyes de España. Sus actuaciones fueron apoteósicas dado el rango de la artista visitante. Si hubo pérdidas en el espectáculo, no importaban: el empresario estaba satisfecho de haber presentado al público de Caracas a una de las bailarinas más cotizadas de su época. [...] Otro gran espectáculo llegó a finales de 1922, la genial bailarina Tórtola Valencia, cuya presentación en el Teatro Nacional la noche del 4 de noviembre fue un suceso por sus originales danzas, entre las que sobresalieron *La muñeca de porcelana* de Drigo, *Recuerdos ibéricos* de Detrás y *Minnetto* de Paderewsky [...] En otras funciones, la bailarina de los pies desnudos bailó *La marcha fúnebre* de Chopin, *Danza española* de Granados, *La gavota* de Lincke, *El ave negra* de Rubinstein y *Salomé* de Strauss. El 26 de noviembre concluyó la temporada de la famosa intérprete después de una actuación elogiada por unos, criticadas por otros. Pero esa era la gran Tórtola Valencia, motivo de discusión en todos los países donde actuaba (Salas, 1974, pp.127 y 158).

El siguiente nombre clave dentro del recorrido histórico de la danza venezolana es el de la bailarina rusa Gally de Mamay, exintegrante del elenco de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev durante su última etapa. Resultó la primera maestra que dictó clases de ballet en Venezuela. Arribó al país alrededor de 1930 y pronto comenzó a enseñar en los salones de las residencias de las niñas de las altas esferas sociales caraqueñas. Con De Mamay se inicia de manera primaria y elemental el proceso de formación dentro de la danza escénica nacional. No había interés ni preocupación por parte de la legendaria maestra de brindar un desarrollo técnico a sus alumnas. El énfasis sólo era puesto en los aspectos histriónicos y expresivos de las niñas, todo en perfecta sintonía con el medio social y cultural de la Venezuela de comienzos de la década de los años treinta, que no reconocía la danza como un proyecto de vida profesional, sino como un atributo más de unas jóvenes predestinadas a una vida familiar.

La socióloga Clementina de Acedo, exalumna de la maestra rusa, en su ensayo *Recuerdos de Gally de Mamay* (1991), asevera que la época no fue aliada de la maestra y que a una concepción “diaghileviana” del bailarín que debía entrega absoluta a la danza con exclusión de su vida sentimental y del disfrute de un tiempo de ocio, se sumó una consideración social del ballet por parte de una minoría, que si bien es cierto le abrió complacida las puertas de sus salones, lo limitó a un ámbito cerrado, sobre todo amateur. Dos alumnas de De Mamay de ese tiempo destacaron como sus discípulas más aventajadas, Luisa “la Nena” Zuloaga, bajo su enseñanza durante once años, convertida luego en una renombrada artista plástica y Belén Álamo Ibarra, en quien se reconoce a la primera maestra venezolana en asumir la enseñanza del ballet. Álamo fue la responsable inicial de un proyecto educativo público alrededor de esta disciplina: la Escuela de Arte Escénico y Danza, fundada en 1937 bajo la presidencia del general Eleazar López Contreras, durante el período de transición política que siguió al período gomecista, siendo Ministro de Educación el escritor Rómulo Gallegos. El centro funcionó en el Teatro Nacional de Caracas, ubicado en la esquina de Cipreses, bajo la conducción del educador Luis Urbaneja Achelpohl y la coordinación del actor Eduardo Calcaño:

La Nena Zuloaga, con su brillo y talento personal, atrajo poderosamente a Gally y la ancló para siempre en Venezuela. [...] Siente una inclinación muy personal hacia ella, en quien deposita un mundo de ilusiones para hacerla una estrella, dedicándole particular atención y sacándola del grupo para impartirle clases aparte en su casa [...] La Nena contrae matrimonio y ello significa el abandono de la

danza por parte de ella, retomando la pintura que había iniciado de pequeña con Rene Lichy, para convertirse no en la famosa bailarina que bien pudo ser, sino en la famosa Luisa Zuloaga de Palacios que sí hemos podido admirar a través de sus cuadros. (Acedo, 1991, pp. 4 y 5)

Las actividades de formación de la Escuela de Arte Escénico y Danza, son destacadas por Belén Núñez en su libro *Ballet Venezolano: inicio y declive* (1982) como algo verdaderamente excepcional:

Poseía barras, espejos, piso de madera y jóvenes talentos que buscaban cumplir sus anhelos. Las clases eran diarias en horario matutino y llegaron a contabilizarse alrededor de cincuenta alumnas, no todas principiantes, que buscaban entrenamiento y sabiduría [...] La primera presentación de la Escuela fue el 16 de abril de 1937, con el montaje de “Cuerpo y alma”, obra original de Linares Rivas [...] El Ballet -las muchachas de Belén- bailó un *minuet* de Mozart, metidas en trajes cortesanos y peinados mozartianos. También interpretaron un vals de Chopin -caballo de batalla de la época- porque lo especulaba mucho Gally. Lucieron trajes románticos que buscaban el ballet blanco”. (pp. 22-24)

Al cierre de esta institución de muy corta vida, Belén Álamo Ibarra dictó clases privadas en su residencia de la Hacienda Ibarra, donde hoy está establecida la Ciudad Universitaria de Caracas, así como también en casonas privadas de la urbanización El Paraíso.

Gally de Mamay señaló caminos, formó cuerpos y estimuló espíritus hacia la danza. Los prejuicios de una sociedad cerrada y contradictoria, que admiraba la danza y la rechazaba al mismo tiempo, impidieron, sin embargo, un pronto y más amplio desarrollo en materia de formación a partir de sus directas enseñanzas.

A mediados de los años treinta actuó en Caracas la bailarina Encarnación López, *La Argentinita*, junto a su hermana Pilar López y su compañía de danzas españolas, y llegó a convertirse en un suceso artístico destacado. En esa misma década, María Cristina Crespo Báez, conocida como Pimpa Crespo, nieta del general Joaquín Crespo, Presidente de la República durante los períodos de 1884-1886 y 1892-1898, sorprendía a un reducido círculo social con sus relevantes dotes para el baile español:

Pimpa Crespo fue una estrella reservada a la minoría selecta caraqueña de los años treinta y cuarenta, cuando los ballets nacionales populares ni siquiera se avistaban [...] Su fama la llevó al tablado del Teatro Municipal y sus dotes se

constituyeron en obligada leyenda social. La bailarina se ruborizaba al recordar los calificativos que mereciera, “maravillosa”, “ritmo encarnado”, en la oportunidad de su exhibición en la casa de Don Julio Calcaño Herrera. (Núñez, 1982, p. 32)

A mediados de la década de los años treinta el intérprete estadounidense de origen ruso Basil Inston Dmitri -según se aseguraba discípulo de Mikhail Fokine, Ruth St. Denis, Rudolph von Laban y Mary Wigman- arribó a Caracas para dictar clases privadas de ballet y realizar inédita actividad docente en las escuelas públicas de educación primaria. Sus más reconocidos alumnos fueron Belén Álamo Ibarra y René Nájera, considerado el pionero de los bailarines clásicos en Venezuela. Actuó con impensado éxito para la época en el Ateneo de Caracas, donde también impartió clases, fundó la Escuela de Ballet Dmitri y presentó durante varios años sus espectáculos escolares en el Teatro Municipal y el Teatro Ávila. La presencia de la bailarina austriaca Steffy Stahl en el país a partir de 1938, representó el inicio del proceso de popularización de la enseñanza de la danza, fuera de las casas de las familias socialmente privilegiadas. La maestra, formada en la Academia de Música y Bellas Artes de Viena, impartió por mucho tiempo clases de gimnasia rítmica según el método Dalcroze, en las escuelas públicas que intentaban modelos alternativos de educación que incluían formación en distintas manifestaciones artísticas, entre ellas la Escuela Experimental Venezuela y la Escuela Gran Colombia. En 1942 fundó su academia privada de ballet clásico, ubicada en La Florida, donde realizó también una dilatada labor docente. El músico y docente Prudencio Esaá se refirió a Steffy Stahl como “artista de gran sensibilidad y refinado temperamento, incansable trabajadora en el arte coreográfico, que con devoción y amor se dedica a elevar el nivel artístico del niño venezolano” (Ballet Steffy Stahl, 1964, p. 4). También 1938 resulta una fecha relevante dentro de la enseñanza no formal de las artes y la divulgación de las tradiciones populares. Ese año, el Ministerio del Trabajo, por medio de la Oficina de Propaganda y Cultura Obrera, bajo la dirección del poeta Manuel Rodríguez Cárdenas, inicia el desarrollo de programas socioculturales especialmente dirigidos a la utilización creativa del tiempo libre de los trabajadores, que incluía actividades de teatro, literatura, música, canto y también danza popular, creando como una de sus más importantes iniciativas el Día Teatral para Obreros. Estas acciones, de notable repercusión social, disfrutaron de destacable estabilidad institucional, no obstante los progresivos cambios políticos que se suscitarían en el tiempo.

## 2. ACCIONES PRECURSORAS

La transformación experimentada por Venezuela en los años cuarenta, operada durante las gestiones gubernamentales de los generales Eleazar López Contreras e Isaías Medina Angarita, trajeron al país experiencias inéditas en lo político, económico, educativo y social, que buscaron colocar al país en la ruta de la modernidad. Esa década, resultó significativa dentro de la historia de la danza escénica venezolana. Importantes creadores y compañías internacionales llegaron al país, en pleno desarrollo del conflicto bélico mundial y durante la postguerra, para dejar huella en lo artístico y lo formativo: los Ballets de Kurt Jooss, los Ballets Rusos del Coronel de Basil, Alicia Markova y Anton Dolin, las Estrellas de la Ópera de París, el Ballet Alicia Alonso y la bailadora Carmen Amaya. En 1945, dio inicio un proyecto pedagógico inusitado en tiempos de la dirección del educador Dionisio López Orihuela: la Cátedra de Ballet del Liceo Andrés Bello, a cargo de los maestros argentinos Hery y Luz Thomson, exbailarines del Original Ballet del Coronel de Basil, quienes permanecieron en Venezuela, iniciativa que reunió a un numeroso grupo de estudiantes alrededor de la disciplina de la danza clásica y que en una segunda etapa de actividades estuvo a cargo de los bailarines irlandeses David y Eva Gray, procedentes del mismo elenco. Vicente Nebreda, Irma Contreras, Margot Contreras, Graciela Henríquez, Sonia Sanoja, Tulio de la Rosa y Elsa Recagno, figuran como alumnos de este proyecto que accedieron al ámbito profesional de la danza. Así recordaba Vicente Nebreda su primera aproximación al ballet en el liceo Andrés Bello:

Había muchos muchachos, casi todos entre los trece y los catorce años. Los varones recibíamos clases en un pasillo y para hacer los ejercicios de la barra nos tomábamos del pasamano de la escalera. No utilizábamos zapatillas y asistíamos a clases en pantalones cortos y medias. Yo sin saberlo, tenía unos pies con unos empeines muy altos, unos pies perfectos para bailar, lo que me estimuló mucho a continuar. Me interesé mucho por el ballet y trabajé muy duro por él. Éramos alrededor de cincuenta alumnos, generalmente muchachos que antes habían hecho deporte. De todo el grupo, creo que el único que llegó a la danza profesional fui yo. (Citado por Paolillo, 1991, p. 10)

Fueron muchos los alumnos y alumnas que se inscribieron en la cátedra del Liceo. Las muchachas por personales intereses y eventualmente el deseo de arribar a un improbable desempeño profesional, y los muchachos básicamente por curiosidad. Sus actividades diarias contemplaban, además de clases de



técnica, apreciación de la danza, conjuntamente con mímica y maquillaje. Cada semana se ofrecían conciertos de música especialmente compuesta para ballet y se analizaba el repertorio desde sus específicas características estilísticas. La misión de la cátedra era clara para sus promotores, de acuerdo con sus postulados institucionales: “Formar en Venezuela un ambiente propicio para el desarrollo de la más antiguas de las artes, la danza, a través de una de sus formas más nobles: el ballet” (Teatro Municipal de Caracas, 1946, p. 5).

El Ballet del Liceo Andrés Bello debutó el 29 de junio de 1946 en el Teatro Municipal de Caracas presentando las obras *Pedro y el lobo*, de Serge Prokofiev y *Cuadros de una exposición*, de Modesto Mussorgsky, bajo la dirección artística de Hery Thomson. Elías Pérez Borjas, el destacado teórico y promotor de la danza, en su libro *La danza en Venezuela* (1968) resaltó la relevancia del proyecto formativo y artístico del Liceo Andrés Bello al caracterizarlo como una labor pedagógica de gran importancia, “basada en la enseñanza de la técnica y el conocimiento de la música” (p. 13). Al poco tiempo, los Thomson crean una nueva escuela independiente del Liceo y en ella inician el proyecto artístico del Club del Ballet, que se definía, de acuerdo con el ideario sus fundadores, como “un grupo de jóvenes bailarines convencidos de las posibilidades de nuestro medio para el desarrollo del ballet y de la posición que a este cabe dentro del concierto de las artes, deseosos de mostrar que es una actividad de reciedumbre artística” (Teatro Municipal de Caracas, 1947, p. 7). Las clases de ballet, indicaba su oferta académica, se basaban en la gran tradición de la escuela rusa, y se aplicaban novedosos programas y métodos de enseñanza. También aspiraban formar a los bailarines como futuros maestros. Así quedó constancia en el programa de mano del espectáculo del Club del Ballet ofrecido los días 13 y 14 de junio de 1947 en el Teatro Municipal de Caracas, bajo la dirección coreográfica de Hery Thomson, la dirección orquestal del maestro Ángel Sauce y los diseños de Alberto de Paz y Mateos. Con motivo de esta presentación del Club del Ballet, el músico y musicólogo Israel Peña destacó: “Es algo más que una alianza de voluntades al servicio de un arte. Es un conjunto de artistas de talento y de fe que han extremado sus facultades, esforzándose hacia la perfección con un desinterés rayano en el heroísmo” (Citado en Teatro Municipal de Caracas, 1947, p. 7).

En febrero de 1948, con motivo de la toma de posesión del presidente constitucional Rómulo Gallegos, primer mandatario venezolano electo mediante comicios universales, directos y secretos llevados a cabo el 14 de di-

ciembre del año anterior, se realizó en Caracas el evento denominado la Fiesta de la Tradición, organizado por el poeta Juan Liscano desde el Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales dependiente de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, evento sin antecedentes que se convertiría en un verdadero acontecimiento al reunir en el Nuevo Circo de Caracas a numerosos y genuinos cultores populares provenientes de todas las regiones de Venezuela. El país estrenaba una importante experiencia democrática y Caracas, ciudad de cuatrocientos mil habitantes, se disponía a ser testigo de la ceremonia de asunción de un Presidente de la República electo mediante el voto popular. Un elevado espíritu nacionalista se vivía, alentado por una ardua y debatida campaña electoral de la que tomaron parte los tres partidos políticos existentes para la época: Acción Democrática, en el que militaba Gallegos, Copei y el Partido Comunista. Dentro de ese ambiente, la Fiesta de la Tradición, buscó celebrar dentro de la mayor de las exaltaciones este acontecimiento.

De 17 al 21 de febrero tuvo lugar la presentación del espectáculo Cantos y danzas de Venezuela, enmarcado dentro de la mencionada festividad, que reunió a unos diez mil asistentes por noche. El periódico *El Nacional* se hizo eco del impacto producido por el evento al destacar en sus páginas las implicaciones de las referidas expresiones del pueblo y otorgarles un valor más trascendente que al petróleo, factor que ya determinaba económica y socialmente al país. El festival cumplió, de acuerdo con el pensamiento de Liscano y el consenso de distintos autores, con una enaltecida misión de acercamiento venezolano y de unificación del sentir nacional. La antropóloga Ocarina Castillo en su ensayo “Visiones de lo popular. La Venezuela de 1948”, contenido en el libro *La Fiesta de la Tradición 1948. Cantos y Danzas de Venezuela*, argumenta que esas jornadas del Nuevo Circo “permitieron a los venezolanos, por primera vez, encontrarse con las múltiples caras de la nacionalidad” (p. 23). Juan Liscano rememoró su sentir al momento de idear La Fiesta de la tradición en una entrevista realizada por el poeta y sociólogo Alfredo Chacón, incluida en la referida publicación:

Sentía que yo era completamente galleguiano y cuando (Gallegos) llegó a la Presidencia me pareció que era la hora de rendirle un homenaje a ese gran hombre que me había inspirado la imagen totalizante de un país en su paisaje, con sus hombres y un idioma, una cultura, siendo al mismo tiempo un líder democrático. El encargo del festival lo acepté gustoso [...] Cuando descubrí las danzas venezolanas se me reveló el mundo hechizante de la provincia. Allí lo encontré y fueron días de excelencia y de estudio no solamente práctico sino al interior del espíritu de las danzas, que era donde encontraba entonces la fuente del hechizo,

de ese telurismo que había estado buscando. Yo creo que el festival me hizo muchísimo bien. Hasta entonces yo tenía el mapa de Venezuela en la cabeza, pero de pronto logré convertir ese mapa en figuras danzantes. Fue una gran experiencia, una experiencia ontológica. Independientemente de que haya tratado o no de honrar al Presidente de la República. (Citado por Chacón, 1998, p. 79)

Archibald MacLeish, exdirector de la Biblioteca del Congreso de Washington y representante personal del presidente estadounidense Harry Truman en los actos de la toma de posesión de Gallegos, en su crónica titulada *El artista como Presidente*, publicada en *The Saturday Review of Literature*, el 27 de marzo de 1948, destacó, más allá de lo significativo de la transferencia del poder de una junta provisional de gobierno a un mandatario electo constitucionalmente, que la celebración de este acontecimiento hubiera sido alrededor del nuevo Presidente, considerado no solamente como político, sino muy en especialmente como escritor.

La fiesta de la tradición fue valorada por Archibald MacLeish (1948) de manera entusiasta:

Lo sorprendente en el festival de la toma de posesión de Gallegos no fue el insólito número de diplomáticos que asistieron, ni el desfile militar con sus contingentes fusileros de marina y marineros norteamericanos, ingleses y holandeses, o el gran baile en el Salón Elíptico, o las solemnes o sencillas ceremonias en las cuales la Junta Revolucionaria transfirió sus poderes al Primer Magistrado, electo constitucionalmente. Lo sorprendente fue la presencia en Caracas, invitados por el Gobierno de Venezuela, de un número considerable de los principales escritores e intelectuales de América Latina, y el hecho de que por lo menos dos de los principales acontecimientos en la celebración nacional fuesen para festejar, no a una figura política, sino a un hombre de letras. El primero fue un almuerzo dado por Gallegos a los escritores, intelectuales y publicistas traídos a Caracas por el Gobierno. El segundo fue un gran festival de música y danzas populares en el Nuevo Circo de Caracas, que será recordado por los que asistieron como uno de los más impresionantes espectáculos montados en nuestro tiempo [...] Los bailarines traídos de las regiones más distantes de la ancha y vacía república, estaban agrupados alrededor del circo, del otro lado de la barrera, vestidos con el delgado algodón de los trajes de sus aldeas, con sus pequeñas guitarras, sus flautas macho y hembra, sus curiosas arpas y sus numerosos tambores, instrumentos del indio de antaño, del español de otros tiempos, y sobre todo del africano. Alrededor de la arena, llenando los empinados costados del circo, diez mil caraqueños con sus mujeres y niños<sup>1</sup>. (1948, p. 8) [T. del autor]

<sup>1</sup> What was striking in the festival of the inauguration of Gallegos was not the unusual number of diplomats in attendance, or the military parade with its contingents of American

El 19 de febrero de 1948, el antropólogo, historiador y geógrafo cubano Fernando Ortiz, igualmente invitado a la ascensión de Gallegos a la Presidencia de la República, en su discurso ofrecido en la sesión extraordinaria de la Academia Nacional de la Historia en honor de los intelectuales invitados a Caracas, se mostró estimulado por lo visto en esa exaltación popular, que entraña en sintonía con las indagaciones de Gallegos en las raíces culturales presentes en toda su obra literaria. El sabio Ortiz analizó el festival de Liscano desde sus características ceremonial y ritual, al señalar:

Aprecio esto no sólo por el alto valor artístico y cultural del espectáculo, sino por la profunda significación que tiene. Fue un festival que ha dejado conmovidos y gratamente impresionados tanto a los forasteros como a los venezolanos, sin excluir al mismo ciudadano Presidente que con su genio ha trabajado siempre en las entrañas sociales de su pueblo y es muy sabedor de sus reales valores. Acaso ese haya sido el acto de más grandeza y hondura en estos días ceremoniales. Fue un rito danzario y colectivo de todo un pueblo para incorporar lo más suyo, lo más visceral de su vida a la consagración democrática de estos días, sin precedentes, en el centenario sebucán de polícromas culturas que han ido entretejiendo en Venezuela esos personajes populares del gran tamunangue de su historia: indios, blancos negros y mestizos de toda mixtura, santos y diablos, jugadores de palo y de cuchillo, marinos, llaneros y montañeses, bravos galanes y buenas mozas, cruzados y recruzados en danza multicelular de tirrias y amores. Pues bien, si mis párrafos os saben a picor de diablura, pensad que brotan del entusiasmo folklórico de un antillano que ha subido de las playas de Martí a las cumbres de Bolívar a echar con su voz un canto de cadencias cubanas en la rítmica histórica

---

and British and Dutch marines and sailors, or the grand ball in the Salon Eliptico, or the solemn and simple ceremonies by which the revolutionary junta transferred power to the constitutionally elected First Magistrate. What was striking was the presence in Caracas, at the invitation of the Venezuelan Government, of a considerable number of the principal writers and intellectuals of Latin America, and the fact that two at least of the principal events of the national celebration were events appropriate to the inauguration not of a political figure but a man of letters. The first was a luncheon, given by Gallegos, for the writers and scholars and publicists who had been brought to Caracas by the government. The second was a great festival of Venezuelan folk music and folk dancing in the Caracas bullring which will long be remembered by those who saw it as one of the most impressive spectacles mounted in our time. [...] The dancers, brought from the most distant parts of the vast and empty republic, were grouped around the ring outside the barrier in the thin cotton costumes of their villages with their small guitars, their male and female flutes, their curious harps, and their many drums—the big drum, the answerer, the pushed drum, the crossed drum, the ballad drum—instruments from the Indian past, the Spanish past, and above all the African. Around the ring, crowding the steep sides of the Circo, were some ten thousand Caraqueños with their wives and children.

de Venezuela. Perdonadme, porque, después de todo también los diablos tienen su papel hasta en las solemnidades del Corpus Christi”. (Citado en *La Fiesta de la Tradición*, 1948. *Cantos y Danzas de Venezuela*, 1998: pp. 163-166)

Ese mismo año 1948 se establece la Escuela Nacional de Ballet por iniciativa de María Enriqueta “la Nena” Coronil Ravelo, destacada promotora de la danza, discípula de Gally de Mamay, Dmitri y Steffy Stahl, caracterizada por Belén Núñez como “una mujer enraizada en la sociedad vanguardista caraqueña, poseedora de un trato seductor, fantasiosa, atrevida y hábil” (Núñez, 1982, p. 56).

La Escuela Nacional fue la institución educativa que daría inicio al proceso de profesionalización de la danza clásica en Venezuela. El apoyo del presidente Gallegos resultaba necesario en la solidificación del proyecto educativo de Coronil, que ya tenía algún antecedente en el ámbito privado. Sus primeros maestros fueron el estadounidense Bill Lundy y la yugoslava Irina Yovanovich. Los cubanos Alicia Alonso y Fernando Alonso, junto a bailarines integrantes de su compañía, que se disponía a debutar en el Teatro Municipal de Caracas, conocieron de su funcionamiento. Ellos también fueron testigos del derrocamiento de Gallegos, apenas nueve meses después de su toma de posesión.

Entre otros maestros internacionales relacionados con las distintas etapas de la Escuela Nacional de Ballet, destacaron la bailarina rusa Lila Nikolska y el checo Miroslav Shemelensky (Miro Anton), procedentes del Ballet de la Ópera de Praga; el inglés Henry Danton, del Sadler’s Wells Royal Ballet de Londres; Lynne Golding, del Ballet de Australia; Tatiana Grandseva y Michael Land; Leonide Katchurovsky, del Teatro de la Moneda de Bruselas y José Parés, del Ballet Alicia Alonso. Figuraron dentro de sus alumnos más reconocidos Vicente Nebreda, Irma Conteras y Graciela Henríquez. La rápida caída del gobierno de Rómulo Gallegos representó la pérdida de apoyo oficial para la Escuela Nacional de Ballet y ocasionó el inicio de nuevos tiempos en la que el sostén principal de la institución estuvo centrado, de nuevo, en la iniciativa personal de la Nena Coronil.

En un ensayo de su autoría publicado en la revista *Imagen*, Coronil (1991) da cuenta de las circunstancias que rodearon los inicios de la Escuela Nacional de Ballet:

Yo, además de dedicarme a mi modesta escuela, escribía en la página social del periódico “El país”, órgano divulgativo del partido Acción Democrática. Me pre-

senté ante Gallegos temblando. Su cara como tatuada en piedra me produjo una sensación mística, me vi minúscula, reverentemente aterrorizada, pero al tomarme la mano sentí una corriente vivificante de bondad y amistad y cuando empecé a hablarle y mostrarle mi proyecto su interés me dejó perpleja. Vi en él no sólo al escritor sino al maestro de juventudes. Así, abrió sus puertas para toda Venezuela la Escuela Nacional de Ballet. Empezaron a llegar los montos de las flamantes becas de los estados. Los becarios recibían clases diariamente. Infortunadamente para el país y para la Escuela, al ser derrocado Gallegos algunos de los estados eliminaron las becas y finalmente todas al caer en prisión mi hermano el doctor Alfredo Coronil por razones políticas de oposición al régimen militar en turno. Entonces, pomposamente, todos los estudiantes fueron becados por la “capitalista” Nena Coronil. (p. 6).

En esa misma época, destaca Taormina Guevara, bailarina larense residente en Caracas, iniciada dentro de la danza clásica por Steffy Stahl y considerada la primera venezolana en viajar al exterior, concretamente a Nueva York, para realizar estudios especializados de ballet, además de vivir incipientes experiencias profesionales, y quien llevaría a cabo una larga y reconocida labor docente en Barquisimeto a través de la Escuela de Ballet Taormina Guevara, creada en 1949, que, con el tiempo, llegaría a contar con una sede especialmente diseñada para esta actividad por el reconocido arquitecto Fruto Vivas, y desarrollaría en su seno el conjunto juvenil Ballet Barquisimetano.

La crónica de Blanca Silveira documenta el estreno de la obra *Orquídeas azules*, de Steffy Stahl, representada por sus alumnas, entre las cuales se encontraba Taormina Guevara, que hacía su debut en las tablas:

Estamos en Caracas, el 3 de julio de 1942 en el Teatro Nacional, ese pequeño y elegante coliseo ubicado en la esquina de Cipreses, que esa tarde abre sus puertas para presentar el ballet fantástico “Orquídeas azules”, creado por el genio musical de María Luisa Escobar y la inspiración poética de Lucila Palacios [...] Entusiastas aplausos saludan la actuación de la novel artista Taormina Guevara, a quien esta primera presentación pública parece augurar resonantes triunfos en el porvenir (Academia de Danza y Ballet Taormina Guevara, 1964, p. 8).

Pablo Chiossone, entusiasta promotor de la danza escénica de Lara, reconoce en Taormina Guevara a una artista comprometida y visionaria, que desarrolló una sostenida labor docente y divulgativa del ballet clásico en su región a partir de 1949, y que en su empeño tuvo que sortear no pocas dificultades derivadas de costumbres y convenciones fuertemente arraigadas en esa sociedad:

Su labor no se quedó dentro de la academia. Durante diez años es profesora de danza en diversas escuelas federales y estatales de Barquisimeto permitiendo así que el arte del ballet estuviese al alcance de niños carentes de recursos económicos. Taormina se manifiesta como una excelente pedagoga. Prepara funciones escolares con conjuntos de ochocientos niños, dedicándose al folklore y a la estilización del mismo. (Academia de Danza y Ballet Taormina Guevara, 1964, p. 6)

Con motivo de la conmemoración de los primeros veinticinco años de la Academia de Danza y Ballet Taormina Guevara, el crítico e investigador de las artes escénicas Leonardo Azparren Jiménez se refirió a lo atípico de la presencia de la danza académica en el estado Lara de finales de los años cuarenta:

Barquisimeto es una ciudad que carece de fisonomía propia culturalmente hablando. Todo se retuerce en un ir y venir con muchas palabras y pocos hechos. Mientras pasa el tiempo, se resiste a dejar su fisonomía pueblerina. En la oportunidad que ahora se celebra, sobresale una capacidad de trabajo petrificada en el propio deseo de incorporar al hacer cotidiano de esta ciudad una preocupación por los valores estéticos de la cultura, significados en esta oportunidad en el ballet, clásico como se le llama, esa especie de liberación del espíritu a través del movimiento muscular (Academia de Danza y Ballet Taormina Guevara, 1964, p. 13).

También el incipiente movimiento artístico barquisimetano alrededor de la danza escénica registra el arribo a esta capital del maestro José Largo Díaz, bailarín tachirense, quien establecería su escuela homónima. Años después, este centro pasaría a formar parte del Instituto de Recreación para los Trabajadores y tomaría la denominación de Danzas Terepaima, también bajo su dirección, de notable influencia en el desarrollo de las manifestaciones populares de la danza escénica en la región. Este tiempo de final de década, traería igualmente los nombres de las bailarinas rusas María Tuliakova, quien actuó en el Teatro Municipal de Valencia y dictó clases por corto tiempo a un numeroso alumnado y Nina Nikanórova, maestra que se residenciaría definitivamente en esta región, para realizar una larga y reconocida actividad educativa en el ámbito público a través de la Escuela de Ballet de la Gobernación del Estado Carabobo, por ella fundada. Sobre Nikanórova el historiador Luis Augusto Núñez evocó su llegada a Puerto Cabello en 1947: “En aquellos contingentes de emigrantes había llegado a Venezuela una inquieta mujer de veinticuatro años, con ternura de sueños inconclusos y angustia de horizontes” (Citado por Paolillo, 2005, p. 10).

Acerca de la labor formadora y artística de esta maestra en la región central de Venezuela, dejamos constancia en un ensayo de nuestra autoría:

Desde las alegres danzas junto a los gitanos de su infancia en una Rusia remota, el despertar de su vocación, sus primeros reconocimientos internacionales, su supervivencia al conflicto bélico mundial y su determinación de emigrar a América tras el ideario de Simón Bolívar, hasta su asentamiento final en las tierras de Carabobo donde dejaría huella, Nina Nikanórova ha transitado sin desvíos el camino que se trazó: el de la rigurosa y sensible educación a través la danza, portadora de definitivos efectos transformadores (Citado por Paolillo, 2005, p. 34).

El final de esta década recibió también las primeras informaciones sobre la danza moderna de la mano del bailarín mexicano Alberto Holguín de la Plaza, conocido como Grishka Holguín, precursor fundamental de esta expresión en Venezuela. Iniciado dentro de la danza en Los Ángeles, Estados Unidos, junto a Lester Horton y participe en el movimiento originario de la danza moderna mexicana como integrante del Ballet Waldeen, Holguín formó a partir de 1948 a las primeras generaciones de artistas de la danza contemporánea del medio venezolano, a través de su actividad docente cumplida en el Curso de Capacitación Teatral del Instituto Pedagógico de Caracas y en las instituciones Teatro de la Danza y Escuela Venezolana de Danza Contemporánea, por él creadas. Amplia e influyente fue, igualmente, su obra coreográfica y determinante sería su aporte a la educación de la danza en el ámbito universitario público.

### 3. AIRES DE MODERNIDAD

Al promediar el siglo XX, Venezuela, regida por el gobierno militar del general Marcos Pérez Jiménez, experimentaba un notable desarrollo urbanístico, especialmente centrado en la ciudad de Caracas. Insospechadas obras de infraestructura pública fueron proyectadas y realizadas durante los años cincuenta, que se caracterizaron, junto con la restricción de las libertades públicas, por el auge económico y la vasta inmigración europea ocurrida en ese tiempo.

El Retablo de Maravillas, institución cultural emblema durante este período, creada por la Dirección de Cultura del Ministerio del Trabajo, incorporó a la danza popular dentro de sus proyectos oficiales de carácter socio educativo. Los amplios alcances del Retablo fueron exaltados por el gobierno de Pérez Jiménez de esta manera:



El nombre Retablo de Maravillas, que se deriva de una obra del ilustre escritor español Miguel de Cervantes Saavedra, era al principio un rótulo con que se distinguía uno de los teatros ambulantes del Ministerio del Trabajo de Venezuela. El pueblo, sin embargo, lo hizo suyo muy pronto y pasó a designar con él todos los conjuntos artísticos de obreros que actuaban con gran éxito en las plazas, los estadios y los teatros de pueblos y ciudades. Hoy, cubre una vasta organización de coreógrafos, bailarines, actores, técnicos diversos, escenógrafos, compositores, artistas, profesores y estudiantes, que produce todo cuanto requiere su actividad y que está destinada a la cultura y recreación de las masas mediante la difusión del arte [...] El Retablo utiliza como plataforma de su difusión artística el rico, alegre y brillante folklore venezolano. Pero no se detiene allí, sino que extiende sus interpretaciones a todas las expresiones folklóricas de América y España e invade el terreno de la interpretación balletística, basándose en hermosas tradiciones venezolanas y Latinoamericanas. Por tal motivo, sus ballets constituyen una forma nueva de este arte, llenos de fuerza, de cálido lirismo y de imponente colorido (Retablo de Maravillas, 1956, p. 11).

El Retablo de Maravillas debutó el 12 de marzo de 1950 con un espectáculo presentado en la Plaza Aérea de El Silencio ante un público multitudinario. Manuel Rodríguez Cárdenas, su director, rememoró este acontecimiento en la publicación *El Retablo de Maravillas y Danzas Venezuela* (1981):

En el testero se leían estas palabras: “Retablo de Maravillas” y debajo una aclaratoria: “Teatro Ambulante”. La razón era simple: para nosotros el título correspondía al escenario, nada más. Conforme a la costumbre de ponerle nombre a los teatrillos ambulantes, extrajimos de la obra de Cervantes el nombre de su entremés. Nada más. Pero la gente se emocionó. Y por una de esas reacciones imprevistas, trasladó el nombre del tablado a la obra. Retablo de Maravillas pasó a llamarse, pues, y para siempre, la obra más radiante que ha salido al encuentro del pueblo en nombre del arte. La gente sorprendida y llena de afecto, la gente humilde, le decía simplemente: “Las maravillas”. Y tenía razón. (p. 16).

Las agrupaciones Danzas Expresivas, Danzas Cerro del Ávila y Conjunto de Danzas Tierra Firme, pertenecientes al Retablo, estimularon la creatividad colectiva y proyectaron dinámicamente las expresiones genuinas del país. De allí emergería la figura fundamental de Yolanda Moreno - formada esencialmente dentro de su disciplina por José Reyna, Margarita Jonis, Cecilia López y luego por Joaquín Pérez Fernández y Antonio Guerra - quien con el tiempo sería llamada “la bailarina del pueblo”. Rodríguez Cárdenas ofreció un perfil de la carismática intérprete:

Yolanda bailaba y todo se convertía en ritmo, en música, en movimiento. Era la danza misma. Hoy es la primera figura del país, su mejor coreógrafa, mujer de profunda versación en la materia que maneja, creadora infatigable que esculpe en un segundo con sus bellísimos pies el más dulce poema, a base de los antiguos recuerdos del pueblo. Haberla formado a ella, solamente, coloca en sitio de honor al Retablo de Maravillas (1981, p. 16).

El Retablo de Maravillas a través de sus agrupaciones de danza logró conformar un amplio repertorio coreográfico que lo caracterizó institucional y artísticamente. Las obras *Tamanaco* (Reyna) sobre el legendario cacique de los Mariches y *El bastón de colorín* (Ballón Farfán), recreación de una leyenda Inca, ejemplifican la concepción ideológica y estética que sobre lo popular escénico promovía en este tiempo el Estado venezolano.

A Grishka Holguín, como precursor, le correspondió la configuración del primer proyecto artístico y formativo alrededor de la danza moderna en Venezuela, expresión desconocida y lejana que en un principio logró seducir a actores y a algún joven sensible proveniente de las disciplinas deportivas: el Teatro de la Danza, fundado en 1950 y cuya primera presentación ocurrió un año después, el 8 de agosto en el Teatro Municipal de Caracas, junto con la aguerrida bailarina Conchita Crededio, su discípula, con quien conformó una pareja artística fundamental en la historia de la danza nacional. El crítico de artes escénicas Rubén Monasterios resaltó el momento de cambio para la danza escénica que representó la presencia de Grishka Holguín en Venezuela: “Significa la ruptura de lo preexistente y la apertura a nuevas posibilidades de interpretación de la realidad” (*El Nacional*, Cuerpo C, 12 Septiembre 1981, p. 8)

Por su parte, Elías Pérez Borjas recordó su primer acercamiento al revelador coreógrafo:

Grishka era una figura enigmática y llena de misterio. Quienes nos acercamos a él, allá por los años cincuenta, no comprendíamos ese mundo insólito de movimientos extraños en el que nos vimos sumergidos sorpresivamente. Un mundo asombroso por su desconocimiento y excitante por la aventura que suponía romper de pronto con el ballet, para nosotros único, donde la rutina y la melodía parecían ser los exclusivos postulados. Recuerdo mi primer contacto con Grishka Holguín. Edificio Casablanca, Puente República. Un short, una franela y los pies descalzos. Una pandereta nos empujaba a una serie de secuencias “absurdas” en las que sin saber por qué, nos veíamos sumergidos. Grishka mostraba sin palabras otra manera de la danza que nosotros ni siquiera sospechábamos y abría las posibilidades que, hoy, gracias a él, disfrutamos (*EL Nacional*, Cuerpo E, 6 de septiembre de 1981, p. 3).

En 1959, Holguín y Crededio crearon la Escuela Venezolana de Danza Contemporánea, con el claro objetivo de superar los alcances pedagógicos, artísticos e institucionales del anterior proyecto del Teatro de la Danza. Esta institución, bajo los auspicios del Concejo Municipal de Caracas, tuvo por sedes la Asociación Venezolana de Periodistas, ubicada en la avenida Andrés Bello, el Teatro de la Comedia y, finalmente, el Ateneo de Caracas. Sus actividades se desarrollaron hasta 1961. Holguín dentro de esta nueva plataforma formativa y creativa buscó consolidar su lenguaje coreográfico, elaborado sobre la premisa de la fusión de lo expresivo con lo abstracto en la acción dancística y una concepción limpia y desprovista de artificios en la puesta en escena. Obras relevantes de este período lo constituyen *Giros Negroides* (Lauro), *Medea* (Barber) e *Hiroshima*, llamada también *Cuatro puntos sobre rojo* (Varese). La recreación de una anécdota rural, simple y arquetípica, a través de un vocabulario en apariencia estéticamente disociado; el interés por la mitología llevada al extremo de esencialidad, y la expresión simbólica de la violencia y la autodestrucción del ser humano, constituyen temáticas que marcaron el fondo y la forma de la danza de este creador que hizo de la abstracción y la concisión sus más apreciables características.

El recuerdo de Conchita Crededio, desde la nostalgia y el extravío, se expresa casi como un balbuceo en el libro *Movimiento perpetuo*, de la bailarina Andreína Womutt: “Hiroshima lo adoraba yo...Hiroshima y Medea eran mis dos grandes pasiones” (Womutt, 1991, p. 53). También en los cincuenta se establecería en Maracaibo la bailarina ucraniana Irene Levandovsky, quien recibió parte de su formación de las célebres Tamara Karsavina y Olga Preobrajenska, para impartir clases de ballet dentro de su escuela privada, iniciando de esta manera la actividad de danza clásica en la región zuliana y que arribaría hasta el desempeño profesional. Marisol Ferrari, pionera de la danza contemporánea en Maracaibo a su arribo procedente del Uruguay, ofrece su primer acercamiento a la maestra Levandovsky:

Yo llegué años después que Irene Levandovsky. Pregunté a los amigos que encontré en la ciudad quién se dedicaba al ballet o a la danza. Entonces, Homero Montes y Enrique Romero me llevaron a conocer a esta maestra iniciadora y formadora de muchos artistas que luego harían carrera nacional e internacional. En la avenida Santa Rosa vi a Irene en su escuela, impartiendo clases y ensayando. Hicimos una sincera amistad durante muchos años, que se convirtió en respeto profesional y verdadero aprecio mutuo, algo que no es fácil conseguir en el arte ni en la vida (Ferrari, 2003, p. 47).

Años después, con motivo de la celebración del veinticinco aniversario de la Academia de Ballet Irene Levandovsky, en el Teatro de Bellas Artes marabino, se exaltó la labor de la notable maestra con estas palabras:

Los que en la vida logran la excelencia en el campo que cultivan -y esto es particularmente cierto si se trata del arte- es porque ponen esa fuerza interior que los impulsa y les permite enfrentar enormes obstáculos y desengaños profundos sin perder la fe y la voluntad de realizar. Pocas personas como Irene Levandovsky merecen tanto el reconocimiento público” (Teatro de Bellas Artes de Maracaibo, 1975, p.2).

En agosto de 1952, actúan en el Teatro Municipal de Caracas y también el Estadio de la Ciudad Universitaria y el Teatro Municipal de Valencia, los célebres Ballets Rusos de Montecarlo, con la presencia de la bailarina polaca Nina Novak como solista, y la dirección de Sergei Denham, quien definía al conjunto como “la más establecida organización de ballet del mundo” (Ballets Rusos de Montecarlo, 1952, p. 3).

La propia Novak, quien al año siguiente fuera promovida a primera bailarina de los Ballets Rusos, recuerda las incidencias de esa gira:

Todos estábamos excitados ante la perspectiva de conocer un país de América Latina. El Caribe me parecía lejano y misterioso. De inmediato comenzaron los preparativos para el viaje. Por barco viajaríamos al Puerto de la Guaira los solistas, la orquesta, los vestuaristas con todos los trajes y el decorado, mientras que el cuerpo de ballet viajaría en avión. Al desembarcar aguardaba un transporte que debía llevarnos a un hotel en San Bernardino, donde nos esperaba la Nena Coronil, siempre atenta a nuestras necesidades. Al día siguiente visitamos el bello Teatro Municipal que ya anunciaba la presentación del Ballet Ruso de Montecarlo. Las entradas se habían agotado y había gran expectativa por vernos bailar. Nos presentamos tres semanas con funciones diarias y un repertorio impresionante: *Coppelia*, *Cascanneces*, el *Lago de los Cisnes* Acto II, *Gaité Parisienne*, *Raymonda* Divertimento, *Baile de Graduación* y *Pas de Quatre Pigni* [...] Tengo buenos recuerdos de esa primera visita a Venezuela. Cuando embarcamos de nuevo no podía prever que algún día regresaría a Venezuela a vivir y formar nuevas generaciones de bailarines. (Citado por Himiob, 2010, pp. 89-90).

En ese tiempo, Belén Núñez, alumna de Steffy Sthal y quien había realizado estudios de danza en Francia, además de regentar su propia escuela, dictaba clases de ballet en los inicios de la televisión pública venezolana. Durante casi cuatro años a través del programa *Clases de ballet*, la maestra impartió semanal-

mente nociones de historia de la danza, ejercicios de técnica a la barra, en el centro y variaciones, métodos de enseñanza y teoría de la danza en la Televisora Nacional.

Alejo Carpentier en su columna Letra y Solfa de *El Nacional*, escrita durante la década de los años cincuenta, fue una de las primeras voces en orientar a la opinión pública venezolana sobre el arte del ballet y en advertir la existencia de una audiencia creciente e interesada. Sobre este tema, el escritor cubano publicó el 20 de septiembre de 1952 un texto titulado “El balletómano”, en el que destacaba el progresivo surgimiento de un público conocedor:

Me agrada que las gentes se apasionen por técnicas tan nobles o tan amables como son las del arte. Pero el hecho es que, en Caracas, ha nacido el personaje del “balletómano”, en sus dos géneros: masculino y femenino [...] El “balletómano” caraqueño es menos soñador y más técnico. Tiene una discoteca integrada por *El lago de los cisnes*, *Las bodas de Aurora*, todos los clásicos del género, hasta *El beso del buda* de Stravinsky [...] Tiene una biblioteca de tratados excelente, que incluyen los de Andrés Levinson y los recientes libros de Maurice Béjart. En la pared, algún retrato de Anna Pavlova, Nijinsky o Karsavina. Recuerda los nombres de todos los danzarines que fueron notables, desde los grandes días del Teatro Imperial de San Petersburgo. Está por lo clásico, por la Academia, y, en principio siente una vieja aversión por Isadora Duncan y todas las danzarinas que salen a bailar con los pies desnudos (Carpentier, 1990, p. 9).

La Escuela Nacional de Ballet, que participaba activamente en las temporadas caraqueñas de ópera y otras actividades —el estreno en los cines caraqueños de la película *Las zapatillas rojas*, de Michel Powell y Emeric Pressburger; la presentación del espectáculo *Guaicaipuro*, música de María Luisa Escobar y coreografía de Lila Nikolska; y la participación en el filme *Venezuela también canta*, coproducción México-Venezuela, dirigida por Fernando Cortés— formuló en 1953 el proyecto del Ballet Nena Coronil, integrado por la primera generación de bailarines clásicos venezolanos representada por Vicente Nebreda, Graciela Henríquez e Irma Contreras, así como por la australiana Lynne Golding y el inglés Henry Danton, como figuras invitadas.

El 15 de noviembre de ese mismo año, el Ballet Nena Coronil apareció en la transmisión inaugural de Radio Caracas Televisión, ocasión en la que interpretó *Las sílfides* de Fokine-Chopin, en versión de Nebreda. La primera temporada de la novel compañía tuvo lugar el 7 de septiembre de 1954 en el Teatro Municipal de Caracas, con un programa integrado por esta misma obra, además

de *Romeo y Julieta* (Danton-Tchaikovsky), *Pas de deux* del tercer Acto de *El lago de los cisnes* (Danton-Petipa-Tchaikovsky) y tercer acto de *La bella durmiente del bosque* (Nebreda- Petipa- Tchaikovsky). La influencia ejercida por la Escuela Nacional de Ballet y la repercusión del Ballet Nena Coronil fueron valoradas por José Ratto Ciarlo, considerado como el iniciador del periodismo cultural en Venezuela:

Como periodistas dedicados a cuestiones artísticas nos ha tocado seguir de cerca el nacimiento y desarrollo de la Escuela Nacional de Ballet que dirige Nena Coronil [...] Si en Venezuela ha podido surgir el único conjunto coreográfico que merece el nombre de Ballet, se lo debemos a su capacidad y voluntad y a la constancia indefectible de sus discípulos (Citado en Teatro Municipal de Caracas, 1954, p. 20).

A su vez, el director teatral Alberto de Paz y Mateos destacaba: “Calidad, dedicación, constancia y mística, son en el Ballet Nena Coronil razones de existencia” (Citado en Teatro Nacional de Caracas, 1954, p. 19)

La celebración el 9 y 10 de junio de 1955 del cincuenta aniversario de la inauguración del Teatro Nacional de Caracas permitió una primera visión integrada de la danza escénica venezolana de ese tiempo, a través de la temporada ofrecida por el Retablo de Maravillas (conjuntos Tierra Firme y Cerro del Ávila), el Ballet Nena Coronil y el Teatro de la Danza. La danza popular venezolana, el ballet clásico y la danza moderna, compartían de forma inédita un mismo escenario evidenciando diversidad creativa y espíritu sectorial.

Muchos de los seguidores de la Nena Coronil, con el cese de actividades de la Escuela Nacional de Ballet, se unirían progresivamente a un proyecto educativo y artístico de alto vuelo: la Academia Interamericana de Ballet, de la mano de la bailarina y promotora de la danza Margot Contreras, centro de formación que se convertiría a partir de 1955 en plataforma idónea para el afianzamiento del proceso de profesionalización iniciado por el ballet venezolano. El talento y las inquietudes de su numeroso alumnado, unido a la presencia casi permanente de maestros internacionales y un modelo de organización eficiente, dieron solidez institucional a esta iniciativa. Irma Contreras, Maruja Leiva e Inés Mariño, destacarían como maestras fundamentales de este proyecto.

Varias generaciones de intérpretes recibieron sólida y plural formación en la Academia Interamericana, solidificando su vocación artística. Zhandra Rodríguez, quien se convertiría con el tiempo en las más célebre bailarina clásica venezolana, poseedora de una sólida carrera internacional, Everest Mayora,

Fanny Montiel, Hercilia López, Eva Millán, Marianela Machado y Adriana Suárez, entre muchas otras, sintetizan los más elevados frutos del trabajo formativo cumplido por la referencial institución educativa a lo largo de sus diferentes etapas. Zhandra Rodríguez, como alumna dilecta de la Academia Interamericana, ofreció las vivencias sobre su tiempo en ella:

Ocho de mis trece años de formación fueron en la Academia. Recuerdo que el capital de conocimientos técnicos y artísticos impartidos sobre el ballet, eran reforzados con otras formas de expresión de la danza, como la danza moderna, el jazz, las danzas españolas y el folklore. Igualmente, nos dictaban clases de teoría y solfeo e incluso teníamos oportunidad de asistir a sesiones de actuación con Alberto de Paz y Mateos. En la Academia se establecía la diferencia entre lo olímpico y lo artístico o se evidenciaba su posible comunión, como un todo inseparable con infinitas posibilidades por descubrir y explorar (Citado por Paolillo, 2004, p. 89).

Prontamente, la Academia Interamericana de Ballet generaría un programa artístico de búsquedas profesionales: el Ballet Interamericano, cuyo debut ocurrió el 15 de agosto de 1955 en el Teatro Nacional de Caracas y se mantuvo durante dos temporadas. En el programa de mano de la segunda de ellas podía leerse un insospechado texto de presentación de Arturo Uslar Pietri, que rezaba:

Vamos al ballet porque el hombre primitivo que está en nosotros ama la danza y se siente realizado en ella, y también porque el civilizado diletante que hemos llegado a ser se estremece con los difíciles equilibrios y transformaciones que el movimiento, la música y las formas llegan a dar. Esas extremas y contrarias posibilidades solo el ballet las ofrece (Citado en Teatro Municipal de Caracas, 1956, p. 2).

El Ballet Interamericano pronto dio paso al Ballet Nacional de Venezuela, fundado en 1957, bajo la conducción artística de Irma Contreras, la primera compañía de nivel profesional con la que contó el país y que brindaría la oportunidad de hacer carrera artística a varias generaciones de bailarines venezolanos y extranjeros, cuyo estreno ocurrió el 2 de mayo en el Teatro Municipal de Caracas, contando con la canadiense Anna Istomina y Henry Danton como artista invitados y Vicente Nebreda como bailarín y coreógrafo al regresar de su primera experiencia profesional en Europa. El programa inaugural de la nueva compañía, de notables exigencias estilísticas, centrado en el repertorio romántico y clásico, así como una aproximación al estilo neoclásico a través de la incipiente obra de Nebreda, anunciaba la interpretación de *Pas de quatre*

(Perrot-Dolin-Pugni), los pasos a dos de *El Cascanueces* (Tchaikovsky) y *Giselle* (Adam) y el tercer acto de *El lago de los cisnes* (Tchaikovsky), versionados por Danton, así como *Quinta sinfonía* (Tchaikovsky), coreografía original de Vicente Nebreda. Dentro del elenco figuraron las todavía niñas Zhandra Rodríguez y Martine Van Hamel, esta última de nacionalidad holandesa y padre diplomático residente en ese entonces en Caracas, quienes con el tiempo se convertirían en bailarinas internacionales relevantes. Irma Contreras rememoró los momentos iniciales, llenos de expectativas, del Ballet Nacional de Venezuela:

Cuando solicité ser becada en Francia para perfeccionar la técnica y tomar experiencia como bailarina, prometí regresar a Venezuela para formar una compañía profesional. Cumplí mi palabra, aunque nunca me fue exigido. Al volver, encontré que ya Margot, mi hermana, había comenzado la labor no solamente de formación de bailarines, sino que había reunido en el Ballet Interamericano a un buen grupo de ellos. Mi proyecto era mucho más amplio y resolvimos fundar el Ballet Nacional de Venezuela. Mi ideal era desarrollar una compañía de corte puramente clásico y así comenzamos poniendo en escena las grandes obras del siglo XIX, en las cuales yo participaba. En una función en un teatro del interior del país, decidí no bailar para poder ver el espectáculo como una espectadora más del público. No quedé satisfecha con el resultado, porque los intérpretes no poseían el nivel técnico requerido por los ballets clásicos. En reunión de directiva resolvimos entonces buscar otras vías de expresión y decidimos montar obras neoclásicas y algunos *pas de deux*, *pas de trois* y *pas de quatre* académicos. Nuestro proyecto fue tomando auge y pudimos cumplir con otra etapa: la de acercar el ballet al gran público (Citado por Paolillo, 2004, p. 81).

La amistad de Irma y Margot Contreras con la primera bailarina cubana Alicia Alonso trascendió el ámbito personal para influir decididamente en el proceso de profesionalización del ballet venezolano. La presencia de la primera bailarina cubana en el contexto nacional ya era frecuente desde los años cuarenta a través de sus primeras visitas al país. Esa época propició el encuentro con las hermanas Contreras y el establecimiento de especiales lazos afectivos que aún se mantienen. La admiración de las hermanas Contreras por Alonso, que las llevó a seguirla, junto con otros entusiastas fanáticos, en las giras que por distintas ciudades venezolanas realizara el Ballet Alicia Alonso, con el tiempo se convertiría en vínculo profesional estrecho y determinante en los años iniciales del Ballet Nacional de Venezuela.

Resulta destacable la temporada estrenada en el Teatro Municipal de Caracas el 15 de julio de ese 1958, ocasión en la que teniendo como bailarines



invitados a Alicia Alonso e Igor Youskevicht se presentó el segundo acto de *Giselle*, con Irma Contreras interpretando a Myrtha, Reina de las *Willis* y Miro Anton en el rol de Hilarión. En 1952 Irma Contreras formó parte del elenco del Ballet Alicia Alonso. Igualmente lo hicieron durante la misma época Vicente Nebreda, Graciela Henríquez y Tulio de la Rosa. Igualmente destacable es la proyección internacional lograda en ese entonces por el Ballet Nacional de Venezuela en Cuba, Colombia, Puerto Rico y otras islas del Caribe, que representan las primeras presencias de la danza clásica venezolana en el exterior. Sobre el trabajo creativo del Ballet Nacional de Venezuela se refirió el musicólogo Israel Peña:

Como fieles y viejos amigos del ballet, no podemos ocultar un justo sentimiento de orgullo ante este nuevo paso dado hacia la belleza, con el que el Ballet Nacional de Venezuela mantiene su sino de vanguardia entre los grupos que actualmente laboran en nuestro país (Citado por Paolillo, 2004, p. 77).

Por su parte, Rházes Hernández López encontraba novedades expresivas en el Ballet Nacional de Venezuela:

El Ballet Nacional de Venezuela con una nueva técnica -nueva en conceptos estéticos sin rechazar las bases clásicas de la tradición- ha logrado momentos de auténtica expansión espiritual. Solistas de categoría, coro perfectamente equilibrado y puesta en escena de grata sobriedad y la buena escogencia de la banda sonora para expresar las variadas coreografías del gesto rítmico supremo. Todo un espectáculo de buen arte y poético mensaje (Citado por Paolillo, 2004, p.77).

Formación al más alto nivel conocido hasta entonces, dinámica proyección y constante estímulo a la creación, caracterizaron la trayectoria del Ballet Nacional de Venezuela que se extendió hasta 1980, con un intento de iniciar una nueva etapa del mismo entre 1989 y 1990, bajo la dirección de Zhandra Rodríguez.

También durante los años cincuenta se funda la Escuela Municipal de Danza y Ballet, dirigida inicialmente por la bailarina colombiana Cecilia López, el maestro ruso Kiril Pikieris y René Nájera; mientras que el intérprete alemán de danza expresionista Harald Kreutzberg, además de la compañía estadounidense de danza moderna de Katherine Dunhan se presentan en Caracas, y Tamara Toumanova, la afamada bailarina y actriz cinematográfica rusa, actuaba en el Teatro Municipal capitalino y el Teatro Baralt de Maracaibo.

Esa década trajo igualmente la implementación de otros proyectos educativos para la danza nacional: la Escuela Ballet Arte, fundada por la bailarina rusa Lidija Kocer Franklin (Lidija Frankin), exintegrante de los Ballets de Kurt Jooss, el Agnes de Mille Dance Theatre y el Ballet Theatre de Nueva York, fundamental en la formación de recursos humanos para esta disciplina; la academia de Pascuita Basalo, así como la labor docente de las hermanas Armida y Piera Casale, quienes escenificaban los bailables de las óperas en el Teatro Municipal de Caracas, bajo la dirección de su hermano el reconocido conductor Primo Casale. Del mismo modo, fueron referenciales las clases impartidas por la maestra yugoslava de origen ruso Natalia Stavrovich de Bodisco en Maracay, el taller de danza creado por Nina Nikanórova en la Universidad de Carabobo, así como la fundación en 1958 de la Escuela de Ballet de la Universidad de Los Andes en la ciudad de Mérida, como actividad de extensión, bajo la responsabilidad inicial de Taormina Guevara, siendo Director de Cultura de esa casa de estudios el dramaturgo y artista plástico César Rengifo.

Los años cuarenta y cincuenta del siglo XX sentaron las bases para el desarrollo de la danza escénica en Venezuela. Contextualizado dentro de las búsquedas de democratización política, recurrentemente fallidas, gobiernos autoritarios, y acciones concretas de desarrollo educativo y social, el arte del movimiento de ese tiempo transitó de la ingenuidad y los buenos deseos iniciales, a su progresiva profesionalización e institucionalización. La diversificación de valoraciones del cuerpo constituyó una característica evidente que abarcó la recreación de las expresiones tradicionales populares, el dominio de los códigos académicos y la asunción plena de la modernidad.

## REFERENCIAS

- Academia de Danza y Ballet Taormina Guevara. (1964, Septiembre) [Catálogo]. Barquisimeto.
- Alvarenga Teresa (1991). Alicia Alonso: Estímulo constante. *Imagen*, número extraordinario, 6-7. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Acedo, C. de (1991). Recuerdos de Gally de Mamay. *Imagen*, número extraordinario, 4-5. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Ballets Rusos de Montecarlo. (1952, agosto) [Catálogo]. Actuaciones en Caracas.

- Ballet Steffy Stahl. (1964, agosto) [Catálogo]. Presentación en Caracas por el XXV Aniversario Ballet Steffy Stahl.
- Calcaño, J. A. (1980). *La ciudad y su música*. Caracas: Fundarte.
- Carpentier, A. (1990). *Letra y solfa. Alejo Carpentier Ballet 2*. La Habana: Letras Cubanas.
- Castillo, O. (1999). Visiones de lo Popular. La Venezuela de 1948. *La fiesta de la tradición, 1948: música y cantos de Venezuela*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore.
- Chacón, A. (1999). Conversación con Juan Liscano. Padre e Hijo de la Madre de las Fiestas. *La Fiesta de la Tradición, 1948: música y cantos de Venezuela*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore.
- Coronil, N. (1991). Una protagonista. *Imagen*, número extraordinario, 5-6. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Ferrari, M. (2003). *Hacedores de historia*. Maracaibo. Azudanza.
- Himiob, L. (2010). Nina Novak. *El Ballet mi vida, mi pasión*. Caracas. Luisa Himiob/Nina Novak.
- León, C. A. (1974). *Vivencia de la danza*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Liscano, J. (1976). *Un viaje anacrónico. Venezuela moderna 1926-1976*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza.
- MacLeish, A. (1948, 27 de marzo). El artista como presidente. *Saturday Review of Literature*, 8-9.
- Monasterios, R. (1981). 12 de septiembre. Grishka Hokguín. *El Nacional*, cuerpo C, p. 8. Caracas
- Monasterios, R. (1986). *Cuerpo en el espacio*. El baile teatral venezolano en nuestros años. Caracas: Gramoven.
- Núñez, B. (1982). *Ballet venezolano. Inicio y desliz*. Caracas. Editorial Arte.
- Ortiz, F. (1999). Discurso pronunciado en la sesión extraordinaria de la Academia de Historia de Venezuela el 19 de Febrero de 1948. *La Fiesta de la Tradición 1948: cantos y danzas de Venezuela* pp. 163-166.
- Paolillo, C. (1991). Vicente Nebreda: Busco libertad a partir de la Academia. *Imagen*, número extraordinario, pp. 10 y 11. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Paolillo, C. (2004). *Una aventura, un hito. Ballet Nacional de Venezuela 1957-1980*. Caracas: Publicaciones La Danza.
- Paolillo, C. (2005). *Nina Nikanorova, vida de maestra*. Caracas: Ministerio de la Cultura.

- Pérez Borjas, E. (1968). *La danza en Venezuela*. Caracas: Oficina Central de Información.
- Pérez Borjas, E. (1981, 6 de septiembre). Grishka. *El Nacional*, p. 3
- Rodríguez Cárdenas, M. (1956). *El Retablo de Maravillas*. Caracas: Ministerio del Trabajo.
- Rodríguez Cárdenas, M. (1981). *El Retablo de Maravillas y Danzas Venezuela*, Caracas: Presidencia de la República.
- Salas, C. (1974). *Historia del Teatro en Caracas*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
- Sans, J. F. (1999). El son claudicante de la danza. *Revista Bigott*, (61), 44-55. Caracas: Fundación Bigott.
- Teatro de Bellas Artes de Maracaibo. (1975) [Programa de mano]. Academia Irene Levandovsky.
- Teatro Municipal de Caracas. (1946, junio) [Programa de mano]. Primera presentación del Ballet del Liceo Andrés Bello.
- Teatro Municipal de Caracas. (1947, junio) [Programa de mano]. Presentación del Club del Ballet.
- Teatro Municipal de Caracas. (1954, septiembre) [Programa de mano]. Temporada del Ballet Nena Coronil.
- Teatro Municipal de Caracas. (1956, junio) [Programa de mano]. Temporada del Ballet Interamericano.
- Womutt, A. (1991). *Movimiento perpetuo*. Caracas: Fundarte.