UNA MIRADA AL NACIONALISMO COREOGRÁFICO EN EL URUGUAY

ANALÍA FONTÁN[1]

PRIMERA PARTE
LA MÚSICA EN EL CUERPO: LAMARQUE PONS EN CLAVE DE DANZA.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue posible gracias al apoyo e iniciativa del Museo y Centro de Documentación (AGADU), con la colaboración del Archivo Nacional de la Imagen (SODRE), la familia Novoa Lamarque, Emiliano Russo, Miguel Garibaldi, José Vázquez, Cristina Martínez, Teresa Trujillo, Tomás Olivera Chirimini, Susana Duhart y Hebe Rosa.

1 Escuela Nacional de Danza (Sodre). Instituto Superior de Educación Física (Udelar)

INTRODUCCIÓN

Quien se interese por la historia de la danza y la música occidental, reconocerá en sus respectivos relatos históricos una serie de puntos de encuentro y desencuentro, de fase y desfase cíclico, como dos ondas periódicas que van modulándose mutuamente a lo largo del tiempo. La música y la danza, como sostiene Paul Nettl se hallan «en la raíz misma de las relaciones biológicas de los seres humanos».[2] (1945: 15)

Aun desde mucho antes de la llegada de Jean Baptiste Lully a la corte de Luis XIV[3], y aun con posterioridad a los trabajos experimentales de John Cage y Merce Cunningham de mediados del siglo XX[4], la música y la danza han caminado juntas; a veces de la mano, en relación simple y directa, y otras, a tal distancia espacio-temporal una de la otra, que llegó a ser posible concebirlas como artes completamente independientes y hasta disconexas. A propósito, reconozco que desde mi perspectiva actual ya no me es posible separarlas. De todas formas procuro, cada tanto, revisar mis «dogmas» de manera de no acabar convicta de mis convicciones.

En principio advierto que puede resultar cuestionable y hasta paradójico hablar de «nacionalismo coreográfico» en el Uruguay. En efecto, el hecho mismo de pedir prestada a la música algunas de sus «tipologías» para asociarlas a la danza me obliga a realizar ciertas precisiones:

1. El hecho de «etiquetar» o aplicar categorías no configura un fin en si mismo, sino una manera de agrupar y conceptualizar con el objetivo de ordenar y viabilizar el enfoque para un posible aprendizaje.
2. Lejos de pretender reducir el campo de estudio en materia de teoría de la danza, o de limitarlo a su propia auto-consagración actual, propongo llevarlo mas allá de las fronteras que este mismo se impuso.

2 Nettl, P. (1945) *Die Musikgeschichte des Tanzes*. Traducido del alemán por Teresa Reyles, Buenos Aires, Espasa-Calpe, p. 15.
3 Jean Baptiste Lully, fue un compositor, coreógrafo, músico y bailarín francés de origen italiano, creador de la ópera francesa que consistía en una compleja puesta en escena que incorporaba ópera con estética francesa, además de ballet y profundos textos literarios a los que bautizó como "Tragedias musicales".
4 Según la investigadora Susana Tambutti, «Sus experimentaciones, se encaminaron hacia la abstracción de la forma, explorando las relaciones entre cuerpo y espacio en términos más plásticos que dramáticos aboliendo las jerarquías espaciales y haciendo de la música y la danza entidades independientes, más allá de su coexistencia eventual».

3. Existen puentes que sería bueno conocer y reforzar entre la historia y teoría de la danza, y la historia y teoría de las artes en general, en especial la música y el teatro. Podrían evitarse los efectos de una falsa autarquía teórica ante la ausencia de mirada global y sistémica en el arte y la cultura.
4. En lo personal, he aprendido mucho de los musicólogos a quienes, lejos de considerarlos como «intrusos» en el mundo de la danza, les agradezco y les reconozco el haber sido pioneros en el estudio de la historia y la teoría de la danza.
5. Finalmente, al respecto del tema central de esta ponencia, considero necesario hacer la correspondiente distinción entre lo que se considera «nacionalismo musical (y dancístico)» y los nacionalismos socio-políticos en general. Estos últimos, como la historia misma lo demuestra, han sido los causantes de un cúmulo de desastres, denotando «la peor faz de la conciencia colectiva de los pueblos: dos guerras mundiales, varios genocidios, multitud de conflictos bélicos locales y una situación política general cuyas nefastas señas de identidad son los enfrentamientos armados de los Balcanes y Chechenia o el resurgimiento del racismo y la xenofobia en algún que otro país del área de los considerados económicamente de clase preferente».[5] (F.J.M, 2000)

El concreto, el término «nacionalismo musical», se utilizó para designar una serie de movimientos y corrientes artísticas que, primero en Europa y después en América, en contextos geográficos e históricos de revoluciones, anticolonialismo y luchas políticas por la afirmación de la autonomía de los pueblos, tuvo como eje para la creación «lo propio» en materia de raíz identitaria y cultural. De acuerdo con lo expresado por el musicólogo Coriún Aharonián, «… Corresponde observar que las posiciones nacionalistas en música culta responden a una misma situación colonial respecto a los centros de poder de la Europa occidental burguesa. Se trata, en (casi) todos los casos, de actitudes encuadradas dentro de la aceptación de un modelo cultural genérico que es el de esa metrópoli imperial.»[6] (2002:84) El nacionalismo musical es un movimiento que también se desarrolla en y desde los países

5 Citado de *Las mil y una caras de los nacionalismos musicales,* Fundación Juan March, marzo del 2000, en < http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=141, >
6 Aharonián, C. (2002) *Introducción a la música*, Montevideo, Ediciones Tacuabé, p. 84.

líderes como música romántica pura: el Romanticismo se ocupa largo y tendido de las leyendas y el folclore populares.

Pero para hablar de nacionalismo en música es importante «desprender el término de cualquier referencia a la búsqueda o defensa de una identidad social común, y centrarse sobre todo en un rasgo colectivo más fuerte e intemporal: la cultura popular que las sociedades se van regalando a sí mismas en la construcción cotidiana de su folclore».[7] (F.J.M, 2000) De acuerdo con Lauro Ayestarán, «el folklore es, pues, un simple punto de partida o una excitación inicial para el creador. El folklore en sí no es artístico ni antiartístico, no es pobre ni rico; es un coeficiente sociológico - aunque no sea sociología solamente - es una cifra, una clave de la colectividad».[8] (1960:5-7)

En general, suele asociarse a estos movimientos con la necesidad de reafirmación y reivindicación de una identidad cultural que ha sido amenazada «por estados que imponen esquemas culturales moldeados por ellos a pueblos que de un modo u otro se encuentran sometidos.»[9](Aharonián, 2002:84) Sin embargo, a pesar de que pueda parecernos obvia o innecesaria esta discusión en el presente, es bueno recordar que la cultura es un factor fundamental de dominio político, económico y social, mas efectivo e imperceptible que cualquier tipo de invasión directa o militar.

En América Latina a comienzos del siglo XX, los compositores que serán considerados bajo la etiqueta «nacionalista» llevarán adelante su tarea «en una preocupante fragmentación y aislamiento[10], algo que también ocurrirá con la generación siguiente, de la que Héctor Tosar es uno de los representantes mas importantes». (2012:19) El investigador Alexander Laluz menciona a Eduardo Fabini como uno de los primeros nacionalistas «a la uruguaya», junto a Broqua y Cluzeau Mortet, considerando su «personalidad compositiva singular, distinta a las que se mantuvieron sujetas a los modelos aprendidos en Europa».[11]

7 Citado de *Las mil y una caras de los nacionalismos musicales,* Fundación Juan March en marzo de 2000, en < http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=141, >
8 Ayestarán, L. (1957) "A propósito del nacionalismo musical". En: Clave, N° 25, Montevideo. Reeditado en: Lauro Ayestarán: Teoría y práctica del folclore. Arca, Montevideo, 1960, pp.5-7.
9 Aharonián, C. (2002) *Introducción a la música*, Montevideo, Ediciones Tacuabé, p.84.
10 Algunos de los compositores representantes del nacionalismo musical que, según Graciela Paraskevaídis, transformaron el pensamiento musical en America Latina, fueron Silvestre Revueltas y Carlos Chávez (Méjico), Amadeo Roldan y Alejandro García Caturla (Cuba), Carlos Isamitt y Acario Cotapos (Chile), Juan Carlos Paz (Argentina), y Heitor Villa-Lobos (Brasil).
11 Laluz, A. (2012) *Tramas narrativas: arte e identidad cultural*, Catálogo *Suite para Figari*, Montevideo, Museo Figari, Ministerio de Educación y Cultura, p.19.

La primer generación de compositores nacionalistas se completa, con Ramón Rodríguez Socas, Carlos Giucci y Vicente Ascone, autor de la obra *Nocturno Nativo*, primer ballet uruguayo, estrenado el 23 de noviembre de 1935 en el Estudio Auditorio del SODRE, con coreografía de Alberto Pouyanne, libreto de Víctor Pérez Petit, y la OSSODRE dirigida por Lamberto Baldi.[12] (Minasián, 1992: 81-111). Décadas después el compositor uruguayo Jaurés Lamarque Pons retomaría esta idea pero a partir de músicas populares urbanas (milonga, tango y candombe) convirtiéndose en uno de los autores mas preocupados por tender puentes entre la música y la danza en nuestro país.

Lamarque Pons en clave de danza

En efecto, no son muchos los compositores uruguayos que se han propuesto componer para danza y menos, los que han logrado con éxito, concebir sus obras, recuperando el vínculo entre estas artes hermanas, integrando además, los lenguajes académicos y populares. De todas esas posibilidades nos habla Jaurés Lamarque Pons (Salto, 1917- Montevideo, 1982): el músico, que según recuerdan quienes los conocieron, era también un gran bailarín; «el compositor, (que dicen) llevaba la música en el cuerpo».[13] (Novoa, 2014)

Jaurés Lamarque Pons ha sido uno de los autores nacionales predilectos de directores y coreógrafos de danza uruguayos y extranjeros. Elsa Vallarino (pionera de la danza moderna en Uruguay y fundadora del grupo DALICA), Vaslav Veltchek (coreógrafo de origen checo, director del Cuerpo de Baile del SODRE), Violeta López Lomba (bailarina, coreógrafa y directora de la Escuela de Danza del SODRE), y Cristina Martínez (bailarina y coreógrafa de danza contemporánea, fundadora del grupo Moebius), son algunos de los creadores que han encontrado en su música la necesaria dosis de inspiración y contenido para sus propuestas escénicas.

La Suite de Ballet (según Figari) dirigida por Vaslav Veltchek en 1961 y el ballet de pantomima titulado *El Encargado* (1959), a cargo de Elsa Vallarino, configuran las obras más recordadas y representativas de Lamarque Pons en relación a la danza.

La Suite de ballet (según Figari)

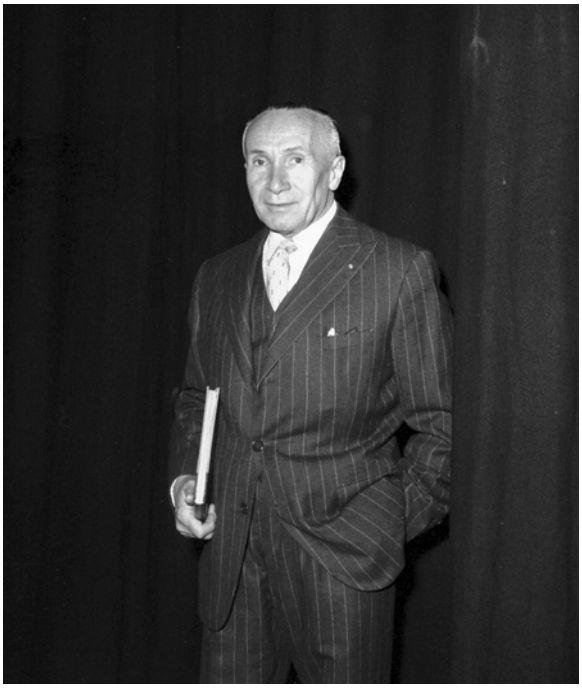
12 Minasián, M. (1992) *Vicente Ascone - Músicos de aquí* - Tomo 2. CEMAU, pp. 81-111.
13 El concepto fue vertido por Silvia Novoa, ex bailarina e integrante del Grupo DALICA y del Ballet de Cámara de Montevideo, sobrina de Jaurés Lamaque Pons, entrevistada por Analía Fontán en agosto de 2014.

La puesta en escena de la *Suite (según Figari)* configura un verdadero hito en la historia de la danza en el Uruguay. Por primera vez una cuerda de tambores de candombe fue incluida en la orquesta sinfónica y los integrantes de una comparsa de negros y lubolos, compartieron escenario junto al Cuerpo de Baile del SODRE.

La *Suite de Ballet (Según Figari)* fue inspirada, como lo indica el subtítulo, en la obra del pintor uruguayo Pedro Figari. La obra, conformada por cuatro movimientos, alude a personajes y escenas de la vida cotidiana del negro en el Montevideo colonial, hasta fines del siglo XIX y comienzos del XX. Según Beatriz González Puig, investigadora de la obra de Lamarque Pons, «la *Suite* fue la pieza con la que el compositor emprendió definitivamente el camino del nacionalismo musical ciudadano».[14] (1995:40)

Si bien la *Suite* fue compuesta en 1952, una cantidad de circunstancias hicieron que tuviera que esperar casi diez años para ver concretado su estreno, el 7 de octubre de 1961. Ese año coincidió con el centenario del nacimiento de Pedro Figari y el regreso a Uruguay del coreógrafo de origen checo Vaslav Veltchek.

14 Gonzáles Puig, B. (1995)*Jaurés Lamarque Pons*, Montevideo, Editorial Arca, p.40.


Vaslav Veltchek 1962 (Fuente: Archivo Nacional de la Imagen)

Veltchek ya había estado trabajando en nuestro país, sobre mediados de la década del 50, al frente del Cuerpo de Baile del SODRE. En su primera temporada a cargo del ballet oficial montó dos obras de Fabini, *La Isla de los Ceibos* y *Mburucuyá*, «con una captación muy refinada de climas indígenas primitivos» en palabras del crítico Washington Roldán.[15] (2000:132) Cabe recordar que Veltchek llevaba años radicado en Brasil donde habría adquirido un especial conocimiento y predilección por los ritmos afro-brasileños. Roldán da cuenta que, «esta forma de nacionalismo coreográfico ya lo había practicado en Brasil con varias obras de Villa-Lobos y Mignone».[16] (Roldán, 2000:132)Según el propio Lamarque Pons, el derrotero de la obra tuvo un desenlace favorable e inesperado. El autor narra en su libro *Yo, pianista de varieté,* (1978:90) que meses antes de su regreso al Uruguay, Vaslav Veltchek coincidió casualmente en Madrid con Enrique Casal Chapí, su maestro de composición. En dicho encuentro Casal Chapí habría puesto en conocimiento de Veltchek la existencia de una suite de danzas, aun sin estrenar, compuesta por un uruguayo, inspirada en algunos cuadros de Figari y que tenía la certeza de que le podría interesar para un futuro repertorio. Fue así que Veltchek, nuevamente contratado para dirigir el Ballet del SODRE, llegó a Montevideo decidido a montar la *Suite (según Figari)* en el Estudio Auditorio.

15 Roldan, W. (2000), *La Danza en el Uruguay*, Publicación del Consejo Uruguayo de la Danza, Montevideo, Ediciones de la Plaza, p.130.
16 O. Cit. p.131.

Para esta ocasión, el coreógrafo y el compositor trabajaron en conjunto y según Roldán, el éxito de su estreno fue consagratorio para ambos. «Aquí Veltchek volvió a mostrar su instinto para el color local, logrando un ballet evocativo de Figari, similar al que antes había conseguido con los cuadros rusos de Mussorgsky».[17](Roldán, 2000:132)

Lamarque Pons cuenta que «el coreógrafo de origen checo, captó de inmediato la manera de danzar de nuestro negro.» Según narra en su libro, Veltchek hizo bailar en su presencia a bailarines populares conocedores del folclore. «Recuerdo entre ellos a Doña Lola, madre de excelentes tamborileros, una simpática morena y ferviente defensora de las danzas auténticamente afro-uruguayas…». (1978:90) Y continúa diciendo: «Vaslav Veltchek me impresionó como un hombre de gran sensibilidad e inventiva. Fue maravilloso ver como iba armando, con una rapidez asombrosa, las cuatro danzas de la suite… Además tuvo la idea, evidentemente revolucionaria, de incorporar al elenco oficial de bailarines, dos figuras de procedencia popular: el gramillero y el escobero».[18]

Estos personajes aparecían en el último movimiento de la suite, en un gran final con todo el cuerpo de baile en escena. La figura del gramillero fue interpretada por Mario Alfredo Castro, mientras que el escobero estuvo a cargo del legendario Julio Rivero. El Cuerpo de baile del SODRE contó para la *Suite* con artistas de la talla de Ramón Venezuela (El Negro Sayago), Werter Glück y Marina Korolkova (Los Reyes Congos), Leonor Farulla y Nora Brown (Princesas), Diego Alberto (Un borracho), Olga Bergolo, Hugo Capurro (Blancos juerguistas), María Luisa Balbi, Cecil Padé y Olga Banegas (Negras mayores), Sonia Corte y José Vázquez, entre otros. La OSSODRE tocó bajo la dirección de Guido Santórsola, la escenografía estuvo a cargo de Nelson Fuentes, el diseño de vestuario de Ema Varsi y la iluminación de Hugo Viñals.

Lamarque Pons (1978:92) destaca en sus escritos que «una nota insólita en la orquesta la constituían los tres morenos tamborileros vestidos elegantemente de frac […] En la última danza yo reemplazaba al pianista de la orquesta porque los tamborileros estaban acostumbrados a seguirme en el piano…». Asimismo da cuenta de que «en la galería se originaron controversias entre grupos de melómanos. Algunos negando lo popular, estaban

17 O. Cit. p.132.
18 Lamarque Pons, J. (1978) *Yo, pianista de varieté*, Montevideo, Libros Populares ALFA, p. 90.

indignados de sentir tamboriles en el SODRE: pero los más estaban de acuerdo y aplaudían a rabiar".[19]

Washington Roldán plasmó sus impresiones sobre este estreno en una crítica para el diario *El País*, fechada el 9 de octubre de 1961: «Armonía sólida y expresiva, instrumentación llena de aciertos de color y sin complejidades sobrecargadas, ideas melódicas escuetas y poco desarrolladas, bien apuntaladas en un trabajo rítmico muy danzable, convenientemente estilizado, pero firmemente arraigado en lo autóctono. Una obra directa, sincera, efectiva… Compuesta sobre un concreto guión de acción balletística. Su estreno del sábado parece un éxito definitivo, el primer ballet oficial que exalta una tradición local con gusto, tacto e inteligencia".[20]

EL ENCARGADO: HISTORIA DE UN BALLET DE PANTOMIMA

El estreno del ballet de pantomima *El encargado* (1959), representa otro hito dentro de la historia de la danza en el Uruguay, asociado al nacionalismo musical-coreográfico. Recordemos que existía una cierta tradición sobre la representación de «lo propio», también en la historia de nuestra danza. El primer espectáculo ofrecido por el Cuerpo de Baile del SODRE en 1935, bajo la dirección de Alberto Pouyanne, fue justamente *Nocturno Nativo* de Vicente Ascone, inspirado en elementos folclóricos asociados con el campo y lo telúrico. Casi 25 años después, Lamarque Pons profundiza en la experimentación con lenguajes populares, pero se interesa específicamente en los géneros ciudadanos (tango, milonga y candombe), obteniendo como resultado una nueva obra para ballet, cuyo argumento desarrolla en colaboración con la coreógrafa Elsa Vallarino. Inspirados en el sainete montevideano, trataron la temática ciudadana configurada a través de la pantomima y la danza.

González Puig (1995:49) describe la acción en un conventillo suburbano de la época actual, donde el petulante propietario exige al encargado que sea más severo con los inquilinos. A pesar de las súplicas de los vecinos y de ‘la mama vieja’, el encargado permanece intransigente hasta que sucumbe ante los encantos de ‘la muchacha que vuela alto’, quien logra convencerlo. En ese instante, aparece la esposa del encargado que increpa a su marido. Este para tranquilizarla baila con ella, mientras bebe una mezcla que le han preparado los

19 O.cit. p. 92.
20 Roldan, W. (1961) crítica publicada en el Diario EL PAIS, 9 de octubre de 1961.

‘botijas’ que termina por embriagarlo. Los inquilinos conducen al encargado a su habitación formando un extraño y gracioso cortejo. Regresan al patio, encienden las luces y continúan bailando.[21]

Originalmente la obra fue escrita para diez instrumentos pero con posterioridad, Lamarque Pons la instrumentó para dos pianos, bandoneón, voz femenina y cuatro tamboriles.[22] El ballet fue estrenado por el grupo DALICA, el 28 de agosto de 1959 en el Teatro Victoria en Montevideo con gran éxito de público y crítica.

Elenco de El Encargado (1959) junto a Jaurés Lamarque Pons (Fuente: Archivo Teresa Trujillo)

La bailarina y coreógrafa Teresa Trujillo, integrante de la primera generación del grupo DALICA, recuerda que Elsa «tenía un sentido del espectáculo, del color, de la escenografía que integraba todo… Uno de los puntales de Elsa Vallarino fue *El Encargado* de Lamarque Pons. Era una obra muy sencilla que se producía en un conventillo… yo el personaje que hacía era ‘la que vuela alto’. En ese entonces era el año 59, imagínense, toda de rojo, pintada así a lo vedette, moviendo la carterita en el teatro Victoria, bailando con un actor, excelente

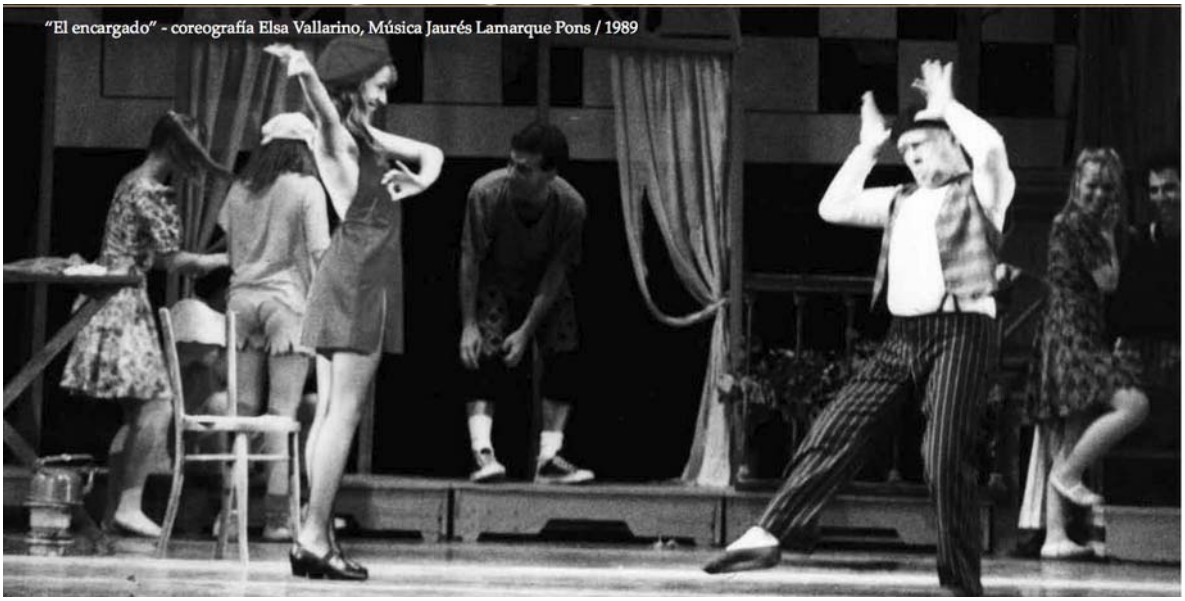
21 Gonzáles Puig, B. (1995) *Jaurés Lamarque Pons*, Montevideo, Editorial Arca, p.49.
22 O. cit.

actor y mimo, Humboldt Ribeiro, del teatro El Galpón, que hacía de mi partenaire… Tuvo mucho éxito ese ballet y estuvimos mucho tiempo ahí en el Teatro Victoria».[23] (Trujillo, 2011)

El encargado tuvo numerosas reposiciones y formó parte del repertorio de DALICA durante años. Los programas hallados dan cuenta de casi una decena de reposiciones con diversos elencos. Se destacan particularmente las presentaciones durante el año 1965 en la Sala de la Rectoría de la Universidad de Porto Alegre y la gira por el litoral que llevó la obra a Salto, Paysandú y Concordia. El programa en esa ocasión, incluía *El encargado* y el *Tríptico montevideano* a cargo del grupo DALICA, acompañados al piano por el propio Jaurès Lamarque Pons.

Tres décadas después de su estreno, en 1989, *El encargado* fue reestrenada por el Ballet del SODRE junto con otra interesante creación contemporánea de Elsa Vallarino llamada *Sucesos*. En su versión de 1989 el elenco estuvo integrado por Alberto Meneses (El encargado), Julio Falcón (El pinta/compadrito), Ignacio Cardozo, Cristina Chamorro y Ricardo Alfonso (Los botijas), María Inés Camou (La muchacha triste), Marlene Lago (La buena chica) e Inés Leguisamo (La que vuela alto). La escenografía de Osvaldo Reyno y la coordinación general de Elsa Vallarino y Analía Álvarez. De esta presentación se han recuperado un par de copias en video de notorio valor histórico y documental para nuestra danza.

23 Trujillo, T. (2011), entrevistada por Elisa Pérez Buquelli y Silvana Silveira para el proyecto Historia de la Danza Moderna y Contemporánea del Uruguay. Ienba – CSIC - Udelar, 6 de agosto de 2011.



De acuerdo con la tesis de González Puig (1995:48), *El Encargado* representa un importante mojón en nuestro nacionalismo musical (y dancístico) ya que, por primera vez, los elementos populares del sainete fueron llevados a la danza e incluidos en una composición de música "seria". Como aclara la investigadora, «al decir elementos populares del sainete montevideano nos referimos especialmente a los personajes de esta expresión dramática (la mama vieja, la muchacha triste, la muchacha que vuela alto, el compadrito, etc.) y a su ambiente, así como a las manifestaciones musicales (y coreográficas) ciudadanas que se asocian con ella, enriqueciéndola».[24]

Egon Friedler (2000:153) en sus «Apuntes para una historia de la danza moderna en el Uruguay, expresa que «Elsa Vallarino probablemente sea la coreógrafa uruguaya que mas utilizó en su obra composiciones de autores nacionales: cinco obras de Lamarque Pons, obras de Ricardo Storm, Guido Santórsola, León Biriotti, Conrado Silva, etc.».[25]

Artistas de la talla de Graciela Figueroa, Teresa Trujillo, Domingo Vera, Juan Ribeiro, Eduardo Meneses, Julio Pi, Odette Lageard, Eduardo López y Mario Gallup acompañaron a Elsa Vallarino en ese certero recorrido de sus fructíferos primeros años de creación que terminaron derribando las fronteras entre danza, teatro, música, pintura y folclore ciudadano.

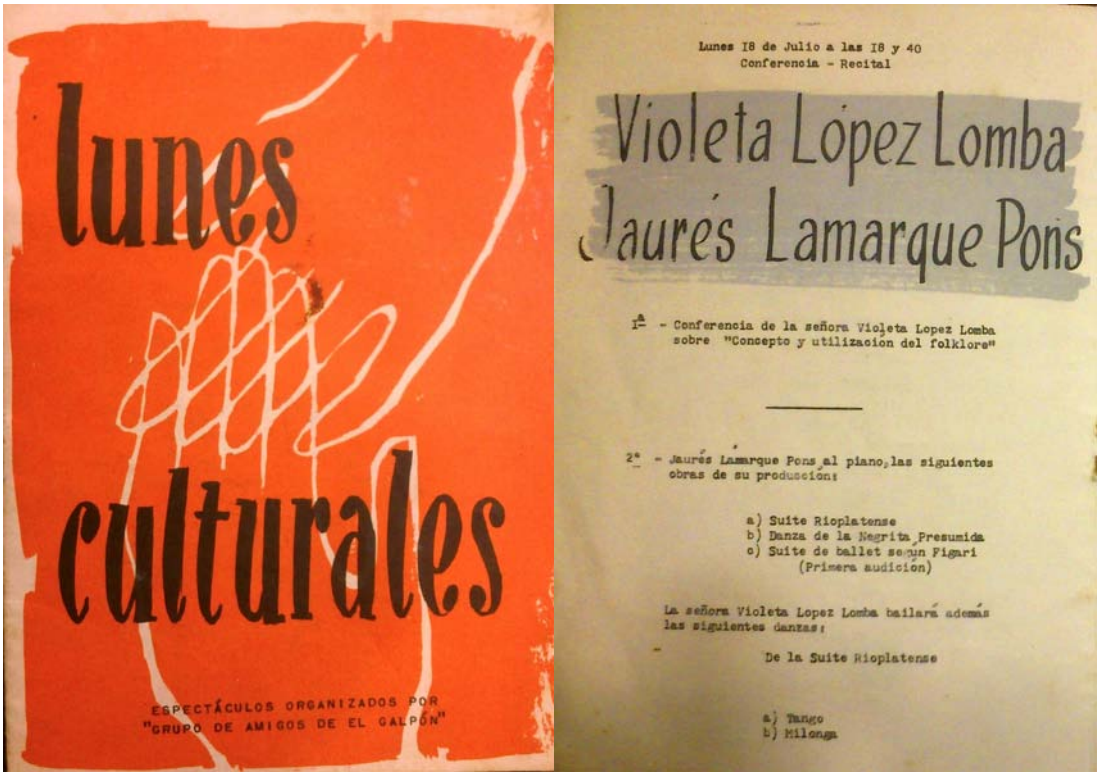
24 Gonzáles Puig, B. (1995) *Jaurés Lamarque Pons*, Montevideo, Editorial Arca, p.48.
25 Friedler, E. (2000) *La Danza en el Uruguay*, Montevideo, Publicación del Consejo Uruguayo de la Danza, Ediciones de la Plaza, p. 153.

Repensar la danza

Violeta López Lomba quizás sea una de las bailarinas y coreógrafas uruguayas más interesantes y olvidadas de la historia de nuestra danza. Su prematura desaparición física, con poco más de 40 años de edad, sumada a la escasa documentación y referencias específicas sobre su labor artística y pedagógica, hizo que algunos críticos y especialistas no le otorgaran demasiada relevancia, ni consideraran su legado en relación a la historia de nuestra danza.

Afortunadamente hoy, a través del trabajo de investigación que hemos venido realizando sobre la danza en el Uruguay, nos ha sido posible acceder a testimonios y documentos que nos hablan de una artista integral: conocedora en profundidad de los lenguajes académicos y populares de la danza, melómana, y consciente del valor y la necesidad de re-pensar la danza.

Un documento perteneciente al archivo del músico uruguayo Jaurés Lamarque Pons da cuenta de una conferencia-recital dictada por el compositor y la coreógrafa en el año 1955 dentro del marco de los llamados Lunes Culturales organizados por el Grupo de Amigos del Teatro El Galpón. En dicha oportunidad López Lomba dictó una conferencia sobre «Concepto y utilización del folclore» (en la creación escénica) y bailó dos movimientos de la *Suite Rioplatense* de Lamarque Pons. El compositor tocó en el piano, además, *La Danza de la negrita presumida*, y la *Suite de Ballet (Según Figari)* en la que fue su primera audición pública.



En el año 1952 López Lomba había estrenado en París algunas coreografías suyas con música de autores representantes del nacionalismo musical uruguayo. En dicha oportunidad, la coreógrafa bailó el *Pericón* de Vicente Ascone, así como *Cansancio, La danza de la negrita presumida* y *Candombe*, tres danzas afro-uruguayas de Lamarque Pons. Según los datos recogidos por Beatriz González Puig en su libro *Jaurès Lamarque Pons* (1995:28) dicho repertorio fue presentado en un espectáculo sobre danza y cultura, organizado por Serge Lifar y Jean-Louis Barrault en la Salle d´lena de París, obteniendo un elocuente éxito.[26]

El legado de López Lomba emerge también a través de los testimonios de quienes la conocieron, bailando o aprendiendo danza con ella. A mediados de la década del 50 era la Maestra Directora de la Escuela de Danza de SODRE. Quienes la recuerdan claramente, como es el caso de Hugo Capurro (pionero de la danza en el Uruguay, miembro del Cuerpo de Baile del SODRE y fundador del Ballet de Cámara de Montevideo junto a Hebe Rosa), reconocen en ella un verdadero impulso renovador en su concepción de la danza.[27] Según la coreógrafa y

26 Gonzáles Puig, B. (1995) *Jaurés Lamarque Pons*, Montevideo, Editorial Arca, p.28.

27 Capurro, H. y Rosa. H. (2011), entrevistados por Silvana Silveira y Analía Fontán para el proyecto Historia de la Danza Moderna y Contemporánea del Uruguay. Ienba – CSIC - Udelar, 19 de enero de 2011.

bailarina uruguaya Cristina Martínez, quien fuera alumna de López Lomba en el SODRE durante varios años, «Violeta tenía una visión bastante evolucionada del arte».[28]

Violeta López Lomba, (1955) «Polca» y «Danza de la negrita presumida» junto a un grupo de niñas de la Escuela de Danza del SODRE (Fuente: Archivo Silvia Novoa)

Ciertamente la práctica docente de López Lomba no se limitaba a la necesaria rutina de clases en el SODRE. Según había declarado la maestra y bailarina Mary Minetti, los domingos López Lomba se reunía con sus alumnas en su casa para conversar sobre pintura, literatura y música.[29] Esa fue la herencia artística y espiritual que recibieron desde temprana edad, algunas de las representantes de la segunda generación de creadoras y maestras de nuestra danza moderna y contemporánea.

En el ambiente dancístico, mencionar a Violeta López Lomba implica escuchar repetidas veces el elogio a su belleza, su fragilidad, su impronta escénica y su «locura» apasionada por la música y las artes del movimiento. La maestra y coreógrafa Hebe Rosa la recuerda como «muy bohemia, muy simpática y muy parecida a Ingrid Bergman».[30]

Precisamente Hebe Rosa, dentro de su vasto archivo sobre nuestra danza, ha conservado fotografías de esta artista a quién además, ella misma, homenajeó en el espectáculo *Danza y Protesta* con el Ballet de Cámara de Montevideo, luego de su fallecimiento en el año 1968.

28 Martínez, C. (2011) entrevistada por Analía Fontán, Pablo Muñoz y Elisa Pérez Buquelli, para el proyecto Historia de la Danza Moderna y Contemporánea del Uruguay. Ienba – CSIC - Udelar, 10 de diciembre de 2011.
29 «Homenaje a Mary Minetti», nota diario *El País* del 21 de enero de 2003, a poco mas de un año de su fallecimiento.
30 Rosa, H. (2010) entrevistada por Analía Fontán y Elisa Pérez Buquelli, para el proyecto Historia de la Danza Moderna y Contemporánea del Uruguay. Ienba – CSIC - Udelar, 20 de noviembre de 2010.

Julio Novoa, en una crítica publicada en el diario *La Mañana* en noviembre de ese año escribió que esa puesta fue «el mejor tributo que se pudo rendir a su memoria. Previas palabras de Irma Abirab, concisas, emocionadas, sobre el significado y alcance de la personalidad de Violeta López Lomba, comenzó la primera parte con Marlene Artigas, Diana Fosalba, Juan Techera y Luis Cartategui en escena.»[31]

A partir de los documentos y testimonios recogidos hasta el momento, es posible vislumbrar el interés de Violeta López Lomba, por concebir un nuevo tipo de bailarín, capaz de sentir, de pensar e integrar de forma consciente la técnica académica con las expresiones populares de la danza. Un modo de ver la danza que trasciende, no sólo los límites impuestos por el ballet clásico, sino también muchos de los postulados consolidados poco tiempo después, con el nacimiento de la danza moderna y contemporánea en nuestro país.

CODA: ¿Y POR QUÉ NO?

Finalmente, es menester hacer referencia a la ópera prima de la coreógrafa y bailarina uruguaya, Cristina Martínez, directora del grupo Moebius, quién en 1978 estrenó *¿Y por qué*

31 Novoa, J. (1968) «Actual y Magnífico», crítica publicada en el Diario la Mañana el martes 12 de noviembre de 1968.

no? un ballet contemporáneo sobre las *Cuatro humoradas para piano y percusión* (1971) de Lamarque Pons.

«Y por qué no?» Grupo Moebius 1978 (Fuente: Archivo Cristina Martínez)

La obra fue estrenada en el Teatro del Notariado, el 21 de junio de 1978. El elenco, integrado por Beatriz Antonoff, Andrea Chiaffitelli, Nevers Díaz, Cristina Martínez y María Thomasset, la música interpretada por el Conjunto Uruguayo de Instrumentos de Percusión, dirigido por Roberto Serrentino y la voz en off de Walter Reyno.

El crítico Iván Kmaid, da cuenta de esta creación de Martínez, a través de sus palabras en el diario *La Mañana* en junio del año 1978: «*¿Y por qué no?* constituye un cálido, imaginativo, fermental y removedor espectáculo en el frío y no siempre creativo Montevideo. Con plena madurez expresiva y sabiendo muy bien cómo y qué quiere, Cristina Martínez concibió una puesta en escena que integra con vitalidad y alegría la danza, la pantomima, la música, el sonido, la voz humana y textos de Cortázar y Felisberto Hernández».[32] (Friedler, 2000:176)

Fin de la primera parte
Montevideo,
Set. 2015

32 Kmaid, I, citado por Friedler, E. (2000) en *La Danza en el Uruguay*, Montevideo, Publicación del Consejo Uruguayo de la Danza, Ediciones de la Plaza, p.176.

ANEXO

Detalle de las principales obras asociadas al «nacionalismo coreográfico» en el Uruguay.

Estreno	Autor	Nombre de la obra	Coreógrafo
1935*	Vicente Ascone	Nocturno Nativo	Alberto Pouyanne
1938*	Eduardo Fabini	Mañana de Reyes	Alberto Pouyanne
1944*	Eduardo Fabini	La Isla de los Ceibos	Vania Psota
1951*	J. Lamarque Pons	Sortilegio	Lia Dell'ara y Giovanni Brinati
1952* (Paris)	Vicente Ascone	Pericón	Violeta López Lomba
1952* (Paris)	J. Lamarque Pons	Candombe	Violeta López Lomba
1952* (Paris)	J. Lamarque Pons	Cansancio	Violeta López Lomba
1954*	Eduardo Fabini	Mburucuyá	Vaslav Veltchek
1955*	J. Lamarque Pons	La danza de la negrita presumida	Violeta López Lomba
(1956) 1959*	J. Lamarque Pons	El Encargado	Elsa Vallarino
(1954) 1960*	J. Lamarque Pons	Suite Rioplatense (versión completa)	Elsa Vallarino
*1960	J. Lamarque Pons	Tríptico Montevideano	Elsa Vallarino
(1952) 1961*	J. Lamarque Pons	Suite Según Figari	Vaslav Veltchek
*1961	Eduardo Fabini	Triste	E. Vallarino T. Trujillo
1963	J. Lamarque Pons	Un tal sombrero	
(1965) 1970* (Brasil)	J. Lamarque Pons	Contra-ritmo	Elsa Vallarino
(1971) 1978*	J. Lamarque Pons	Cuatro Humoradas	Cristina Martínez

* El asterisco indica el año de estreno correspondiente a su primera presentación como obra para danza.

BIBLIOGRAFÍA

AHARONIÁN, Coriún, *Introducción a la música*, Ediciones Tacuabé, Montevideo, 1981, 2002.

AYESTARÁN, Lauro, *Teoría y práctica del folclore*. Arca, Montevideo, 1960.

FONTÁN, Analía, Cap. «Orígenes de la Danza Moderna en el Uruguay (1935-1965)*»,* CSIC, Udelar, Montevideo, 2012.

GONZÁLES PUIG, Beatriz, *Jaurés Lamarque Pons*, Ed. Arca, Montevideo, 1995.

LALUZ, A., FONTÁN, A., ROCCA, T., Catálogo, *Suite para Figari. Pintura, música, danza: narrativas de la identidad*, Museo Figari, MEC, Montevideo, 2012.

LAMARQUE PONS, Jaurés, *Yo, pianista de varieté*, Libros Populares ALFA, Montevideo, 1978.

MINASIÁN, María, *Músicos de aquí - Vicente Ascone* - Tomo 2. CEMAU, 1992.

NETTL, Paul, *Die Musikgeschichte des Tanzes,* Traducido del alemán por Teresa Reyles, Espasa-Calpe, Argentina, 1945.

PARASKEVAÍDIS, Graciela, *La obra sinfónica de Eduardo Fabini* Ediciones Trilce y Ediciones Tacuabé, Montevideo, 1992.

VV.AA., *La Danza en el Uruguay*, Publicación del Consejo Uruguayo de la Danza, Ediciones de la Plaza, Montevideo. 2000.