

La recepción de la danza española durante la *Spanish Craze* (1890-1930) en Nueva York: el curioso caso de Louis Chalif

Judith Helvia García Martín

Universidad de Salamanca

Rachel Straus

GIR IHMAGINE Intangible Heritage, Music and Gender, International Network, Universidad de Salamanca¹

El objeto perdido de la danza, y el pasado perdido de Louis Chalif

Antes de que se conociera la filmación de representaciones de danza y con anterioridad a que una gran cantidad de información estuviera disponible en internet, las personas con espíritu emprendedor podían fingir haber tenido un gran pasado artístico (o de otro tipo) apenas llegaban a instalarse en un nuevo país, un pasado tal vez más noble y elevado que el que nunca habían logrado alcanzar en su patria, del que quizás ahora les separaban océanos, idiomas, guerras e, incluso, revoluciones². Antiguamente, los aspectos no demostrables del pasado de una persona, tales como las danzas en las que había actuado o que había creado, se podían convertir en moneda de cambio para un futuro más brillante.

Lasar H. Chalif pudo haber sido un caso de los que se ajustan a esta narrativa. Bailarín de ballet, judío nacido en Odessa (actualmente Ucrania) en 1876, Chalif emigró a los Estados Unidos en 1904. Dejando atrás a su esposa Sara (de soltera Katzhof³), con la que se había casado en 1902, Chalif partió hacia el Nuevo Mundo con un visado que lo autorizaba para trabajar⁴. Al llegar a Nueva York el joven, de 28 años, o bien el oficial de inmigración que tomó nota de sus datos, cambió su nombre de Lasar, que indicaba la pertenencia al pueblo judío, por el nombre de sonido francés Louis⁵. Chalif indicó entre sus datos ante las autoridades de inmigración que su profesión era la de «maestro de ballet», aunque esta profesión no sería reconocida hasta 1910 como una ocupación registrada por el censo de la población de los Estados Unidos (Tomko, 2000: 175).

¹En atención al rigor y la transparencia, indicamos que la autora principal de la primera parte de artículo, pp. 267-277, es de la Dra. Rachel Straus, y la autora principal de la segunda parte, pp. 279-287, es de la Dra. Judith H. García Martín.

²Un caso famoso de una persona con inclinaciones artísticas que emigró a los Estados Unidos para reinventarse a sí mismo a su llegada, fue el director, actor y productor de cine Erich von Stroheim (1885-1997). Nacido en una familia judía de clase trabajadora en Viena, desde su llegada a los Estados Unidos declaró que era un conde de la tradicional nobleza austríaca. Con el tiempo, se convirtió en uno de los más grandes directores de cine en la era del cine mudo (Lignon, 2013).

³(1905) *Sara Chalif, Passenger Record, The Statue of Liberty & Ellis Island*. Disponible en: <<https://heritage.statueofliberty.org/passenger-detail>>. [Consulta: 08 de enero de 2022].

⁴*New York Times* [NYT], «Louis H. Chalif, 71, Master of Dancing», 25 de noviembre de 1948, p. 31; Straus, R., *Entrevista con Alexandra Chalif*, 2 de julio de 2020a; Straus, R., *Entrevista con Alexandra Chalif*, 22 de julio de 2020b. De acuerdo con la nieta de Chalif, Alejandra Chalif, el maestro ruso obtuvo un visado a través de un patrocinador no identificado en Nueva York. Dado que Chalif inmediatamente empezó a enseñar danza a personas que no tenían formación profesional como bailarines, es posible que su patrocinadora fuera Lillian Wald, la influyente trabajadora social de orígenes judeo-alemanes, fundadora del asentamiento de la Calle Henry (*Henry Street Settlement*). La financiación para los primeros proyectos de Wald provenía del mecenas Joseph Schiff, quien había protestado vehementemente contra el maltrato llevado a cabo hacia los judíos en Rusia durante la Guerra Ruso-Japonesa (Feld, 2008: 58, 92). Esta misma guerra inspiró la decisión de Chalif de emigrar a los Estados Unidos (Straus, 2020a).

⁵El nombre Lasar deriva del nombre hebreo Lazarus, mientras que Louis tiene origen francés. Para quienes conocen la historia del ballet clásico, como era el caso de Chalif, el nombre Louis se asocia con Luis XIV, Rey de Francia, que fundó la primera Academia de Ballet en el mundo en el año de 1661.

Chalif llegó a los Estados Unidos durante la llamada *Progressive Era*⁶, cuando los líderes progresistas estaban desarrollando en Nueva York una importante obra social de apoyo a los inmigrantes pobres y sus hijos, que llegaron a representar tres de cada cuatro habitantes de la ciudad en 1910⁷. Chalif se presentó en Nueva York como un maestro de ballet del «Ballet Imperial de Moscú» (Zeller, 2016: 152) y fue contratado como instructor de danzas folclóricas para los maestros de las Escuelas Públicas de Nueva York en 1904. Quien lo empleó fue Luther Halsey Gulick, un líder de la educación pública americana que se había convertido en el primer director de educación física de las Escuelas Públicas de Nueva York en 1903 (Laušević, 2016: 99). Al frente de un grupo de trabajo de 36 educadores, Gulick entrenó y formó a la primera generación de maestros de educación física (Tomko, 2000: 204). Se trataba de una nueva profesión, cuya creación se justificaba por la necesidad de ofrecer actividades físicas a los miles y miles de niños y jóvenes, mayormente inmigrantes, que vivían en áreas urbanas densamente pobladas, en barrios y zonas de la ciudad que, en muchos casos, carecían casi por completo de espacios verdes (Feld, 2008: 65). Como el mismo Chalif, estos inmigrantes se estaban adaptando a una cultura nueva, pero también querían y necesitaban mantener parte de sus tradiciones culturales. Luther Gulick y su colega, la influyente reformadora social Lilian Wald⁸, desarrollaron y crearon una amplia oferta de actividades educativas con una orientación física y cultural en escuelas públicas, tales como clases y festivales de danza para niños, que les permitieran a los inmigrantes mantener elementos de su herencia cultural y atenuar el fuerte impacto de su incorporación a una cultura totalmente diferente a la de sus países de origen (Gulick, 1908: 195-197)⁹.

Gulick y Wald también eran conscientes de la importancia de desarrollar lazos de solidaridad y de mutuo entendimiento entre todos los inmigrantes recién llegados¹⁰. La danza, como Gulick había explicado en su libro *The Healthful Art of Dancing* (1910), podía dar una respuesta a ambas necesidades: la preservación de las tradiciones nacionales, pero también la formación en determinados valores que los líderes de la élite social consideraban entonces esencialmente americanos, tales como la disciplina, la laboriosidad y la vida sana (Tomko, 2000: 232-237). Este tipo de actividades son conceptualizadas retrospectivamente como «danzas comunitarias», y constituyen una adaptación moderna de la danza folclórica¹¹. Se trataba de una herramienta ideal para lograr los objetivos de los líderes progresistas, porque no requiere una formación especial ni entrenamiento y fluidez en el uso del lenguaje artístico, y porque sus estructuras arquitectónicas, a saber, las danzas en círculo, en línea y de pareja, existen prácticamente en las tradiciones de todas las naciones. Lo que los educadores progresistas no podían hacer, y en realidad tampoco era el centro de sus preocupaciones, era transmitir de manera fiel y auténtica las danzas folclóricas, es decir, preservando la forma original en que habían sido crea-

⁶ La Era Progresista (ca. 1890-ca. 1920) fue un período histórico de amplio activismo social y reforma política en los Estados Unidos, que coincidió con un fuerte incremento de la inmigración. Entre 1900 y 1915, más de 15 millones de inmigrantes llegaron a los Estados Unidos. Entre las activistas más destacadas del Movimiento Progresista, muchas eran mujeres de clase media, como las enfermeras y maestras que trabajaron con la célebre líder reformista Lilian Wald, así como muchas misioneras cristianas progresistas, tales como Alice Gulick, la tía de Luther Gulick, quien fundó el Instituto Internacional de Madrid en 1903 (Vázquez Ramil, 2012: 157-290).

⁷ *Immigrants in the Progressive Era: Progressive Era to New Era, 1900-1929*. 2022. Washington, DC: Library of Congress. Disponible en: <<https://www.loc.gov/classroom-materials/united-states-history-primary-source-timeline/progressive-era-to-new-era-1900-1929/immigrants-in-progressive-era/>>. [Consulta: 7 de enero de 2022].

⁸ Lilian Wald fundó la comunidad de viviendas sociales del *Henry Street Settlement* en 1893. Se trataba de una institución que ofrecía, y continúa ofreciendo en nuestros días, servicios sociales, programas artísticos y atención de salud a personas de cualquier edad que viven en la zona Sudeste de la Isla de Manhattan, la comunidad donde se encontraba la mayor cantidad de población inmigrante durante la Era Progresista.

⁹ Linda Tomko (2000: 205) escribe que: «From their inauguration in 1903, New York City park fetes grew to include, by 1916, more than 50,000 schoolgirls, drawn from all of the city's boroughs. Elementary, and later high school, girls learned the dances in after-school folk dance clubs organized by the Girls' Branch» [«Desde su inauguración en 1903, las fiestas en los parques de la ciudad de Nueva York crecieron hasta incluir, en 1916, a más de 50.000 escolares provenientes de todos los distritos de la ciudad. En la escuela primaria y más tarde en la secundaria, las niñas aprendieron los bailes en clubes de baile folclórico después de la escuela organizados por la Girl's Branch»].

¹⁰ De acuerdo al estudio de estadísticas oficiales llevado a cabo por el historiador James Fernández (2012: 49), había entre veinticinco y treinta mil españoles viviendo en Nueva York a mediados de la década de 1930.

¹¹ Frank McConnell (2006) afirma que la danza comunitaria es una forma de danza folclórica. Chalif definió las danzas folclóricas como «village group dances in circular formation. They are the easiest form of the dance, being the primitive expression, by dancing, of a people's joy. Hence they may be learned with no previous training, and are esp. suited to public schools, settlements and play-grounds» [«danzas populares en grupo con una formación circular. Son la forma más fácil de la danza, pues representan la expresión primitiva, mediante la danza, de la alegría de un pueblo. De este modo, pueden ser aprendidas sin entrenamiento previo y están especialmente indicadas para escuelas públicas, comunidades de viviendas sociales y centros deportivos»] (Chalif, 19???: 60).

das por colectivos específicos en una época y un lugar determinados (Tomko, 2000: 205). Lo esencial para el *Progressive Movement* era el hecho de que una danza folclórica modificada y adaptada podía convertirse en un puente que conectaba al pasado conocido y añorado por los inmigrantes con un futuro idealizado, en el cual los Estados Unidos venían a representar una sociedad plural y armoniosa.

Las danzas folclóricas, en la cultura americana de principios del siglo xx, no eran expresiones artísticas intocables. Es lógico pensar, por tanto, que las características de un instructor americano exitoso en el campo de las danzas folclóricas de entonces debía contar con una amplia capacidad imaginativa y gran agilidad mental, para poder transformar casi inmediatamente una danza folclórica y adaptarla a las necesidades de la comunidad y de la institución donde estaba trabajando. Chalif, que se identificaba a sí mismo como un bailarín profesional y profesor de ballet clásico, se convirtió en uno de los «expertos» en danzas folclóricas que podrían satisfacer las aspiraciones y necesidades programáticas de representantes de educación pública como Gulick y Wald (Laušević, 2016: 99)¹².

Chalif se dedicó profesionalmente a formar y entrenar maestros, profesores e instructores que tenían muy poca o ninguna experiencia en las danzas de diversas nacionalidades, para que luego dichas personas desarrollasen una nueva forma de pedagogía artística en instituciones educativas públicas (Zeller, 2016: 167). Pero Chalif no abandonó inmediatamente el mundo de la danza profesional. Durante los años 1904 y 1905, fue un artista estable del *Metropolitan Opera House* en Nueva York bajo la dirección del maestro de ballet italiano Luigi Albertieri. Algunas fuentes indican que, por este trabajo, Chalif recibía un «princely salary of \$50 a week»¹³ (Zeller, 2016: 166; Gale, 2000). En efecto, cincuenta dólares por semana representaban un sueldo bastante alto entonces, si consideramos que, por ejemplo, un maestro de escuela ganaba esa misma suma mensualmente, mientras que Chalif la recibía semanalmente¹⁴. En cualquier caso, no están claras las razones por las cuales el contrato ya no fue renovado después de 1905, y Chalif ya no volvería a actuar como bailarín profesional en los escenarios (Gale, 2000; Straus, 2020b). Es casi seguro que el abandono de la profesión de bailarín estuvo relacionado con que ese mismo año, es decir en 1905, Chalif iba a fundar su primera escuela dedicada a formar profesores de danza y a difundir la apreciación de las danzas de todo el mundo (Zeller, 2016: 152). Al principio, los objetivos educativos de Chalif se correspondían con los objetivos filosóficos de los líderes de la Era Progresista, a saber, enseñar la danza como una actividad higiénica, histórica y espiritual, accesible para todas las clases sociales y para las personas de diversos orígenes nacionales (Chalif, 1914)¹⁵.

Sin embargo, los objetivos de los líderes de la Era Progresista, que estaban basados en el ideal de formar una sociedad plural donde convivieran diversas culturas, sufrieron una fuerte derrota con la sanción de la Ley de Inmigración en 1924¹⁶. La orientación de Chalif respecto a la educación en la danza tuvo entonces un cambio muy importante. En la década de 1920, Chalif comenzó a sostener que la danza podría contribuir a desarrollar un comportamiento aristocrático o elegante en la persona, y demostrar así sus credenciales cosmopolitas en bailes o clubes exclusivos¹⁷. Al promover ahora la danza como una actividad aristocrática, Chalif triunfaría como emprendedor y maestro de danza. Se jactaba así de haber creado «the most exclusive school for amateur dancing in New York»¹⁸ (Barzel, 1944: 80).

¹² Chalif colaboró con dos influyentes colegas de Wald, las hermanas Irene y Alice Lewisohn. Desde 1905, las hermanas Lewisohn producían regularmente eventos escénicos en el asentamiento de la Calle Henry (Tomko, 2000: 113). Chalif trabajó con ellas en la producción de *Evening of Russian Music and Slavic Dancing* (Crowley, 1959: 42).

¹³ Chalif recibía «un salario principesco de cincuenta dólares por semana».

¹⁴ Ver: *United States. Bureau of Education. Report of the Commissioner of Education [with Accompanying Papers]*, «State School Systems, Table 10, Teachers' Wages», Washington D.C.: U.S. Govt., p. 81. Disponible en: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=pst.000060034496&view=1up&seq=93>>. [Consulta: 8 de enero de 2022].

¹⁵ *NYT*, Chalif, L. H., «Hygienic and Recreational Benefits of Dancing», 11 de octubre de 1914, p. E12. En este artículo, Chalif subrayaba la importancia práctica (es decir, americana) y cultural (es decir, europea) de la danza. Además escribió, «but in our sedentary urban lives this matter of exercise is very likely slighted» [«en nuestras vidas urbanas sedentarias la cuestión del ejercicio suele descuidarse»].

¹⁶ La Ley de Inmigración (*Immigration Act*) de 1924 estableció una cuota de inmigración muy restrictiva, según la cual, en cada año, solamente el dos por ciento del número total de personas de una nacionalidad dada, que ya residían en los Estados Unidos tomando como base el censo de 1890, podrían recibir autorización para ingresar al país (Currell, 2009: 24).

¹⁷ *Syracuse Herald*, Davis, M., «Wiggle-Waggle Taught to "400" As All New York Goes 'Charleston' Mad», 30 de agosto de 1925, p. 3. Chalif sostenía además que «folks don't send their children to dancing school to learn dancing primarily. It is the place where the young is [sic] taught something of manners» [«la gente no manda a sus hijos a la escuela de danza para aprender a bailar, principalmente. Es más bien el sitio donde los jóvenes reciben cierta formación en buenos modales»].

¹⁸ «La escuela más exclusiva para bailarines no profesionales en Nueva York».

En 1914, su éxito económico era tan importante que contrató arquitectos para diseñar y construir el edificio de su escuela, que iba a denominarse «Temple of Terpsícore» (Chalif, 1914: 177). Directamente cruzando la calle enfrente del gran espacio de conciertos cuya construcción fue financiada por el magnate del acero Andrew Carnegie, es decir, enfrente del ya entonces célebre Carnegie Hall, el edificio de cinco pisos que Chalif mandó construir se mostraba con toda la elegancia del Viejo Mundo europeo, con una gran entrada formal, un salón de baile profusamente decorado, estudios de danza y una zona de residencia para Chalif, su mujer y sus seis hijos. Como los cada vez más numerosos grandes almacenes de Nueva York, que vendían una amplia variedad de productos lujosos (Currell, 2009: 113), Chalif comenzó a vender también su propio artículo mediante un léxico de calidad, y no solamente de cantidad. Así por ejemplo, en un artículo del 1921 publicado en *The New York Times*, Chalif dijo que:

The Chalif Normal School of Dancing is the leading institution for training teachers in Greek Interpretive, Simplified Classic Toe, Character, National, Folk and Ballroom Dancing [...] Our Text Books and published dances and exercise music are used by scientific teachers and dancers thruout [sic] the world¹⁹.

Chalif publicó por su cuenta ocho manuales de danza y música²⁰. En cambio, lamentablemente, nunca escribió sobre sus recuerdos familiares, su formación como bailarín de ballet clásico, o la forma en que llegó a aprender cientos de danzas de las Américas, Europa y Asia²¹. Más aún, ningún periodista tuvo la ocasión, o tal vez pensó siquiera, en preguntar a Chalif sobre sus padres, sus hermanas y hermanos si los tuvo, o su actitud respecto a su judaísmo. Todos estos detalles son cosas que ignoramos, pues los documentos de archivo que podrían informarnos sobre la parte de su vida que vivió en Rusia, hasta los 28 años, todavía no han sido descubiertos²².

Como consecuencia de su pasado incierto y oscuro, Louis H. Chalif representa el auténtico arquetipo del inmigrante en el Nuevo Mundo que, apenas llegado a los Estados Unidos, se esforzó por ser escueto en cuanto a su historia personal, así como de orientarla de acuerdo con sus ambiciones futuras²³. En la investigación sobre Chalif y su legado, un breve ensayo publicado en el año 2000 por Joseph Gale (†2006), en la colección de biografías americanas *American National Biography*, ilustra la forma en que han sido tratados hasta ahora los aspectos desconocidos de la vida temprana de Chalif. El ensayo de Gale no incluye fuentes bibliográficas o documentales, ni tampoco fue sometido a un proceso de revisión por pares antes de su publicación y, sin embargo, representa hasta nuestros días la fuente más citada en la literatura académica respecto a la vida de Chalif antes de su llegada a los Estados Unidos (véase Arkin, 2000: 14-15; Zeller, 2016: 166)²⁴. Gale era un periodista de danza que vivía en Nueva Jersey y que probablemente contactó con dos de los hijos de Chalif²⁵.

¹⁹ «La Escuela Normal de Danza de Chalif es la institución líder para la formación de profesores en la danza de interpretación griega, la danza clásica simplificada de punta, danzas de carácter, nacionales, populares y de salón [...] Nuestros libros de texto y danzas publicadas y partituras para ejercicios son usadas por profesores científicos y bailarines en todo el mundo». *NYT*, «The Chalif Russian School of Dancing», 18 de septiembre de 1921, p. 69.

²⁰ Chalif autopublicó los siguientes libros: (1914) *The Chalif Text Book of Dancing. Vol. I. The Fundamental Positions and Exercises*. New York; (1915a) *Dances; national, demicharacter, ballet, esthetic, interpretive and folk*. New York; (1915b) *The Chalif Text Book of Dancing. Vol. II. Further Exercises, Port de Bras, and Standard Ballroom Dancing*. New York; (1920) *The Chalif Text Book of Dancing. Vol. III. Greek Dancing*. New York; (1921) *Russian festivals and costumes for pageant and dance*. New York; (1922) *Russian music for exercises in dancing*. New York; (1923) *The Chalif Text Book of Dancing. Vol. IV*. New York; (1924a) *Folk dances of different nations*. New York; (1926b) *The Chalif Text Book of Dancing. Vol. V. Toe Dancing*. New York; (1925) *Music for Chalif studies in rhythm and expression*. New York.

²¹ Alexandra Chalif indicó que, debido a que su abuelo murió de manera súbita por un ataque al corazón, a la edad de 71 años, y continuó trabajando hasta el último día de su vida, quizás nunca encontró la oportunidad o el tiempo para escribir sus memorias (Straus, 2020a).

²² Alexandra Chalif expresó su frustración, sin embargo, por no haber podido descubrir ninguna información sobre su abuelo cuando visitó Odesa en la década de 1990.

²³ De acuerdo con el historiador de la cultura rusa Mark Konecny (2013): «The first wave of Russian artists arrived around 1908 [...] They weren't especially welcomed» [«La primera ola de artistas [rusos] llegó hacia 1908... Y no siempre fueron bien recibidos»].

²⁴ Véase también: *NYT*, Gray, C., «Streetscapes, 165 West 57th Street; A School for Dance Built by a Russian Immigrant», 11 de agosto de 2002, p. 11.

²⁵ *Millburn-Short Hills, NJ Patch*, Ranieri, L., «Local History: Who Were the Chalifs?», 28 de marzo de 2010. Disponible en: <<https://patch.com/new-jersey/millburn/local-history-who-were-the-chalifs>>. [Consulta: 08 de enero de 2022]. Según Ranieri, el profesor de danza Edward Chalif y su esposa Margaret dirigían la escuela de danza «Barn Studio» en Millburn, Nueva Jersey. Luego, en 1968, su hermano Amos se convirtió en director. Puesto que Gale era un escritor especializado en danza y vivía no lejos de donde los hermanos Chalif tenían su escuela, se puede asumir que probablemente se conocieron y hablaron sobre el padre de los hermanos Chalif.

La información provista por Gale (2000), sin presentar ningún tipo de corroboración o fuente, es la siguiente: en 1897, Chalif actuó en Rusia en el ballet de gran escala *Excelsior*²⁶. Previamente, había estudiado ballet con Alfred Bekefi, Ivan Savitsky y Thomas Nijinsky, recibiendo su graduación de la «Escuela de Ballet Imperial de Rusia» en 1893. Se convierte en maestro de ballet en 1897. En 1899, fue convocado para realizar su servicio militar en el ejército ruso durante tres años, hasta 1902²⁷. Al año siguiente, en 1903, se convierte en «premier danseur» o bailarín principal en el Teatro de Odesa. Gale (2000) también indica que cuando Chalif bailó en una obra de Tchaikovsky, sin indicar la fecha, el famoso compositor ruso expresó su admiración por el «vigor y la expresividad» del bailarín. Es muy probable que esta información provista por Gale tenga su origen en dos fuentes: en primer lugar, las breves declaraciones que Chalif realiza sobre su carrera en sus diversas obras autopublicadas y, en segundo lugar, las historias que él mismo transmitió a su familia (Arkin, 2000: 10-15), como sus hijos Edward Chalif († 1980) y Amos Chalif (1918-2012), quienes fueron profesores de danza, o bien a Alexandra Chalif (1935-), su nieta, quien formó parte de la última serie de estudiantes que se graduaron en la escuela de su abuelo²⁸. A pesar de los detalles antes mencionados sobre la carrera de Chalif en Rusia, generalmente era identificado como un «instructor de danza de Nueva York», por ejemplo, en el *New York Times*²⁹. Solamente un pequeño periódico de Texas, el *Amarillo Globe*, identificó a Chalif como alguien que había bailado para el zar y «presidido el Ballet Imperial Ruso»³⁰.

Una información muy interesante sobre la carrera temprana de Chalif en la danza, que no proviene de su familia o del propio maestro, proviene de la bailarina rusa y coreógrafa de reconocimiento internacional Bronislava Nijinska (1891-1972). En sus memorias, Nijinska narra un recuerdo infantil de cuando tenía casi tres años: en el día de Navidad, Chalif irrumpió en su casa en Odesa vestido con un disfraz de Santa Claus (Nijinska, 1992: 19). En este recuerdo, Nijinska describe a Chalif como un «17-year-old figurant [extra] from the Opera,» que estudiaba con su padre, Thomas Nijinsky, y que «finding Chalif to be talented [...] Father had begun to employ him in ballets and dances in the Opera»³¹ (Nijinska, 1992: 19). Un año más tarde, en 1894, Chalif se habría unido al grupo de giras de Nijinsky (Nijinska, 1992: 22). Desafortunadamente, Nijinska no proporciona ningún detalle adicional sobre la carrera de Chalif.

Analizando la información que tenemos de los escritos de Gale y Nijinska, deben considerarse diversas incongruencias en ella sobre la vida temprana de Chalif. Por ejemplo, es altamente inusual que un bailarín se convierta primero en maestro de ballet, un rol que, se afirma, Chalif habría alcanzado en 1897, y justo después en un bailarín solista, es decir en 1903, como indica Gale (2000)³². La trayectoria natural sería exactamente la inversa, a menos por supuesto que la designación de Chalif como maestro de ballet no ocurriese en el Ballet Bolshoi (Zeller, 2016: 152), sino en una escuela privada, como la Escuela Preparatoria para Jóvenes de la Condesa Sabbausky, en Odesa³³. El único detalle seguro es que Chalif eligió cambiar radicalmente el curso de su vida en 1904 emigrando a Nueva York, una ciudad en la que en ese momento la danza estaba en pleno auge (Whalan, 2010: 121-152).

²⁶ Un ballet con seis partes compuesto por Luigi Manzotti, *Excelsior* (1881) cuenta la historia del progreso humano a través de los inventos científicos. En la escena final, la derrota del oscurantismo es celebrada con un «Gran Festival de las Naciones» (Craine y Mackrell, 2010). Sin duda, Chalif llevó consigo al Nuevo Mundo una noción de progreso que se expresa a través de la escenificación de las diversas danzas nacionales.

²⁷ El ensayo de Gale sobre Chalif omite toda mención a su condición de judío. El historiador Yohanan Petrovsky-Shtern (2010) describe la manera en que, hacia fines del siglo XIX, «The [Russian] military required a disproportionately large number of Jewish recruits and introduced the collective responsibility of Jews for draft arrears» [«El ejército ruso convocó a un número desproporcionado de reclutas judíos y establecieron la responsabilidad colectiva de las comunidades judías por cualquier deficiencia en el número previsto de conscriptos»]. Alexandra Chalif confirmó que su abuelo decidió emigrar para escapar de cualquier convocatoria futura para el servicio militar en Rusia (Straus, 2020a).

²⁸ Según Jessica Zeller (2016: 176-177), los graduados del programa de formación de profesores de Chalif completaron un total de 400 horas de clases.

²⁹ *NYT*, «Chalif Dance Recital To-night», 24 de enero de 1925, p. 13; *NYT*, «Dancing Teachers Hold Guest Meeting», 13 de noviembre de 1923, p. 21.

³⁰ *The Amarillo Globe*, 17 de marzo de 1930, p. 1.

³¹ «Un figurante [es decir un extra] de 17 años de la Ópera,» «habiendo descubierto [Thomas Nijinsky] que Chalif era talentoso [...] lo empleaba para sus ballets y danzas en la Ópera».

³² De acuerdo con Jessica Zeller (2016: 152), Chalif se convirtió en maestro de ballet en el «Ballet Imperial de Moscú». Del mismo modo que Gale, sin embargo, Zeller no menciona las fuentes que apoyan esa afirmación.

³³ *The American Hebrew & Jewish Messenger*, 25 de septiembre de 1908, p. 507. Chalif publicó un anuncio en este periódico, promocionando las actividades de su escuela en Nueva York. Chalif cita diversas referencias o recomendaciones de su escuela, entre otras la de la Escuela Preparatoria de la Condesa Sabbausky.

El *melting pot* se topa con la elegancia europea: el imperio de la danza de Chalif

Chalif edificó su reputación como maestro de ballet de Nueva York enseñando danza a personas de grupos muy diferentes, como maestros de escuelas públicas, miembros de la clase media judía, mujeres jóvenes que proyectaban abrir sus propias escuelas, y niñas, niños y jóvenes damas de la élite social³⁴. Siempre buscando publicidad gratuita, Chalif se convirtió en un fuerte crítico, junto a la pionera de la danza moderna Isadora Duncan (2013: 306), del *jazz*, creado por los pueblos de la diáspora africana³⁵. La diatriba más elaborada de Chalif contra la danza de *jazz* fue recogida en 1923 por el periódico *Atlantic Constitution Journal*, donde profirió improperios contra las danzas sociales de la comunidad negra: «The bunny-hug, the camel-walk, the turkey-trot, the grizzly-bear—dreadful!» he cried. ‘And they are without grace... And then the hideous, awkward steps!»³⁶.

Racista declarada, Isadora Duncan (1878-1927) también escribió de manera despectiva sobre la danza de *jazz* en su manifiesto, muchas veces reimpresso, «I See America Dancing»³⁷ (1927). Duncan, que actuó con éxito en las ciudades más importantes de Rusia en 1903 y 1908 (Sirotkina, 2010: 138), parece haber tenido influencia sobre la estética de Chalif. En un claro eco de algunas de sus ideas principales, por ejemplo, Chalif (1924a: 13-14) describió en uno de sus tratados la «danza nacional» como una comunión con la naturaleza en la que «we come down to Mother Earth, to become mere mortals, children of the soil, with a healthy enjoyment of the simple pleasures of the moment»³⁸. Siguiendo también ideas estéticas de Duncan, Chalif enseñó danzas de la «antigüedad griega», apoyó la idea de crear danzas acompañadas por música «clásica»³⁹ y usó la palabra «gracia» para significar la moderación sexual y la superioridad social (Chalif, 1920; Duncan, 2013: xv, 299)⁴⁰. Aunque eran personalidades influyentes en su época, ni Duncan ni Chalif fueron capaces de convencer al público para que abandonara su entusiasmo por la danza de *jazz*, que crecía a pasos agigantados. En 1925, la Sociedad Americana de Profesores de Danza, una organización de la que Chalif era miembro, aceptó a regañadientes incluir el «Charleston» en sus programas, aunque con ciertas modificaciones, debido a que «everybody in New York is dancing the Charleston»⁴¹. Este «todo el mundo» llegó a incluir a la clientela más adinerada de Chalif, incluyendo las hijas y madres de las «mejores» familias aristocráticas, tales como los Whitney, los Belmont y los Vanderbilt, que también estaban fascinadas por la danza de *jazz*⁴².

³⁴ De acuerdo con Alexandra Chalif, su abuela Sara dirigía las actividades de la comunidad judía en la escuela, tales como matrimonios y *bar mitzvahs*. Los tres hijos varones de Chalif, que se convirtieron en instructores de danza en la escuela de su padre, daban clases a las mujeres y niños de la élite social que asistía a la escuela. Los tres hermanos se casaron con estudiantes de la escuela cuyas familias formaban parte de esta élite y no eran judías (Straus, 2020b).

³⁵ NYT, Cole, R. J., «Conspiracy of Silence Against Jazz», 21 de septiembre de 1919; Comstock (1923).

³⁶ «El abrazo de conejo, la caminata de camello, el trote de pavo, el oso pardo—horribles!» exclamó. ‘Y no tienen la menor gracia... y además los pasos feos, torpes!» (Chalif cit. en Comstock, 1923).

³⁷ «Veo a América bailando». Duncan (2013: 306) denostaba la danza de *jazz* como «the sensual convulsion of the negro» [la convulsión sensual del negro]. El fragmento «Veo a América bailando» fue publicado repetidamente en periódicos de los Estados Unidos y se convirtió en uno de los pasajes más citados en la historia de la danza estadounidense (Daly, 2002: 215).

³⁸ «Bajamos a la madre tierra para convertirnos en meros mortales, hijos de la tierra, con un sano disfrute de los simples placeres del momento».

³⁹ Como vamos a explicar, Chalif definía a la música clásica de acuerdo con los valores de su época, sostenidos especialmente por quienes trabajaron en la industria de la danza de los Estados Unidos durante el siglo xx. En su definición de música clásica, Chalif incluía a la música de salón y opereta. Puede afirmarse que la música de *jazz*, con su énfasis en la improvisación, representaba para Chalif la antítesis de la música clásica.

⁴⁰ Duncan (2013: xxv) escribió que ella quería que los niños de su escuela empleasen «danza, música y canto» para «expresar el sentimiento popular, con gracia y belleza». Duncan y Chalif tenían como objetivo desarrollar, a través de la danza, una personalidad cuya elegancia trascendiera la clase y el rango social.

⁴¹ «Todo el mundo en Nueva York está bailando el Charleston». Véase Davis (1925). Además, Currell (2009: 95) indicaba que «The Charleston soon became the signature dance of rebellious youth and the ‘flapper’, and a fad that performed rebellion and the rejection of traditional social norms» [«El Charleston pronto se convirtió en la danza identitaria de la juventud rebelde y de las ‘flapper’, y una moda que representaba la rebelión y el rechazo de las normas sociales tradicionales»].

⁴² Estas familias, cuyos miembros trabajaban en finanzas, ferrocarriles y minería, estaban entre las más ricas de Estados Unidos a principios del siglo veinte. Véase Comstock (1923).

Pese al desprecio de Chalif por las danzas de salón americanas de la era del *jazz*, el maestro ruso apoyaba algunas danzas de salón de épocas anteriores y, fundamentalmente, de otros países. «El tango», declaró Chalif en 1923, «is the recognized dance of the future. It must be a tango purged by fire, so to speak, a chastened victim of the flames»⁴³ (Chalif cit. en Comstock, 1923). Con esta observación, Chalif expresa su admiración por las danzas latinoamericanas y españolas, pero sometidas a una reorientación moral, indicada por su exigencia de que el tango sea «purgado por el fuego» y «escarmentado» (Chalif cit. en Comstock, 1923). Las modificaciones de Chalif sobre las danzas latinoamericanas y españolas, en sus guías y programas de enseñanza, se orientaban a una neutralización emocional, particularmente de las danzas que expresaban sexualidad o erotismo. La razón de estos cambios, muy probablemente, estaba unida al hecho de que Chalif era una persona socialmente conservadora, que quería aparecer como una figura moralmente intachable para su clientela femenina de clase media alta y alta, quienes tenían roles sociales convencionales como maestras, madres y esposas⁴⁴.

Como otra faceta del problema que Chalif tenía con cuestiones relacionadas con la raza y con el erotismo, debe indicarse que el maestro ruso siempre intentó, aunque fracasó en general, mantener distancia entre los muchos puntos de contacto que se habían producido en el Nuevo Mundo entre danzas africanas, latinoamericanas y españolas, como por ejemplo las danzas andaluzas. En las indicaciones que hace Chalif (1915: 11-13) en su guía para bailar el «Zorongo», describe un tanto avergonzado el sugestivo movimiento de caderas que requiere la danza española, indicando que «it should be done most gracefully with fire and ‘snap’ inherent in all Spanish dances»⁴⁵. Pareciera que Chalif no tenía conocimientos sobre el hecho de que, como informa el Instituto Andaluz del Flamenco, el Zorongo «fue un baile americano de negros, de gran éxito en teatros, escuelas de baile, festejos y veladas durante la época romántica que ha caído en desuso»⁴⁶. Puesto que Chalif no entendía, o simplemente ignoraba, las dimensiones históricas y las diferencias regionales propias de las danzas españolas y latinoamericanas, todas sus descripciones de bailes «hispánicos» o «españoles», como discutiremos más adelante, suenan similares.

Las fuentes de las «danzas españolas» de Chalif

Chalif nunca estuvo en España, ni tampoco hay evidencia alguna de que estudiara danzas españolas con maestros formados en este país. Dicho esto, sin embargo, las danzas «españolas» de Chalif no fueron creadas de la nada. Desde la década de 1890, Nueva York se había convertido en una parada muy importante para los bailarines españoles que realizaban giras internacionales⁴⁷. La escuela de Chalif estaba en el extremo norte del distrito de teatros de la ciudad y Chalif muy probablemente presencié, en numerosas ocasiones, las actuaciones y espectáculos de artistas españoles⁴⁸. Otra fuente anterior de información e inspiración sobre la danza española para Chalif tiene su origen en el bailarín ruso Alfred Bekefi (1844-1925), quien es mencionado como uno de los maestros de Chalif (Gale, 2000). En Rusia, Bekefi había sido discípulo y protegido del gran coreógrafo y maestro de ballet de origen francés Marius Petipa, que llegó a convertirse en el director artístico más importante del Ballet Imperial Ruso⁴⁹.

⁴³ «El tango [...] es la danza reconocida del futuro. Tiene que ser un tango purgado por el fuego, por así decirlo, una víctima escarmentada por las llamas».

⁴⁴ *NYT*, Grant, J., «Crisis in Dancing Craze», 25 de septiembre de 1921, p. 75. Allí Chalif afirmó que «To the pleasure of training children is added that of an atmosphere or artistic creation and an esteemed position in society» [«Al placer de enseñar a los niños se agrega un ambiente de creación artística y una posición estimada en la sociedad»]. Uno de los pocos estudiantes que egresaron de la escuela de danza de Chalif y se convirtió en una bailarina profesional fue Harriet Hoctor (1905-1977). En 1936, Chalif dirigió brevemente una compañía de danza junto con la bailarina rusa María Swoboda († 1987) que estaba compuesta por estudiantes de las escuelas de ambos directores (Zeller, 2016: 167).

⁴⁵ «Debe llevarse a cabo con un máximo de gracia, con todo el fuego y el “quiebre” propios de todas las danzas españolas».

⁴⁶ (2017): «Zorongo». Instituto Andaluz del Flamenco. Disponible en: <<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/zorongo>>. [Consulta: 8 de enero de 2022].

⁴⁷ *NYT*, «20 Dancers From Spain», 18 de agosto de 1907. Estas bailarinas españolas actuaban en las producciones de *vaudeville* de los empresarios Klaw y Erlanger.

⁴⁸ Para 1926, existían casi setenta teatros en Manhattan (Douglas, 1995: 60).

⁴⁹ Petipa fue coreógrafo jefe del Ballet Imperial Ruso (1862-1903). Sus obras, tal como *Don Quijote* (1869), *La Bella Durmiente* (1890) y *Raymonda* (1898) establecieron los fundamentos de lo que se conoce como «ballet clásico».

Bekefi comenzó a estandarizar y fortalecer el desarrollo de la «danza de carácter» que, en el ballet ruso, se entiende como una forma estilizada de danza folclórica, en la que se interpola el vocabulario expresivo de movimientos del ballet. Las «danzas de carácter» pueden corresponder a danzas españolas, italianas, escocesas, etc. con tradiciones folclóricas, y se incorporan a una obra de ballet clásico. Bekefi las enseñaba en la Escuela del Ballet Imperial Ruso desde fines de la década de 1890 (Wacko, 1998). Con su colega Alexander Shiryaev, publicó *Los Fundamentos de la Danza de Carácter* (1939).

Así como es probable que mucho de lo que Chalif entendía por danza de carácter española tuviese su origen en Bekefi, también es factible que el conocimiento de Bekefi sobre la danza española viniera de su propio mentor, Marius Petipa. Cuando Petipa llegó a San Petersburgo en 1847, la fascinación del ballet ruso por la danza de carácter española ya existía⁵⁰. Pero Petipa hizo que esa fascinación se volviera mucho más intensa en Rusia. Su nombramiento como bailarín principal del Teatro Imperial Ruso se produjo inmediatamente después del período de tres años, de 1844 a 1847, durante el cual Petipa había vivido y trabajado como bailarín y coreógrafo en España (Hormigón, 2011). En su libro de memorias, Petipa (1992: 16) indicó que la danza española era fundamental para su entendimiento artístico. Por ejemplo, tenemos testimonios que indican que intentó convencer a sus colaboradores para que el Ballet *La Bella Durmiente* se desarrollara en España, aunque la fábula, como es bien sabido, indica que este sitio es Francia (Meisner, 2019: 225). Las danzas de carácter españolas, entre otras danzas de carácter, fueron centrales en los ballets clásicos mayores de Petipa pues, entre otras razones, se indicaba así que el Imperio de los Zares Romanov era cosmopolita y multicultural. La tradición de recrear danzas nacionales o folclóricas, para representarlas en escena con bailarines profesionales, se origina en la Francia de fines del siglo xvii⁵¹. Las danzas de carácter continúan esa tradición y fueron adoptadas y desarrolladas por Petipa para poner en escena el poder imperial ruso a fines del siglo xix. Chalif y otros profesores de danza continuaron con esta práctica artística a principios del siglo xx en los Estados Unidos, pero en este caso la integración de danzas nacionales se relacionaba con la absorción de inmigrantes en la sociedad americana⁵². Puede decirse que las razones para la presentación artística de danzas nacionales y de carácter era relativamente similar en todos los casos: ilustrar y poner de relieve el poderío de un país o de un imperio a través de la apreciación, adquisición y apropiación de otras expresiones culturales.

El boom de la danza en los Estados Unidos en la década de 1920

Hacia 1920 Nueva York se había convertido en la capital de la danza de los Estados Unidos (Currell, 2009: 94). La escuela de Chalif, de gran envergadura y con una localización en el nuevo centro cultural de la ciudad, consolidó su reputación como profesor de todas las formas de danza⁵³. Su amplio negocio de venta por correo de partituras, materiales didácticos y libros, le conectaba regularmente con otras partes del país. El «Zorongo» de Chalif, por ejemplo, era solo una de las aproximadamente mil cien danzas que incluía su catálogo de venta por correo⁵⁴. Cada una de ellas se podía comprar por

⁵⁰ Véase el análisis de Olga Fedorchenko sobre tres destacados bailarines rusos que interpretaban danzas de carácter español en el presente volumen.

Véase el análisis que dedica Eugenia Cadús a este caso de estudio en este mismo volumen.

⁵¹ Según Nadine Meisner (2019: 147) «the succession of national dances in *Swan Lake* also harks back to the so-called *ballet des nations*, the ritualized entries (*entrées*) and parade of exotic foreigners that was a common element of the *ballet de cour* of Louis XIII and XIV» [«la sucesión de danzas nacionales en *El lago de los cisnes* también se conecta con el así llamado *Ballet des Nations*, las entradas (*entrées*) ritualizadas y desfiles de extranjeros exóticos que eran un elemento característico del *Ballet de Cour* de las cortes de Luis XIII y Luis XIV»].

⁵² Respecto a las danzas nacionales, Chalif (1915: 13-14) declaró que, «if we are able to appreciate and segregate the differences in the characters of the different nations as revealed in the music and steps, we can transplant ourselves to the various countries and have our dancing suffused by the air of each land» [«Si somos capaces de percibir y distinguir la diversidad de los caracteres de las diferentes naciones ... podemos transplantarlos a los distintos países y hacer que nuestra danza sea infundida por el aire de cada tierra»].

⁵³ Con el desplome de la bolsa de valores de Nueva York, en 1929, Chalif tuvo que declarar la quiebra. Tuvo que vender sus tres edificios en la Calle 57 Oeste, incluyendo el edificio de su escuela (Straus, 2020a).

⁵⁴ La datación de estas publicaciones se sitúa entre 1914 y 1939. El fascículo más temprano, de entre los que hemos consultado, es *Snake Dance*. Según la portada, está datada en 1911 (MCMXI), escrito en números romanos aunque, dado que el resto de danzas son posteriores a 1914, cabe preguntarse si se trata de un error tipográfico y falta alguna letra antes o después de la última «l».

correspondencia por el elevado precio de 3 dólares⁵⁵. Cada fascículo de danza de Chalif incluía una partitura, una introducción con la descripción de las características de la danza, sugerencias de vestimenta y, a veces, imágenes pictóricas de la posición de los brazos según los códigos convencionales del ballet clásico. Para realizar una de las danzas publicadas por Chalif, el lector necesita fundamentos de ballet, pues el lenguaje descriptivo del maestro ruso emplea los términos franceses que son característicos de esta disciplina⁵⁶. La nieta de Chalif afirmó que puede leer con facilidad las partituras de danza de su abuelo porque conserva la «memoria muscular» de haberlas ensayado cuando estudiaba en su escuela para convertirse en profesora de danza⁵⁷.

Muchas de estas graduadas abrían escuelas de baile en sus ciudades de origen y empleaban los materiales didácticos de Chalif, así como sus partituras de acompañamiento, como herramientas básicas de enseñanza⁵⁸. Chalif no era el único maestro de danza que preparaba materiales didácticos para su venta comercial, pero es probable que haya sido el primero en los Estados Unidos y el más exitoso. Elizabeth Burchenal (1875-1959), una instructora de danzas folclóricas en la Escuela para Maestros de la Universidad de Columbia, entre 1902 y 1905, publicó *Folk-dances and Singing Games* en 1922, un volumen con un formato similar al de Chalif. Burchenal, sin embargo, no vendía sus danzas como si fueran productos fácilmente consumibles⁵⁹. También Ruth St. Denis y Ted Shawn, dos pioneros de la danza moderna americana, crearon materiales didácticos. En 1927 y 1930 publicaron sendos libros de partituras de danza basadas en su repertorio escénico, muchas veces inspirado por danzas folclóricas (Cohen-Stratynner, 1997: 76-81). Shawn, que había estudiado danza en España (Scoleri, 2020: 24), transcribió en partituras al menos quince de sus danzas «españolas» (Cohen-Stratynner, 1997: 75-81).

Sin embargo, aunque Shawn y Burchenal transcribían y publicaban danzas para uso de los estudiantes y venta al público, esta actividad no era el centro de sus carreras. Chalif, por el contrario, dedicó la mayor parte de su vida profesional en Estados Unidos al negocio de la venta por correo. Durante ese período, se afirma que envió veinte mil de sus catálogos a personas del público y a escuelas, y coreografió ciento veinte danzas folclóricas (Gale, 2000)⁶⁰. Aproximadamente cuarenta de ellas pueden ser calificadas como danzas españolas o latinoamericanas.

La *Spanish Craze* en los Estados Unidos (ca. 1890-ca. 1930)⁶¹

De acuerdo el historiador James Fernández (2010: 57), la *Spanish Craze* surgió en los Estados Unidos como consecuencia de acontecimientos geopolíticos específicos:

Spain's defeat in the Spanish-American war eliminated the idea that Spain might somehow be a threat to hemispheric security, and it was arguably the removal of this «threat factor» that helped to clear the way for a new and intensified Spanish craze in the US⁶².

⁵⁵ Una partitura de danza por tres dólares, el precio de venta establecido por Chalif en 1921, correspondería hoy en día aproximadamente a cincuenta dólares.

⁵⁶ El ballet, según indicó Alexandra Chalif, era la técnica fundacional del programa de formación de su abuelo, del que llegaron a graduarse aproximadamente mil estudiantes femeninas (Straus, 2020b).

⁵⁷ Straus (2020b).

⁵⁸ *The Kingston Daily Freedman*, «Miss Richards Graduates from Chalif School», 1 de agosto de 1925. El periódico anunciaba que Richards, graduada de la escuela de Chalif, estaba planeando abrir su propia escuela local.

⁵⁹ En la transcripción de Burchenal (1922: 59) de «La Jota (o Fandango): Desde las montañas en el Norte de España», se incluye esta descripción, socialmente contextualizada: «Esta danza se conoce ampliamente entre los campesinos de España, donde jóvenes y viejos la bailan con música de guitarras y canto, en un espíritu muy refrescante y feliz».

⁶⁰ Esta documentación, recogida en tres colecciones con el título *Dances Solo and Group, New Dances y Folk Dances of Different Nations*, está ubicada en The Jerome Robbins Dance Collection en el Lincoln Center de la Biblioteca Pública de Nueva York, y en la Biblioteca del Congreso en Washington, y pudo ser consultada gracias a una estancia de investigación realizada durante agosto de 2018, financiada por el proyecto I+D *La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de las mujeres promotoras de cultura popular (1917-1961)* (Ref. HAR2017-82413-R).

⁶¹ El presente texto tiene una deuda con Richard Kagan (2019) por su enumeración de eventos que testimonian la profundidad de la *Spanish Craze* [locura por la cultura española] en los Estados Unidos, un término acuñado por él mismo (Fernández, 2010: 48).

⁶² «La derrota de España en la Guerra de Cuba terminó con la idea de que España podría ser de alguna manera una amenaza para la seguridad del hemisferio y se trató probablemente de la eliminación de este “factor de riesgo” lo que ayudó a abrir el camino para una nueva e intensificada *Spanish Craze* en los Estados Unidos».

Sin embargo, una de las primeras manifestaciones de la *Spanish Craze*, tal como se expresó en la danza, ocurrió en 1890, es decir, ocho años antes de la Guerra hispano-estadounidense, cuando la bailarina almeriense Carmen Dauset, conocida artísticamente como Carmencita, «delighted the audiences in New York, Washington, Chicago, and other cities»⁶³, llegando sus danzas a ser capturadas en 1894 por Thomas Alva Edison en una de las primeras películas de corta duración filmadas en los EE.UU. (Kagan, 2019: 6). En 1904, ahora sí seis años después del final de la guerra, el filántropo Archer Huntington fundó la Sociedad Hispana de América; su sede palaciega en la parte alta de la Isla de Manhattan (Nueva York) se convirtió en el archivo más importante de arte y literatura españoles en los EE.UU. En 1908 se estrenó «La Habanera» en Estados Unidos, la primera ópera de tema español producida por la *Metropolitan Opera* de Nueva York (Kolodin, 1953: 410). En 1909, las exposiciones de los pintores españoles Sorolla y Zuloaga en la Sociedad Hispánica de América tuvieron un éxito extraordinario (Kagan, 2019: 12). En 1916, el catedrático español Federico de Onís fue invitado a la Universidad de Columbia para ser fundador y primer director del Departamento de Estudios Hispánicos y del Instituto Español de los Estados Unidos (Fernández, 2010: 47). Onís comenzó un programa de invitaciones a académicos, artistas y escritores de España y América Latina, para realizar actividades en el Instituto Español, educando así a las audiencias de Nueva York. Sin embargo, el estereotipo romántico de España, que había comenzado a desarrollarse a mediados del siglo XIX en Francia y Alemania (Flitter, 2008; Saglia, 1997), fue explotado de forma intensiva por otros personajes con menos formación y conocimientos. Así por ejemplo, el experto en eugenesia Havelock Ellis (1859-1959), quien había viajado a España cinco veces desde su juventud, se consideraba a sí mismo como un experto en la cultura española (Ellis, 1924: v). En 1902, Ellis publicó la siguiente evaluación de la danza española en el periódico el *New York Herald Tribune*⁶⁴:

The most ancient and famous art of dancing in the Western world is rhythmic and harmonious motion of the whole person [...] It is this above all that marks the dances of Spain as attaining the highest point which the poetry of movement has ever reached⁶⁵.

Ellis desarrolló sus apreciaciones sobre la danza española en su libro, ampliamente difundido, *The Soul of Spain* (1907). En el libro describe a los bailarines españoles no solamente como dotados de poesía elevada, sino también como poseedores de «a mixture, that is, of the mysterious and the grandiose with the grotesquely bizarre, of the soaringly ideal with the crudely real»⁶⁶ (Ellis, 1924: 20). Ellis describía a España como un país de extremos. Sus percepciones, como indica en el estudio, estaban influidas por el poeta romántico francés, crítico y libretista de ballet Théophile Gautier (Ellis, 1924: 1). Gautier (1811-1872) escribió varias reseñas históricamente muy significativas de los bailarines españoles que actuaban en París. En relación a una actuación de Joaquina Espert en 1847, Gautier afirmaba que ella «dances with a languishing, deathly grace [...] stirring erotic emotions in the hearts of the officers, who are rooted to the spot with terror»⁶⁷ (Gautier cit. en Guest, 1987: 66). Para Gautier, la danza de Espert era la vida y la muerte, el terror y el deseo, la trascendencia y la decadencia.

Si bien no sabemos si Chalif leyó las críticas de Gautier sobre bailarines españoles⁶⁸, él, sin duda, percibía que la cultura española a principios del siglo XX estaba ganando popularidad, debido, entre otros factores, al número cada vez mayor de artistas de gira o inmigrantes que contribuían directamente a la cultura americana⁶⁹. Es significativo que la *Spanish Craze* fuera mucho más allá de

⁶³ «Deleitó a los públicos de Nueva York, Washington, Chicago y otras ciudades».

⁶⁴ *New York Herald Tribune* [NYHT], Ellis, H., «Spanish Dances», 18 de mayo de 1902, p. B13.

⁶⁵ «El arte más famoso y antiguo de la danza en el mundo occidental es el movimiento rítmico y armonioso de toda la persona [...] Esto es sobre todo lo que distingue a las danzas de España, por haber alcanzado el punto más alto que la poesía del movimiento ha podido conquistar».

⁶⁶ «Una mezcla, es decir, de lo misterioso y lo grandioso con lo grotescamente bizarro, del ideal más elevado con lo crudamente real».

⁶⁷ «Baila con una gracia de languidez mortal [...] despertando emociones eróticas en los corazones de los oficiales, que están paralizados e inmóviles por el terror».

⁶⁸ Sin embargo, Alexandra Chalif afirmó que su abuelo hablaba cinco idiomas, incluido el francés (Straus, 2020a).

⁶⁹ De acuerdo con el historiador Richard Kagan (2019: 18), entre 1917 y 1921 cincuenta y dos mil españoles llegaron a los Estados Unidos, en comparación con los solamente veintidós mil españoles que fueron registrados en el censo de 1910 en este país.

la producción de obras escénicas, como por ejemplo la celebrada actuación de Anna Pavlova como Carmen, en el Teatro de la Ópera de Manhattan en 1915 (Dorris, 2012: 296). La *Spanish Craze* de los Estados Unidos se manifestaba también con fuerza en los nuevos medios de la radio y el cine. En 1919, por ejemplo, el escritor americano Johnson McCulley creó el personaje de ficción «Zorro», a través de historias cortas y novelas que se volvieron muy populares. La primera novela de la serie fue adaptada en 1920 para el cine, con un éxito extraordinario⁷⁰. En 1923 la primera película sonora en los Estados Unidos incluía una breve danza de la bailarina española Concha Piquer, nacida en Valencia (Kagan, 2019: 15). Dos años más tarde, el *New York Times* informaba de un baile de sociedad, con temática española, llevado a cabo en el Hotel Astor de Nueva York, y el baile era descrito humorísticamente como una «Land of Castile for Charity»⁷¹. En 1926, el *New York Herald Tribune* anunciaba que la Sociedad Americana de Profesores de Danza había autorizado una nueva danza con la denominación «paso de Val», inspirada por la canción popular «Valencia»⁷².

En buena sintonía con su clientela, Chalif creó numerosas danzas «españolas». Hasta cierto punto, eran *collages* o *pastiches*, probablemente creadas a partir de lo que recordaba de su aprendizaje de danzas de carácter españolas en Rusia, sus atentas observaciones de actuaciones de danza española en Nueva York y sus impresiones de las películas de Hollywood y de las revistas del mundo del espectáculo, en las cuales las bailarinas españolas, y aquellas que fingían serlo, eran presentadas durante la década de 1920 como bellezas exóticas, encantadoras e incluso atrevidas⁷³.

Chalif recoge el testigo de la *Spanish Craze*

Así pues, gracias a su visión comercial y a una evidente falta de límites autoimpuestos como los que actualmente sugerirían conceptos como la apropiación cultural indebida, el bailarín se lanza a la publicación de estas danzas españolas de entre las más de mil «estéticas, interpretativas, griegas, nacionales, de carácter, folclóricas, contradanzas y las mejores de entre las últimas danzas de salón» que publicó (Chalif, 1924a: 307). Chalif no solo enseñó y vendió cualquier danza que estuviera a su alcance, sino que también las comercializó en un lenguaje popular y pegadizo, como se ejemplifica en la siguiente cita: «a dance for every class. A dance for every occasion. A dance for every personality»⁷⁴ (Chalif, 1923: 246).

Partiendo del contexto descrito, Chalif fantaseará sobre España a través de cerca de 40 danzas, cuyas introducciones reflejan la idea que el bailarín tenía en su imaginación sobre la danza y las bailarinas (porque sus coreografías están hechas en su mayoría para mujeres) españolas. En estos textos escribe sobre diferentes aspectos de la nación evocada, por ejemplo, poniendo en juego la nostalgia al recordar épocas pasadas, como la España de Velázquez o la de Goya. En el siguiente texto, la introducción a su coreografía *Infanta Margarita*, Chalif (1928: 2) menciona específicamente al pintor sevillano, a la infanta Margarita Teresa de Austria y describe su indumentaria en la corte de Felipe IV, aunque no especifica en qué cuadro de Velázquez debe basarse el traje, ya que el artista la pintó en varias ocasiones:

The costume should be after Velasquez' [*sic*] picture of the Infanta. It is made of silk brocade, reaching almost to the ankles, with a tight pointed bodice and a skirt very widely extended at the sides. The headress is enormous, with also very wide at the sides, the hair coming well below the ears⁷⁵.

⁷⁰ Richard Kagan (2019: 19) ha indicado que Zorro, «The Robin Hood of Spanish California, was a pure-blooded hidalgo or nobleman, albeit one who was interchangeably both Mexican and Spanish» [«el Robin Hood de la California española era un hidalgo de sangre pura o un noble, aunque uno que podía ser alternativamente tanto mexicano como español»]. En total, se produjeron en Hollywood cuarenta películas con el Zorro como personaje central.

⁷¹ *NYT*, «Una tierra de Castilla para la caridad», «Gay Spanish Feria by Junior League», 16 de enero de 1925, p. 17.

⁷² *NYHT*, «Dance Masters Adopt New "Trot" from Song: Val-Step», 4 de julio de 1926, p. 2.

⁷³ *The Illustrated Sporting and Dramatic News*, «The Vivid Dancing Girl Who Charmed a King», 16 de agosto de 1924, p. 392; *The Hartford Courant*, «The Lingering Romance of Lola Montez», 29 de abril de 1928, p. E5.

⁷⁴ «Una danza para cada clase. Una danza para cada ocasión. Una danza para cada personalidad».

⁷⁵ «El traje debe inspirarse en el cuadro de Velázquez de la Infanta. Está confeccionado en brocado de seda, llegando casi hasta los tobillos, con un corpiño ceñido y una falda muy extendida a los lados. El tocado es enorme, también muy ancho en los lados, el cabello llegando muy por debajo de las orejas».

Otro aspecto representativo de esa nación imaginada son los personajes que la encarnan en su imaginario, como Carmen (entre sus títulos españoles figura, por supuesto, *Carmencita*⁷⁶) y las gitanas. Chalif crea un apartado específico para las danzas gitanas en su catálogo, «The Gipsies» [*sic*] y, dentro de este, a su vez, uno de danzas gitanas españolas. En la introducción de la coreografía *Flamenco* (1927: 8) Chalif se hace eco de ese nativismo y determinismo genético (Cruces Roldán, 2015: 217) que establece que la combinación de lo gitano + lo español resulta en la sublimación de la pasión: «The dance should be fast and fiery and full of temperament. A Spaniard always has a fiery temperament; the fire of a gipsy is proverbial; so when a Spanish gipsy dances it will be a wonder if the ground does not catch fire from her footsteps»⁷⁷.

De forma predecible son también muy frecuentes, por su eficacia, lugares comunes como Andalucía y todo lo que sugiere. No falta la alusión a otras zonas y repertorios, como su *Jota de Aragón* o las *Seguidillas Manchegas*, pero la predominancia del imaginario andaluz es evidente, y está presente en títulos de coreografías como *A Gipsy of Cádiz*, *The Gipsy of Andalusia*, *Le Toreador d'Andalousie*⁷⁸, *Olé Gaditano* o *Pearl of Andalusia*. Aun así, llama la atención que en las contraportadas de los fascículos de cada danza Chalif, como buen hombre de negocios, recuerda a los compradores qué otros artículos pueden adquirir distribuidos por tipo y procedencia geográfica. Y aquí divide las danzas españolas en folclóricas, de carácter (donde incluye las danzas gitanas) y, dentro de las nacionales, las españolas y andaluzas de forma diferenciada, como si las últimas tuvieran una entidad nacional independiente de la del resto⁷⁹. En conexión con lo que el lugar geográfico le sugiere, vuelve además sobre esos tópicos del «orgullo» y «fuego» españoles a los que aludíamos antes. Uno de muchos ejemplos en los que Chalif (1917: 8) recurre a estos *topoi* se puede leer en la introducción de *The Pearl of Andalusia*:

This dance is to be rendered with pride and self-assurance. The Pearl of the South considers herself the noblest girl in Andalusia, and cares not who knows her thought [*sic*]. Head erect always, and chest up-never for a moment does she lose her pride. She dances slowly, with great repose, even coldness, except for flashes of fire and such points as the stamping steps⁸⁰.

Ya hemos comentado cómo los escritos de Gautier contribuyeron a construir con su lenguaje una imagen estereotipada de las bailarinas españolas. Como decíamos, desconocemos si Chalif leyó los textos de Gautier, pero es evidente que el imaginario construido por el crítico caló y llegó hasta el bailarín, como evidencia el siguiente párrafo, perteneciente a la introducción de la coreografía *Carmencita* (Chalif, 1924: 6),

Slowly moving arms and undulating body movements, the torso being bent sideward and backward. In Spanish dancing, the arms must never move abruptly, but be drawn through the air with sinuous, slow movements even when the music is fast and fiery. Flashing eyes, self-assured smiles and tosses of the head, with emphatic stamps of high heels all express the fieryness [*sic*] and the pride of the Spanish dancing belle⁸¹.

⁷⁶ No vamos a detenernos aquí a analizar la trayectoria seguida por el arquetipo de Carmen en la representación de España, así como la metonimia según la cual España es Andalucía y la danza española el flamenco, puesto que esta temática ya ha sido abordada en diferentes estudios como los de Steingress (2006 y 2015).

⁷⁷ «La danza debe ser rápida y fogosa, y llena de temperamento. Un español siempre tiene un temperamento fogoso. El fuego de un gitano es proverbial; así que cuando una gitana española baila será un milagro si el suelo no se incendia con sus pasos».

⁷⁸ Nótese la utilización del francés para este título cuando el resto están formulados en inglés o en español. Este fascículo solo incluye la música, no la coreografía ni explicaciones sobre cómo interpretarla, pero la utilización de este idioma parece sugerir que Chalif pensaba en las obras de Mérimée y Bizet.

⁷⁹ Este tipo de clasificación se puede leer en la contraportada de varios de los fascículos, por ejemplo, en *Anitra's Dance. Arabian solo dance* (1915).

⁸⁰ «Esta danza debe interpretarse con orgullo y seguridad en uno mismo. La Perla del Sur se considera a sí misma la muchacha más noble de Andalucía, y no le importa que los demás sepan lo que piensa. Con la cabeza y el pecho erguidos, no pierde el orgullo ni por un momento. Baila despacio, con gran reposo, incluso con frialdad, excepto por los destellos de fuego y algunos momentos de zapateado».

⁸¹ «Brazos que se mueven lentamente y movimientos ondulantes del cuerpo, el torso está doblado hacia los lados y hacia atrás. En la danza española, los brazos nunca deben moverse abruptamente, sino que deben ser deslizados a través del aire con movimientos sinuosos y lentos, incluso cuando la música es rápida y fogosa. Ojos centelleantes, sonrisas seguras de sí mismas y sacudidas de cabeza, con enfáticos zapateados de los tacones, todo ello expresa la fogosidad y el orgullo de la bella bailarina española».

Y sus similitudes con esta cita de Gautier de 1939 (recogida en Nagore Ferrer, 2011: 148):

Cette démarche onduleuse et brisée, ces yeux noyés d'amour, ces bras morts de volupté, cette tête qui s'incline comme une fleur trop chargée de parfum, cette taille flexible et cambrée qui se reverse éperdument en arrière de façon à faire presque toucher la terre aux épaules, ces mains agiles et fluettes qui réveillent la languueur de l'orchestre par le pétillant caquetage des castagnettes, c'est la danse de Carrefour et de la bohème⁸².

En estas descripciones la indumentaria juega un papel fundamental, para la que Chalif sugiere materiales no accesibles ni asequibles para cualquier bolsillo, como la seda, el terciopelo o el satén (en consonancia con el propio coste de los fascículos). La iconografía representada en estas descripciones parece sugerir dos ideas de bailarina española bien diferenciadas: por un lado, la del imaginario goyesco, que deriva en esa imagen de bailarinas boleras: «The girl's costume is a full circular skirt, 8 in. from the floor, of dark silk, red flowered, black velvet bolero, a white waist with short sleeves, the hair done low on the neck, with a rose in it, and slippers with low French heels»⁸³. Esta representación dieciochesca de bailarinas como majas goyescas (cuya presencia está en otras coreografías, como *The Red Mantilla*, 1927) se ve reforzada por la indumentaria de sus *partenaire*, descrita por Chalif en *Tripoli*, *Trapola* como «The costume for the boy will be a short, square coat, knee breeches of black or dark brown velvet, white stockings pumps with a strap over the instep, a bright colored sash around the waist and a handkerchief around the head»⁸⁴ (Chalif, 1926: 26). El otro modelo es el de las bailaoras, como se describe en *Carmencita* (Chalif, 1924: 6): «The costume may be chiefly composed of an embroidered Spanish shawl, wound diagonally around the body and leaving one shoulder bare. Its deep fringes fall over a long and very full circular cut skirt of a contrasting color to the background and fringe of the shawl»⁸⁵.

Estas descripciones inevitablemente nos remiten, en el primer caso, a la iconografía decimonónica de las bailarinas boleras representada en obras como *Una Bolera* (1842) de Antonio Cabral Bejarano o *La bailaora Josefa Vargas* (1850) de Antonio María Esquivel, por ejemplo; y, en el segundo, a las imágenes de bailarinas y cupletistas immortalizadas en fotografías iluminadas convertidas en postales durante las dos primeras décadas del siglo xx, de las cuales se llegaron a publicar millones⁸⁶.

Textos como estos se repiten a lo largo de las más de 40 danzas de inspiración española que Chalif publicó entre 1914 y 1939, haciéndose eco de moldes bien conocidos y heredados que encontrarían en el bailarín y sus publicaciones una nueva «antena de repetición» a través de la que se perpetuaría su difusión en los Estados Unidos de principios del siglo xx.

Jotas, flamenco y habaneras: las danzas españolas según Chalif

La lista de danzas españolas de Chalif que ofrecemos más adelante ha sido elaborada a partir de diferentes fuentes, como piezas de un puzle. La principal han sido los propios fascículos publicados. Sin embargo, hay algunas coreografías cuyos cuadernos no hemos localizado, por lo que ha sido necesario

⁸² «Este paso sinuoso y esos ojos anegados de amor, esos brazos muertos de voluptuosidad, esta cabeza que se inclina como una flor demasiado cargada de perfume, este talle flexible y cimbreado que se curva totalmente hacia atrás hasta casi tocar la tierra con los hombros, esas manos ágiles y delicadas que despiertan la languidez de la orquesta con el chispeante cacareo de las castañuelas, es la danza de la encrucijada y de bohemia».

⁸³ «El disfraz de la muchacha es una falda totalmente circular, a 8 pulgadas del suelo, de seda oscura con flores rojas, bolero de terciopelo negro, cintura blanca con mangas cortas, el cabello recogido en la nuca, con una rosa, y zapatillas con tacón bajo francés». Véase el texto de Guillermo Juberías Gracia sobre el imaginario goyesco en danza y pintura en el presente volumen.

⁸⁴ «El disfraz del muchacho será una casaca corta y cuadrada, calzones hasta la rodilla de terciopelo negro o marrón oscuro, medias blancas, zapatos con una tira en el empeine, fajín de colores vivos en la cintura y pañuelo en la cabeza».

⁸⁵ «El traje puede componerse principalmente de un mantón español bordado, enrollado en diagonal alrededor del cuerpo y dejando un hombro al descubierto. Sus largos flecos caen sobre una falda larga y voluminosa de corte circular de un color contrastante con el fondo y los flecos del mantón».

⁸⁶ Véanse los textos de Carolina Miguel Arroyo y Susana Oñoro en el presente volumen.

completar la lista con ayuda de otros documentos. Uno de ellos es el catálogo de sus obras, publicado sin fecha y en el que faltan algunas de las piezas⁸⁷. En él se recogen 34 creaciones de inspiración española, si bien no todas ellas están clasificadas como tal (algunas se catalogan en apartados como «Gipsy dances» o «Toe Dances»). Sin embargo, la mayoría se incluyen en la sección «National, Characteristic and demi-character dances», que se definen como (Chalif, 19??: 48):

By National dances we mean the solo, duet and other group dances of nations, scarcely changed except when simplified. A characteristic dance is a more altered chain of the peculiar steps and actions of a nation, to be done in its costume and spirit. A Demi-Character dance has classical steps intermingled⁸⁸.

Según esta cita, parece que para el bailarín la diferencia entre estos tres tipos de danzas reside en el grado de intervención en la estilización. Pero, además, resulta curioso que Chalif, de un modo arbitrario, diferenciara las danzas nacionales y de carácter dependiendo de si se necesitaba un traje nacional para interpretarlas. Llama la atención que este elemento no fuera necesario en las primeras, pero sí en las segundas.

En esta sección, entre danzas rumanas, francesas, holandesas o tirolesas, se encuentran varias de las españolas. Resulta revelador que Chalif considerara necesario escribir una introducción aclaratoria para las últimas, algo que no hizo para el resto: «Dancing has been cultivated longer, more devotedly and more artistically in Spain than in any other country. There is not one National dance, but one for each district, usually named after its principal city. See the Gipsy and American dances»⁸⁹. En dicho preámbulo observamos su conciencia de la diversidad de las danzas españolas en función de su procedencia geográfica, así como la ampliación a otras categorías territoriales, como las danzas coloniales (cubanas y mexicanas), o étnicas, como las danzas gitanas. Que el bailarín dedicara unas líneas expresamente a comentar aspectos sobre las danzas españolas (no haciéndolo con el resto de las nacionales), y el número importante de las mismas respecto a otras en su catálogo, muestra la preferencia de Chalif por este repertorio.

Con este preámbulo se presentan diecinueve de las danzas españolas, enumeradas con su título y cuidadosamente categorizadas con abreviaturas en función del grado de dificultad (d) expresado en números del 1 al 5, la indicación del número de bailarines que han de interpretarla, si son para solo (s) o grupo (g), para hombre (m) o mujer (f), una breve descripción del carácter, una somera alusión al compositor de la música y la indicación del precio del fascículo. Veamos, a modo de muestra, la presentación en el catálogo de dos de estas coreografías, ambas en torno a la jota, una de ellas no dramática y la otra pantomímica:

Jota aragonesa. Peasant d 2-3, for m and f, or 2 f, or g. Not a Spaniard in Aragon can stand still while the Jota is played, and they dance here with more vigor and fire than anywhere in the peninsula. In our arrgmt⁹⁰ m kneels part of the time while f dances around him. Cramer. \$3.

The Peddler's Fair. (Jota Style, Spanish 4 minute ballet) g of 4- 2-3. Esp. Pop. Two boys and two girls are attending the fair, bringing their refreshments with them in two wooden kegs. After drinking to one another's health in paper cups they feel impelled to dance, and do so with great fire, abandon and jollity, sometimes dancing in couples and sometimes in a ring of four; and presently the girls exhibit their skill

⁸⁷ Chalif, L. H. (19??): *Chalif Books and Dances*. New York: Chalif Russian Normal School of Dancing. Jerome Robbins Dance Collection (NYPL), sig. *MGP. No obstante, en el lomo del volumen ubicado en esta biblioteca se indica «1927-1931».

⁸⁸ «Por danzas nacionales nos referimos a las danzas a solo, dúo y a otras danzas nacionales en grupo, apenas modificadas excepto cuando se simplifican. Una danza de carácter es una secuencia más alterada de los pasos y actitudes propias de una nación, que debe hacerse con su traje y espíritu. Una danza de semicarácter tiene pasos clásicos entremezclados».

⁸⁹ «La danza ha sido cultivada en España durante más tiempo, con más devoción y más artísticamente que en ningún otro país. No existe un solo baile nacional, sino uno para cada distrito, normalmente denominado a partir de su ciudad principal. Ver Bailes gitanos y americanos».

⁹⁰ Abreviatura de *arrangement*.

alone, while the boys clap for them. With laughter and flirting and stamping of fiery heels the show goes on and on. Exciting and tuneful music by Gillet. \$5⁹¹.

Conviene explicar aquí algunos matices en relación a la construcción de este listado, ya que no todas estas coreografías fueron clasificadas como «national, characteristic and demi-character dances» españolas⁹², y algunas han sido incluidas por iniciativa de quien escribe este artículo. Por ejemplo, *A Fan for Milady* se encuentra entre las «character solo dance», y solo un fragmento de ella hace referencia a una danza española. Una serie de fascículos de clasificación ambigua son los pertenecientes a la categoría «The Gipsies»: *The andalusian Gipsy* no ofrece lugar a dudas, como tampoco *The Gipsy Beggar*, del que el catálogo indica que es «popular española». Sin embargo, la cuestión no está tan clara con *La Zingarella*, a cuyo cuaderno no hemos tenido acceso, pero de la que el catálogo señala que se acompaña de un «spanish waltz» de Godard. De modo similar ocurre en *The Gipsy Camp*, clasificada en el catálogo como danza de carácter moldava, aunque en la portada del fascículo indica que se acompaña de un «spanish tambourine». Por último, *A Gipsy of Cádiz* se clasifica como «national dance», pero la alusión a la ciudad en el título parece motivo suficiente para acogerlo en nuestro registro. Mención especial merece la coreografía *Canaries*, denominada como «Shakespearean duet» e incluida en el catálogo entre las danzas de Gran Bretaña, con el apunte en la portada del fascículo: «the dances of Elizabethan society were all of French origin and character»⁹³. Para Chalif no era, por tanto, una danza española. Sin embargo, sí merece un lugar en nuestra lista por ser los canarios una de las danzas cortesanas más populares en España en el siglo xvii (lo supiera Chalif o no), y porque el bailarín escogió como música incidental una pieza de Destouches (1672-1749) con el patrón rítmico característico de dicha danza. *Zorongo* y *Tripoli Trapola* se clasifican como españolas, aunque dentro de la categoría «folk dances», e *Infanta Margarita* se inserta en la colección «A garland of child fancies», pero no específicamente como española. Por último, *Cubanola* aparece como «national dance» cubana, pero la hemos tenido en cuenta en atención a la mención que hace Chalif en la introducción de las danzas de carácter españolas al hecho de que también pueden considerarse como tal las pertenecientes a territorios del antiguo imperio español en América.

Hechas las pertinentes aclaraciones, en la siguiente tabla se expone la lista de danzas de inspiración española publicadas por Chalif en formato de fascículos, con los títulos y nombres del autor de la música (que no siempre se especifica) diplomáticos según los escribió en el cuaderno o en el catálogo [tabla 1]⁹⁴.

⁹¹ «Jota aragonesa. No hay español en Aragón que pueda quedarse quieto mientras suene la jota, y la bailan aquí con más fuerza y fuego que en cualquier otra parte de la Península. En nuestro arreglo el hombre se arrodilla parte del tiempo mientras la mujer baila alrededor de él». «La Feria del Buhonero. (Estilo jota, ballet español de 4 minutos). Español. Música popular. Dos niños y dos niñas asisten a la feria, trayendo sus refrescos en dos barriles de madera. Después de beber a la salud del otro en vasos de papel, sienten el impulso de bailar, y lo hacen con mucho fuego, desenfado y jovialidad, a veces bailando en parejas y a veces en un círculo los cuatro; y luego las muchachas exhiben su habilidad solas, mientras los chicos las aplauden. Con risas, coqueteos y zapateados de los tacones ardientes, el espectáculo sigue y sigue. Música emocionante y melodiosa de Gillet».

⁹² Los límites entre estas clasificaciones no siempre son claros y, a veces, pueden ser intercambiables. Aunque en el catálogo estos tres adjetivos aparecen juntos como una sola categoría, las etiquetas «national» o «characteristic» aparecen también como etiquetas independientes o como parte de otras colecciones (como por ejemplo, *A garland of Child Fancies* o *New Dances*). Esto hace que algunas de las coreografías, en el caso de las españolas *Spanish Ditty* y *Little Lady of Spain*, aparezcan duplicadas en distintas áreas del catálogo (quizás con la intención de mostrar un número de danzas mayor del que realmente había). De igual forma, hay danzas que entrarían en el apartado de «The Gipsies» y que, sin embargo, se clasifican como «national», como ocurre con *The Gipsy of Cadiz*.

⁹³ «Todas las danzas de la sociedad Isabelina tenían origen y carácter francés».

⁹⁴ Podemos datar aproximadamente (o al menos determinar desde cuándo existen) las coreografías que no hemos localizado gracias a que aparecen citadas en la contraportada de otros fascículos, y por ello la fecha se ha indicado entre corchetes. Esto nos ha permitido ver que hay incongruencias en la datación de algunas piezas. Por ejemplo, en *Zorongo*, *Seguidillas Manchegas*, *Bolero* y *The Gipsy Camp* se ha especificado la fecha impresa en el fascículo, pero estos títulos aparecen, junto con otros, en la contraportada de *The Bride's Dance*. *A Russian pantomimic solo dance*, que se publicó en 1914. Es probable que en estos casos reeditara los fascículos en diferentes fechas. Resulta interesante el caso de *Zorongo* y *Seguidillas Manchegas*, ambas en la categoría «folk dances». De ellas, solo la primera fue incluida en *Folk Dances of Different Nations* (1926), lo que indica que Chalif no creó esta coreografía ex profeso para este recopilatorio, sino que ya existía anteriormente y escogió las que consideró oportuno para este tomo.

| Título | Compositor | Fecha | Clasificación (según Chalif) |
|--|-----------------------------------|--------|---|
| La Mancha | | 1914 | National, characteristic and demi- character |
| Bolero | Tschaikowsky | 1915 | National, characteristic and demi- character |
| La Créole | Chaminade | 1915 | National, characteristic and demi- character |
| Seguidillas Manchegas | | 1915 | Folk Dance |
| The Gipsy Camp | Behr | 1915 | Demi- character |
| Jota Aragonesa | Cramer | 1915 | National, characteristic and demi- character |
| La Feria | M. Moszkowski | 1916 | National, characteristic and demi- character |
| Spanish Fan (Fandango) | M. Moszkowski | 1916 | National, characteristic and demi- character |
| Pearl of Andalusia | Sarasate- Keller | 1917 | National, characteristic and demi- character |
| Canaries | Destouches | 1917 | National, characteristic and demi- character. Great Britain |
| Spanish Rhapsody | M. Moszkowski | 1918 | National, characteristic and demi- character |
| Flower of Spain | D. Granado | 1919 | National, characteristic and demi- character |
| La Malagueña | I. Albeniz | 1920 | National, characteristic and demi- character |
| La Señorita | Justo Blanco | 1921 | National, characteristic and demi- character |
| Habanera | Bizet | 1923 | National, characteristic and demi- character |
| Carmencita | A. Glazounov | 1924 | National, characteristic and demi- character |
| Zorongo | Tschaikowsky | 1926 | Folk Dance |
| Spanish Ditty | M. Carman | 1926 | National, characteristic and demi- character |
| A Fan for Milady | Beaumont, Wachs, Brounoff, Lecocq | 1926 | Character Dance |
| Tripoli, Trapola | | 1926 | Folk Dance |
| Flamenco | Decevee | 1927 | National, characteristic and demi- character. The Gypsies |
| Danza de la Montaña | Rimsky- Korsakov | 1927 | National, characteristic and demi- character. Spain |
| The Red Mantilla | F. Thomé | 1927 | National, characteristic and demi- character. Spain |
| Infanta Margarita | H. Reinhold | 1928 | Toe Dance. A Garland of Child Fancies. |
| Cubanola | Hoffman | 1928 | National Dance |
| Spanish Belle | Gomez | 1929 | National Dance |
| The Peddler's fair | Gillet | 1929 | National Dance |
| A Gipsy of Cadiz | Strelezki | 1930 | National Dance |
| Danza Sarda | | 1930 | Folk Dance |
| Ferdinand the Bull | Rosales y Chapi | 1939 | Character Dance |
| The Gipsy of Andalusia / The Andalusian Gipsy | Lacome | [1914] | National, characteristic and demi- character. The Gypsies |
| Le Toreador d'Andalousie | | [1914] | Characteristic and demi- character |
| La Paloma | Yradier | [1914] | National, characteristic and demi- character. Spain |
| Little Lady of Spain | | s. f. | National, characteristic and demi- character. Spain |
| La Linda | Lack | s. f. | National, characteristic and demi- character. Spain |
| La Zingarella | Godard | s. f. | National, characteristic and demi- character. The Gypsies |
| La Gitana | | [1914] | National |
| Madrileña | | [1914] | National |
| Cachuca | | [1914] | National |
| Ole Gaditano. | | [1914] | National |
| The Gipsy Beggar. | Saint- Saëns | [1919] | National, characteristic and demi- character. The Gypsies. |

Tabla 1. Relación de danzas de inspiración española publicadas por Chalif.

La receta musical de Chalif para la danza española: clásicos tan populares que no merecen autoría

Para Chalif la música antecede a la danza, y así lo expresa en su primer tratado: «Dancing is visible music... The choice of the music largely determines its success. The music is also its framework, for it was found first and the dance composed to fit»⁹⁵ (Chalif, 1914: 164). Para asegurarse dicho éxito, Chalif selecciona música preexistente para sus coreografías, con la intención de facilitar esta tarea al profesor de danza: «These music books bring great relief to the teacher, who, without them, must face the double problem of deciding what tempo to play and then finding attractive music in that tempo. This is one of the dancing teacher's most difficult and time-consuming tasks»⁹⁶ (Chalif, s. f.: 10).

Estas obras, según el bailarín, eran cuidadosamente seleccionadas por él («Each number consists of classical or folk music, carefully chosen»)⁹⁷ y, en algunas ocasiones, también arregladas: «The following list of dances, composed or arranged by Louis H. Chalif, each have beautiful and appropriate music and a description in full detail as to each movement of the body, and with group figures explained by diagrams»⁹⁸ (Chalif, 1914: 178). Si bien el repertorio musical de las danzas españolas será objeto de otro estudio más adelante, merece la pena detenerse un momento para comentar el panorama general que nos ofrece la simple observación de los nombres de los autores de la lista que hemos expuesto.

En uno de sus tratados Chalif (1915: 48) muestra sus preferencias por un determinado repertorio:

Classical music must be used... The motions will be like the sounds – beautiful, classical music will bring out movements of refinement by appealing to the highest esthetic nature of the dancer, and commonplace music will inspire plebeian movement⁹⁹.

Partimos, entonces, del presupuesto de que Chalif contraponía conscientemente un repertorio musical «clásico» a uno «vulgar», prefiriendo el primero para inspirar movimientos bellos y estéticamente refinados. Qué tipo de música incluía en cada categoría según su consideración, es algo que aún resulta confuso, puesto que no habla específicamente de la vulgar. Pero observando de nuevo la tabla con el inventario de danzas españolas, vemos autores que cabría esperar en alguien que se forma bajo la influencia del Ballet Imperial de Moscú, como Tchaikovsky, Glazunov o Rimsky-Korsakov. También el grupo de compositores que indicaría interés por lo español, como Sarasate, Albéniz o Iradier. Sin embargo, la representación más significativa es la de autores que se dedicaron tanto a la música pianística de salón (Chaminade, Carman, Behr, Thomé, Wachs, Lack, etc.) como de opereta (Lacome, Godard, etc.). Por lo tanto, podemos suponer que esa categoría de «commonplace music» para Chalif incluía otro tipo de géneros en alza en el cambio de siglo en Estados Unidos; esos que, como anticipábamos, detestaba y consideraba bárbaros, como el *jazz*. En todo caso, el repertorio seleccionado por Chalif incluye fragmentos de obras escénicas de temática española u orientalizante, como *Carmen* o *Raymonda*; música instrumental de compositores rusos que escriben obras sobre España, como Moszkowski y sus *Danzas Españolas* (op. 12); algunas piezas (en minoría) de autores

⁹⁵ «La danza es música que se ve... La elección de la música determina en gran medida su éxito. La música es también su marco, ya que fue creada primero y la danza fue compuesta para acoplarse».

⁹⁶ «Estos libros de música traerán un gran alivio al profesor, quien, sin ellos, debe enfrentarse al doble problema de decidir en qué tempo tocar y, después, encontrar música atractiva en ese tempo. Esta es una de las tareas más difíciles y que consume más tiempo del profesor de danza».

⁹⁷ «Cada número contiene música clásica o popular cuidadosamente elegida». Texto recogido en la contraportada de cada uno de los fascículos, que precede a una selección de las coreografías en venta (escogidas ya sea por su novedad o popularidad).

⁹⁸ «La siguiente relación de danzas, creadas o arregladas por Louis H. Chalif, tiene música bella y apropiada, y una descripción detallada de cada movimiento del cuerpo, y con las figuras grupales explicadas en diagramas». Podemos decir que este comentario resulta hiperbólico, puesto que ni la descripción de las danzas hace alusión en detalle a cada movimiento del cuerpo, ni las figuras se explican mediante diagramas en la mayoría de las ocasiones. Parece por tanto una frase con intención publicitaria destinada a incrementar el interés del comprador.

⁹⁹ «Debe utilizarse música clásica. Los movimientos serán como los sonidos. Música clásica y bella generará movimientos refinados al apelar a la naturaleza estética más elevada del bailarín, mientras que la música vulgar inspirará movimientos plebeyos».

españoles, como *La Paloma* de Iradier; y, sobre todo, música de salón que recurre a lugares comunes para evocar a España, como el patrón rítmico de habanera, el uso del tresillo a modo de ornamento o el de las castañuelas como complemento a la instrumentación.

Las de estos compositores son obras, entendemos, que Chalif consideraba que tendrían buena recepción comercial ya que, o bien serían de sobra conocidas por el público, o bien representaban adecuadamente, bajo su criterio, la esencia de la danza española por recurrir a tópicos como los comentados. O ambas, ya que a menudo estas cuestiones son indisolubles. Sin embargo, parece prestar poca atención al reconocimiento de la autoría y procedencia de la música escogida por él, un elemento que, recordemos, consideraba más importante que la propia danza. En cambio, presenta prácticas que no favorecen precisamente la identificación de esas obras musicales (prácticas que, presumiblemente, se extenderían al resto de coreografías también, aunque no hemos rastreado las elecciones musicales de Chalif más allá del repertorio de carácter español, a través del cual exploraremos estas irregularidades). Esta falta de rigor al exponer la procedencia de la música resulta irónica, puesto que el bailarín mostró un extraordinario interés en que se identificara legal y públicamente la autoría de sus coreografías (más adelante ahondaremos en la cuestión de las leyes de derechos de autor en Estados Unidos). En algunos de los documentos que editaba se pueden leer textos como el siguiente: The following original arrangements by Mr. Chalif can only be procured from the School... The above dances are copyrighted. The School has no authorized agents in America¹⁰⁰.

Sin embargo, este celo del bailarín para buscar el reconocimiento de la autoría de sus coreografías no encontraba correspondencia, ni fue igual de riguroso, a la hora de presentar la música con que las acompañó. Así, nos encontramos con fascículos en los que ya no sólo no figura el título de la obra original (los títulos son totalmente libres), sino que el nombre del compositor está presuntamente mal escrito, como en *A Flower of Spain* con música de D. Granado [*sic*] o, con más frecuencia, ni siquiera figura el autor. Así ocurre en los cuadernos de *Toreador d'Andalousie*, *Tripoli Trapola*, *Danza sarda*, *La Mancha*, *Seguidillas Manchegas*, *La Paloma*, *Jota aragonesa*, *The Gipsy Camp* y *La Créole* (si bien sí indica en el catálogo el apellido del autor de las últimas cuatro). Al mismo tiempo, en varios de los fascículos se especifica que la música ha sido arreglada por el propio Chalif, siendo el caso de *The gipsy of Andalusia*, *La Feria*, *La Paloma*, *The Gipsy Camp*, *Seguidillas manchegas* y *La Créole*. Cruzando estas dos listas, observamos que los cuatro últimos títulos coinciden, por lo que en estos fascículos cobra más importancia la figura del arreglista (el propio Chalif) que la del autor de la música, aunque en ninguno de estos cuatro casos sea anónima.

Como integrante de una comunidad judía en Odesa, Chalif seguramente pudo absorber la relevancia de la cultura musical (Tanny, 2011: 782-786). Además, si estudió danza en Moscú, probablemente aprendió rudimentos de teoría musical y de algún instrumento como el piano (Garafola, 2007: 161). Ahora bien, ¿le permitió esta formación ser un arreglista competente de la música que seleccionaba? De entre los títulos mencionados en el párrafo anterior, podemos tomar como ejemplo *La Créole* para comprobar el grado de intervención de Chalif en las partituras que, según acreditan los fascículos, retocaba él mismo. La música elegida por Chalif fue la *Danse Créole* (op. 94) de Cécile Chaminade. Tomando como referencia la primera edición en Enoch & Co. (París, 1898), vemos que el fascículo del bailarín la reproduce hasta el mínimo detalle. Esta réplica no solo incluye las notas sin ninguna variación, sino también otros aspectos de articulación, dinámica y agógica. La intervención de Chalif en este caso se limitó a situar los marcadores de las 7 figuras que contiene la coreografía. La única modificación musical se sitúa al final de la pieza, en la cual se recorta una frase de 8 compases a la obra original para hacer coincidir la última sección con el número de pasos de la séptima figura. Sin embargo, el hecho de que las modificaciones sean mínimas no supone un problema para que nuestro protagonista ofrezca al arreglista un lugar más protagónico que al compositor de la obra original.

¹⁰⁰ Texto recogido en un folleto promocional con un listado de varias «Dances of Nation», entre ellas, *Madrileña*, *Gitana* y *Cachucha* por el precio de 2\$, ubicado entre la documentación de la Neighborhood Playhouse, por lo que las hermanas Irene y Alice Lewisoohn también llegaron a recibir los embates publicitarios de Chalif (carpeta *Neighborhood Playhouse Scenarios, 1914-1931*, caja 1. Jerome Robbins Dance Collection, NYPL, sig. (S) *MGZMD 104).

Otra práctica que nos dificulta la identificación de la música, al menos *a priori* y hasta que prestamos una mayor atención, es la utilización de partes intermedias de las obras, como ocurre en *Seguidillas Manchegas*, clasificadas como «Spanish folk dance» anónima y no recogidas en el catálogo. Sin embargo, la música se corresponde con el estribillo de «Les tringles des sistres tintaient» de la ópera *Carmen*. También en otros casos en los que la música entraría en la categoría de popular omite el autor y escribe en su lugar «Spanish Air», como en *Tripoli Trapola* o *La Paloma*, identificada como «Mexican solo dance» sin autor (aunque sí alude a Iradier en el catálogo)¹⁰¹.

Una última curiosidad que muestra, de nuevo, el agudo sentido comercial de Chalif: en varias ocasiones los títulos de las coreografías aluden al repertorio de la escuela bolera, como es el caso de *Cachucha like Elssler's*, *Madrileña*, *Seguidillas Manchegas*, *Malagueña*, *Bolero* o *Spanish Fan Dance*, *Fandango*. Alguien familiarizado con las piezas boleras podría llamarse a engaño y pensar que se trata de estas. Sin embargo, la música no siempre se corresponde con la de dichas coreografías y, en cambio, Chalif acompaña estas creaciones con autores como Bizet, Albéniz, Tchaikovski o Moszkowski¹⁰². ¿Escogía quizás Chalif estos títulos para asegurarse el interés del comprador, consciente del calado que aún tenía en el imaginario estadounidense y europeo el baile bolero, aunque la música asignada no fuera la original utilizada en ese repertorio? ¿Vendería mejor un fascículo si lo titulaba *Bolero* en lugar de *Danza española*. *Lago de los Cisnes*, o simplemente escogió el encabezado en alusión al *tempo di bolero* que indica Tchaikovski en la partitura? Dado el ingenio de Chalif para conseguir mejores resultados en los negocios, nos inclinamos por la primera opción.

Materializando lo inmaterial

La obsesión de Chalif por registrar por escrito cualquier mínimo detalle sobre sus creaciones y que, además, su autoría fuera rigurosamente reconocida, parece chocar con la laxitud con la que, como hemos visto, trataba un elemento que para él era tan importante como la música. Sin embargo, no hace sino reflejar la *praxis* de una época y en una disciplina como la danza.

Una de sus intenciones era que todo el material de su método pedagógico quedase patentado e inscrito con su nombre, de tal forma que pudiera recibir no solo reconocimiento público de sus creaciones, sino también (y quizá más importante), un rédito económico cada vez que uno de sus materiales fuera adquirido. Los fascículos de sus coreografías están llenos de referencias como la siguiente, que expresa su deseo de proteger sus creaciones, así como del reconocimiento público de las mismas y de su asociación con la escuela fundada por él:

Arranged by Louis H. Chalif, principal of the Chalif Normal School of Dancing of W. 42nd St N.Y. The following, by the same author, are other original arrangements of National Dances, which have been selected from a very wide repertoire as being the best in the world. They consist of appropriate music and a complete description of the dance: the Price is three dollars for each dance. They are copyrighted and can be procured only from The Chalif Normal School of Dancing¹⁰³.

Sin embargo, ¿hasta qué punto las leyes estadounidenses de comienzos del siglo xx protegían realmente las creaciones de Chalif? ¿Con qué respaldo legal se arrogaba los derechos de autor sobre estas coreografías y los reclamaba en las interpretaciones públicas? La primera ley de derechos de

¹⁰¹ Para más información sobre la recepción de esta pieza en Estados Unidos, Kiko Mora (2015: 349) rastrea las representaciones de *La Paloma* en este país desde mediados del siglo xix a través de cantantes como Marieta Alboni y Adelina Patti.

¹⁰² No hemos podido consultar los fascículos de *Cachucha like Elssler's* y *Madrileña*. Podría ser que Chalif hubiera utilizado la música original de estas piezas, o bien, en consonancia con lo que hizo en las otras cuatro coreografías, que hubiera elegido libremente otra pieza que le hubiera atraído, asignando títulos libres. Por otro lado, habría que estudiar si las coreografías descritas en estos fascículos contienen elementos de las piezas boleras a las que aluden.

¹⁰³ «Arreglado por Louis H. Chalif, director de la Chalif Normal School of Dancing en W. 42nd St. N.Y. Los siguientes, del mismo autor, son otros arreglos originales de danzas nacionales, que han sido seleccionadas de entre un repertorio muy amplio, consideradas como las mejores del mundo. Incluyen música apropiada y la descripción completa del baile: el precio es tres dólares por cada danza. Están protegidas por derechos de autor y sólo se pueden conseguir en la Chalif Normal School of Dancing». En la partitura de *La Paloma* (Chalif, s. f.: 1).

autor en Estados Unidos data de 1790, y solo cubría mapas, libros y cartas de navegación. El reconocimiento de estos derechos para la música llegaría en 1831, en 1865 para las fotografías, pinturas y dibujos y en 1870 para la escultura. Nada se dijo de las coreografías hasta el Acta de Derechos de Autor de 1909 que, sin embargo, resultaba insuficiente por requerir que, para que se reconociera la autoría de una coreografía, esta debía contar una historia, desarrollar un personaje o expresar un tema o emoción a través de movimientos específicos, es decir, obras dramáticas. Esta formulación materializaba la jurisprudencia establecida por sentencias como la de la demanda interpuesta por Loie Fuller en 1892 en relación a su *Serpentine Dance*, una creación que incorporaba varias innovaciones técnicas, como la proyección de las luces sobre su cuerpo en movimiento o la utilización de tejidos flotantes. Estos recursos resultaron atractivos y fueron copiados por otros bailarines. Fuller perdió su demanda ya que tribunal estableció que, si no se contaba una historia, se retrataba un personaje o se describía una emoción, no se trataba de una obra dramática¹⁰⁴.

Según nos indica Anatole Chujoy en un artículo en *Dance News*, en 1953 se produce el primer registro de una obra no dramática: la danza abstracta titulada *Beethoven Sonata* de Ruth Page. Esta sentencia protegía los derechos de interpretación de movimientos no dramáticos de actores y bailarines en películas, televisión, ballets, musicales y obras de teatro:

«The work deposited», wrote Mr. MacCarteney, «consisted of some 40 pages of text (without music) comprising the author's detailed instructions of the choreographic work, concerning the stage directions, distribution of parts, division of work in sections representing, perhaps, the musical form of a sonata, with entries and exits of players, the steps, attitudes, movements, etc. All explicitly written out. The affidavit accompanying the application for copyright registration affirmed that the work has been "published"»¹⁰⁵.

Sin embargo, esta obra se registró como «Clase A», es decir, como libro, y aquí está la trampa. Page había recibido protección sobre lo que había escrito sobre la danza (las instrucciones coreográficas, las indicaciones escénicas, las secciones, los pasos...) en el soporte material, pero no sobre la representación de la danza en sí, que se clasificó como una rutina de danza que se podía acomodar a cualquiera de las sonatas que compuso Beethoven. Este mismo matiz sería el que afectaría al registro de las coreografías de Chalif. Según Chujoy (1953: 4), ya se habían inscrito rutinas con anterioridad en la Oficina de Derechos de Autor, pero se habrían encontrado con el mismo problema que Page, es decir, Chalif tendría la protección sobre el fascículo publicado, pero no sobre la interpretación de sus danzas por otras personas:

The late Louis H. Chalif alone had obtained copyright registration for literally hundreds of dances. This registration, however, only means that the written-out directions for the dances, the routines themselves, in book form, not the actual choreography, are protected¹⁰⁶.

¹⁰⁴ «A stage dance illustrating the poetry of motion by a series of graceful movements combined with an attractive arrangement of drapery, lights, and shadows, but telling no story, portraying no character and depicting no emotion is not a dramatic composition within the meaning of the Copyright Act». [«Una danza escénica que ilustra la poesía del movimiento mediante una serie de movimientos elegantes combinados con una disposición atractiva de cortinas, luces y sombras, pero que no cuenta una historia, no retrata ningún personaje ni representa ninguna emoción, no es una composición dramática dentro de la definición del Estatuto de los Derechos de Autor»]. *The New York Times*, Arcomano, N., «The Copyright Law and Dance», 1 de noviembre de 1981, p. 8. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/1981/01/11/arts/the-copyright-law-and-dance.html>>. [Consulta: 7 de enero de 2022].

¹⁰⁵ «La obra depositada [...] consistía en unas 40 páginas de texto (sin música) que incluían las instrucciones detalladas del autor sobre la obra coreográfica, en relación a indicaciones escénicas, la distribución de las partes, la división de la obra en secciones que representan, quizás, la forma musical de una sonata, con las entradas y salidas de los ejecutantes, los pasos, actitudes, movimientos, etc. Todo escrito explícitamente. La declaración jurada que acompaña a la solicitud de registro de derechos de autor afirma que la obra ha sido publicada». *Dance News*, Chujoy, A., «New Try Made to Copyright Choreography», febrero de 1953, pp. 4-6.

¹⁰⁶ «Solo el difunto Louis H. Chalif había obtenido el registro de derechos de autor para, literalmente, cientos de danzas. Este registro, sin embargo, significa que solo las instrucciones escritas para los bailes, las propias rutinas, en formato de libro, no la coreografía en sí, están protegidas».

Quizás por este motivo es frecuente encontrar en sus fascículos el siguiente encabezado: «In public performance credit must be given for the authorship of this dance»¹⁰⁷. Y quizás también debido a las negativas anteriores a 1953 a registrar obras no dramáticas, las introducciones de sus coreografías, a pesar de no tener secciones pantomímicas, suelen indicar cómo representar un personaje (a una dama española, a una gitana, a un aragonés, a una andaluza...) o una emoción, como reza la introducción de *Habanera*: «The dance should be performed slowly, with a cat-like grace as well as with fire and snap and the ever-manifest pride of the Spaniard» (Chalif, 1923: 6)¹⁰⁸. Al margen de que la naturaleza de las danzas de carácter sea representar algo (un país, un oficio, un personaje), estas indicaciones también pueden responder a la intención de Chalif de que sus coreografías se reconocieran como obras dramáticas y, así, pudieran estar sujetas a derechos de autor.

Conclusiones

Exile is terrible to those who have, as it were, a circumscribed habitation; but not to those who look upon the whole globe but as one city¹⁰⁹.
Cicerón (1850 [44 BCE]: 189)

De entre los exiliados, Louis H. Chalif se cuenta entre los afortunados. Personas con una identidad personal cosmopolita, tuvieron la oportunidad de crear una vida nueva en ciudades prósperas, que saludaban al multiculturalismo como una fuente de inspiración, innovación, desarrollo y enriquecimiento personal. La experiencia de Cicerón en Roma se correspondía, en cambio, con los conflictos en torno a la decadencia y muerte de la República, y por esto debió exiliarse para, finalmente, ser asesinado (Cicero, 1840: 167-168). La Nueva York de Chalif se convirtió en una gran capital del mundo durante su vida (Douglas, 1995: 60-64), por lo que el maestro ruso prosperó en consonancia. Sin embargo, esto no significa que Nueva York fuera una ciudad socialmente armoniosa y que formas extremas de racismo no existieran. Aunque Chalif vendía al público guías y partituras de danzas folclóricas, en las cuales destacaba el supuesto origen étnico y geográfico distintivo de tales danzas, su exposición en público estaba lejos de reflejar su identidad real. En su presentación personal muy poco hacía adivinar que Chalif era un judío de Odesa, un bailarín inmigrante y un hombre de negocios, ávido por ganar dinero. Por el contrario, Chalif se exhibía ante la sociedad como un ciudadano del mundo mediante el lenguaje y los gestos propios del capitalismo americano.

Como empresario de la educación, que construyó un magnífico «Templo de Terpsícore» para su escuela, bajo su dirección se enseñaba a bailar a cualquier persona interesada, en todos los estilos y danzas imaginables (Chalif, 1914: 177). Y, sin embargo, detrás de su construcción como hombre cosmopolita, benefactor y lleno de confianza, puede esconderse algo más complicado. La historiadora Ann Douglas (1996: 27) describía la complejidad que afectaba al contexto general de la relación de los Estados Unidos con Europa en la década de 1920:

America itself was an orphan of sorts. Severed by its own act from its mother country, long disdained and disowned by its European forebears, America was proving just how powerful orphans can be. Orphans by definition originate their own genealogy; they are disinherited, perhaps, but free¹¹⁰.

¹⁰⁷ «En las interpretaciones en público se debe acreditar la autoría de esta danza». En varios de los fascículos, este concretamente en *Flower of Spain* (1919).

¹⁰⁸ «La danza debe interpretarse despacio, con gracia felina así como con el fuego y estallido y el orgullo siempre manifiesto del español». No sería hasta 1976 cuando la ley protegería completamente una obra coreográfica original que estuviera «fijada», entendiéndose que lo está si la obra puede observarse, reproducirse o transmitirse durante un período mayor que el que dura la propia coreografía. Por lo tanto, la ley estadounidense no reconocería que algo está «creado» hasta que está «fijado», y extenderá esa protección hasta 50 años después de la muerte de su creador (Arcomano, 1981).

¹⁰⁹ «El exilio es terrible para aquellos que tienen, por así decirlo, una morada circunscripta; pero no para aquellos que miran al mundo, en toda su extensión, como una sola ciudad».

¹¹⁰ «América en sí misma era una especie de huérfana. Recortada por su propia mano de su madre patria, durante mucho tiempo despreciada y negada por sus ancestros europeos, América estaba demostrando lo fuertes que pueden ser los huérfanos. Estos por definición son el origen de su propia genealogía; son desheredados, quizás, pero libres».

Es probable que Chalif se sintiera como un huérfano en tres sentidos distintos. A fines del siglo XIX, su ciudad natal de Odesa pudo haber sido parte del Imperio Ruso, pero era percibida como muy poco rusa, por su amplia población judía y su reputación legendaria como un antro de ladrones y otros criminales (Tanny, 2011: 18). De este modo, un judío de Odesa era un huérfano, en primer lugar, porque estaba muy lejos de ser un «verdadero» ruso. Una segunda orfandad pudo haber golpeado a Chalif en 1905, el año en que ocurrió un violento pogromo en Odesa (Tanny, 2011: 69), en el que quizá sus padres (o bien sus hermanos) pudieron haberse contado entre las víctimas. Todavía en un tercer sentido, cuando Chalif se convirtió en un americano y un neoyorquino, pasó a formar parte de una legión de huérfanos, millones de ellos, que se estaban reinventando a sí mismos. Con todo, pertenecer a esta tercera comunidad de huérfanos hizo que quizás se sintiera libre.

La idea de Ann Douglas (1995: 27) sobre los inmigrantes en los Estados Unidos de que «por definición son el origen de su propia genealogía», es probablemente la mejor manera de entender la personalidad de Chalif. Precisamente, cuando discutíamos con su nieta Alexandra la genealogía borrosa de Chalif, ella afirmó que «The Chalif family has a very interesting relationship with truth, and a very close relationship with stories. So, if you asked three people, you'll get three different stories»¹¹. La descripción que hizo Alexandra Chalif del entusiasmo de los miembros de su familia por contar historias y su insinuación de que pueden haber considerado la exactitud como un aspecto secundario, puede ser también una forma de entender la manera en que el patriarca de la familia abordaba la composición de sus danzas: como una historia en tres dimensiones. Chalif creaba sus danzas como una fantasía nostálgica, pero también como un estudio de folclore, supuestamente serio, y nunca dejaba, finalmente, de hacer notar que la danza así compuesta correspondía a su visión personal del arte. Definía cada danza como una creación única, pero una observación más detallada demuestra que hacía variaciones sobre un mismo tema, dado que muchas de sus danzas son repeticiones coreográficas. Por ejemplo, las danzas españolas de Chalif que hemos analizado para el presente trabajo, difieren principalmente en las vestimentas, descripción en palabras y la partitura (copiada de fuentes, a veces, sin identificar). Lamentablemente, Chalif no contribuyó a la difusión de la danza española de la manera en que los artistas españoles, historiadores de la danza y musicólogos encontrarían más interesante en nuestros días. Sin embargo, sus ideas estereotipadas sobre España, que vagan por sus partituras de danza, son fiel testimonio de una historia social y cultural de los intercambios y apropiaciones entre España y Estados Unidos, en un microcosmos; es decir, a través de la lente de un profesor de danza sumamente ambicioso.

Desde la posición de un divulgador y la actitud de un empresario, Chalif se aproximó al repertorio español sin inhibiciones. Puesto que lo había asimilado durante su formación y también a su llegada a Nueva York, ¿por qué no hacer de ello una fuente de seguridad económica, para él y para su familia? Y, como todo buen publicista sabe, vende más rápido un mensaje que el comprador entienda instantáneamente, porque sus símbolos forman parte del imaginario común. La narrativa de Chalif sobre la danza y las bailarinas españolas no resultaba nueva ni sorprendente, y se atuvo con rigor a moldes heredados, sin que parezca que tuviera intención de innovar o de abordarla de manera crítica. Por el contrario, el suyo es un ejercicio de folklorismo (Martí, 1999: 82) en el que las danzas españolas que crea y publica recogen todos los posibles tipismos (en relación a la indumentaria, personajes, gestos, música...) construidos durante el siglo anterior con el objetivo de obtener una rentabilidad económica y social (Martí, 1999: 88). Para Chalif la danza española es patrimonio inmaterial, una tradición viva de dominio colectivo de la que no dudó en apropiarse para su beneficio personal. Podría decirse que, coherentemente, adoptó la misma actitud respecto a la música que eligió para sus coreografías españolas, tomando las piezas que, según su criterio, mejor responderían a su interés comercial sin sentirse en la obligación de citar su procedencia y autoría con rigor.

Esta actitud no pareció generar ningún conflicto en Chalif al compaginarla con su empeño en que todo lo creado por él quedara cuidadosamente registrado en un soporte tangible (creando así una fotografía fija de ese momento en el proceso de patrimonialización de la danza española) que le asegurara el reconocimiento de la autoría y un rendimiento económico. Su labor editora y su empresa de venta por correo hicieron posible que, según Gale (2000), miles de sus catálogos y fascículos llegaran

¹¹ «La familia Chalif tiene una relación muy interesante con la verdad y una relación muy cercana con las historias. De modo que, si le preguntas a tres personas distintas, vas a tener tres historias diferentes». Véase Straus (2020a).

a diferentes partes del país, como mencionamos previamente. Por lo tanto, el grado de trascendencia de sus ideas no debió ser pequeño, dado que la enseñanza de estas coreografías hizo que el repertorio español se bailara en varios circuitos alternativos a los teatros. Por un lado, a través de sus alumnas de la élite que, presumiblemente, disfrutarían posteriormente de interpretaciones domésticas de estas danzas. Y, por otro, radiaría a otras zonas y poblaciones más allá de los itinerarios habituales de las compañías de danza (como Nueva York o Washington) a través de los futuros profesores de danza que formaba y que, a modo de acólitos, de vuelta a sus casas llevarían consigo las escrituras de su inspirador y maestro.

Puesto que Chalif era un empresario con una aguda percepción de la forma en que las tendencias culturales cambian con los tiempos y lugares, el maestro ruso supo cuándo y cómo debía delegar su autoridad. En la década de 1930, cuando las instituciones de danza de Nueva York comenzaban a demandar mayor rigor y profesionalidad, Chalif contrató a los bailarines españoles Oro y Ángel Cansino como profesores de su escuela (Barzel, 1944: 81). Es probable que haya acogido a los Cansino como compañeros de exilio y orfandad. Como él mismo en su juventud, los bailarines españoles estaban aprendiendo a enseñar sus ideas sobre danza a estudiantes que no sabían nada de la cultura y tradiciones de España pero a los que, sin embargo, les entusiasmaba practicar aquello que los hacía sentirse deliciosamente cosmopolitas, quizás ligeramente españoles, y libres para bailar como más les gustase.

Bibliografía

- ARKIN, L. C. (2000): «Papa Chalif: Leading American dance out of its infancy», *Dancing in the Millennium: An International Conference, Proceedings*. Edición de J. Willis y J. D. LaPointe-Crump. Washington, D.C.: George Washington University, pp. 10-15.
- BARZEL, A. (1944): «European dance teachers in the United States», *Dance Index*, 3 (April-June), pp. 56-100. Disponible en: <https://archive.org/details/danceindexunse_18>. [Consulta: 6 de enero de 2022].
- BURCHENAL, E. (1922): *Folk Dances from Old Homelands, A Third Volume of Folk Dances and Singing-Games*. Nueva York: G. Schirmer. Disponible en: <[https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$c160036&view=1up&seq=9&skin=2021](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$c160036&view=1up&seq=9&skin=2021)>. [Consulta: 6 de enero de 2022].
- CICERO, M. T. (1850): *Cicero's three books of offices, or Moral duties*. Traducción de C. R. Edmonds. Londres: H. G. Bohn. Disponible en: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015011017616&view=1up&seq=7&skin=2021>>. [Consulta: 7 de enero de 2022].
- COHEN-STRATYNER, B. (1997): «Denishawn Dances Notated for Purchase», *Performing Arts Resources*, 20, pp. 75-92.
- CRAINE, D., y MACKRELL, J. (2010): «Excelsior», *The Oxford Dictionary of Dance*. Edición de D. Craine y J. Mackrell. Oxford: Oxford University Press.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2015): «Normative Aesthetics and Cultural Constructions in Flamenco Dance: Female and Gitano Bodies as Legitimizers of Tradition», *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. Edición de M. Goldberg, N. Devorah Bennahum y M. Heffner Hayes. Jefferson: McFarland & Company, pp. 210-224.
- CURRELL, S. (2009): *American culture in the 1920s*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- CROWLEY, A. L. (1959): *The Neighborhood Playhouse, Leaves from a Theatre Scrapbook*. Nueva York: Theatre Art Books.
- DAILY, A. (2002): *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- DOUGLAS, A. (1995): *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- DORRIS, G. (2013): «The Metropolitan Opera Ballet, Fresh Starts: Galli in Charge, 1919–1921», *Dance Chronicle*, 36(1), pp. 77-102.
- DUNCAN, I. (2013): *My Life*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

- ELLIS, H. (1924 [1907]): *The Soul of Spain*. Boston: Houghton Mifflin. Disponible en: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433070304856&view=1up&seq=9&skin=2021>>. [Consulta: 7 de enero de 2022].
- FELD, M. N. (2008): *Lillian Wald: A Biography*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- FERNÁNDEZ, J. (2010): «Poets, Peasants, Painters, Professors and Performers in New York», *When Spain Fascinated America*. Edición de R. Kagan. Madrid: Fundación Zuloaga, pp. 47-60.
- FLITTER, D. (2008): «Spanish Romanticism», *A Companion to European Romanticism*. Edición de M. Ferber. Malden: Blackwell Pub., pp. 345-49.
- GALE, J. (2000 [1999]): «Chalif, Louis Harvey (1876-1948), ballet dancer and teacher», *American National Biography Online*. Disponible en: <<https://doi-org.ezproxy.cul.columbia.edu/10.1093/anb/9780198606697.article.1800199>>.
- GARAFOLA, L. (2007): «Russian ballet in the age of Petipa», *The Cambridge Companion to Ballet*. Edición de M. Kant. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521832212.015.
- GUEST, I. (1987): «Théophile Gautier on Spanish Dancing», *Dance Chronicle*, 10(1), pp. 1-104. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/1567610>>. [Consulta: 11 de enero de 2022].
- GULICK, L. H. (1910): *The Healthful Art of Dancing*. Nueva York: Doubleday, Page & Company.
- HORMIGÓN, L. (2011): *Marius Petipa En España 1844-1847: Memorias Y Otros Materiales*. Madrid: Danzarte Ballet (Asociación de Directores de Escena).
- KAGAN, R. L. (2019): *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- KOLODIN, I. (1953): *The Story of the Metropolitan Opera, 1883-1950*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- KONECNY, M. (2013) «Russophone Emigrants in the Performing and Visual Arts», *NEH Summer Series/Harriman Institute of Russian, Eurasian and Eastern European Studies*. Disponible en: <<https://doi.org/10.7916/D8Z03HKP>>. [Consulta: 6 de enero de 2022].
- LAUŠEVIĆ, M. (2016): *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Nueva York: Oxford University Press.
- LIGNON, F. (2013): «Erich Von Stroheim», *Oxford Bibliography in Cinema and Media Studies*. Edición de K Gabbard. Nueva York: Oxford University Press. doi: 10.1093/obo/9780199791286-0095.
- MARTÍ, J. (1999): «La tradición evocada: Folklore y folklorismo», *Tradición oral*. Edición de E. Gómez, L. Díaz, J. Martí y M. Azurmendi. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 81-108.
- MEISNER, N. (2019): *Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master*. Nueva York: Oxford University Press.
- MCCONNELL, F. (2006): «A Generation Game», *Animated*, verano, pp. 13-15.
- MORA, K. (2015): «Sounds of Spain in the nineteenth Century USA: an introduction», *Música Oral del Sur*, 12, pp. 333-362.
- NAGORE FERRER, M. (2011): «Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España- Francia en el siglo XIX», *Revista de Musicología*, 34 (1), pp. 135-166.
- NIJINSKA, B., y NIJINSKA, I. (1992): *Bronislava Nijinska. Early Memoirs*. Traducción de J. Rawlinson. Durham, NC: Duke University Press.
- PETIPA, M. (1992): *The Diaries of Marius Petipa*. Edición de L. Garafola. Londres: The Journal of the Society of Dance History Scholars.
- PETROVSKY-SHTERN, Y. (2010): «Military Service in Russia», *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. Edición de G. D. Hundert. Nueva York: YIVO Institute for Jewish Research. Disponible en: <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/military_service_in_russia>. [Consulta: 10 de enero de 2022].
- SAGLIA, D. (1997): «The True Essence of Romanticism: Romantic theories of Spain and the Question of Spanish Romanticism», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 3 (2), pp. 127-145. doi: 10.1080/13507499708569457.
- SCOLIERI, P. (2020): *Ted Shawn: His Life, Writings, and Dances*. Nueva York: Oxford University Press.
- SIROTKINA, I. (2010): «Dance-“plyaska” in Russia of the Silver Age», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 28(2), pp. 135-52.
- STEINGRESS, G. (2006): *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco*. Córdoba: Almuzara.

- (2015): «Antecedents of Carmen in the History of Spanish Dance», *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. Edición de K. Meira Goldberg, N. D. Bennahum y M. Heffner Hayes. Jefferson: McFarland & Company, pp. 117-123.
- TANNY, J. (2011): *City of Rogues and Schnorrers: Russia's Jews and the Myth of Old Odessa*. Bloomington: Indiana University Press.
- TOMKO, L. J. (2000): *Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- VÁZQUEZ RAMIL, R. (2012): *Mujeres y Educación en la España Contemporánea: La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*. Madrid: Akal Ediciones.
- WACKO, R. (1998): «Character dance: Why we need it», *Dance Teacher*, Feb., pp. 20, 94-95, 97-98, 100-105.
- WHALAN, M. (2010): *American Culture in the 1920s*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- ZELLER, J. (2016): *Shapes of American ballet: Teachers and training before Balanchine*. Nueva York: Oxford University Press.