

Apuntes para reescribir la historia: Marina Lie Goubonina (Noreg). Ballet y franquismo.

Ponencia de Dra.:

ESTER
VENDRELL
SALES

Docente.

Miembro de la Asoc. E. Dmásl.
Conservatorio Superior de Danza
del Institut del Teatre.

Docente del Máster Universitario
en Estudios Teatrales. Universidad
Autónoma de Barcelona,
Universidad Pompeu Fabra e
Institut del Teatre.

vendrellse@institutdelteatre.cat

Introducción

El nombre de Marina Alexendrea Goubonina, responde al nombre ruso familiar de la bailarina, maestra de ballet, coreógrafa y doble espía que vivió en Barcelona entre 1940 y 1976, año en que falleció. En Barcelona se la conoció como Marina Noreg, sobrenombre artístico elegido por ella misma que apelaba directamente a su procedencia Noruega- donde residió entre 1934 y 1940- y era conocida como Marina Lie Goubonina por su matrimonio con el ingeniero Einar Andreas Lie (Lene Lie, 2000, p.27).

En la historiografía de la danza de Cataluña Marina Noreg aparece citada en diversos artículos: Salvat (2007), Vendrell (2007), Noguero (2007) , Monés (2008). En cuanto a textos monográficos la figura de Marina Noreg aparece mencionada generalmente en publicaciones de discípulos directos o bailarines contemporáneos a su tiempo o citada en textos referentes a espectáculos del Franquismo; García Soler (1983), Gallén (1985), Tena (2003) , Borrás Mateu (2004) ,Calvet Barbal (2010), y finalmente Ullate y Guaita (2013). En Aviñoa, Llorens et al (1987) -texto de referencia hasta el momento de la historiografía de la danza en Cataluña -la figura de Marina Noreg solo aparece citada a modo de maestra de otros bailarines. Finalmente, en el texto compilatorio más global y cronológicamente exhaustivo sobre la danza en España que existe hasta el momento “Espectáculos de baile y danza” (Amorós y Díaz, 1999) de las autoras María José Ruiz, Beatriz Martínez del Fresno y Susana Antón, Marina Noreg solamente aparece referida como maestra de Juan Tena.

Poco se sabe de Marina Lie Goubonina de manera explícita, se cita su faceta pedagógica y se la refiere como coreógrafa en alguna Revista de época, pero directamente no se muestra información contrastada, ni fuentes primarias de la época que hablen de ella. Las fuentes secundarias donde aparece citada la constituyen biografías, autobiografías o monografías de artistas contemporáneos, carentes de contextualización y de fuentes contrastadas, la mayoría, donde los errores cronológicos son habituales.

La curiosidad acerca de esta mujer, la necesidad de desvelar que había de verdadero y de falso en su pasado “misterioso” de espía, y sobre todo cuál fue su labor artística y qué significó en ese contexto histórico -cuestionando el discurso oficial dominante que asignaba el magisterio y la creación en la danza clásica de Cataluña de manera casi exclusiva alrededor de Juan Magriñá y Juan Tena, en un contexto donde fuera de los circuitos oficiales fueron instalándose otros maestros y bailarines venidos de Rusia, Inglaterra o Francia- motivó mi investigación. A partir de aquí una batería de preguntas se fueron desencadenando: ¿cuál fue el pasado y el presente de Marina a nivel personal y artístico?, ¿cuáles y cómo se articularon sus relaciones con el poder? ¿fueron puente o tapadera de su trabajo artístico? ¿hasta qué punto Marina fue trascendente en el contexto pedagógico y la vida artística de la Barcelona franquista?, ¿cuáles eran las características de su trabajo artísticos? dotó a sus discípulos de una base sólida? qué tipo de metodología impartía? ¿ha sido justa la historiografía con el lugar que le ha reservado en su paso a la historia como pedagoga y coreógrafa? .

Para responder a estas preguntas hacía falta contextualizar al personaje en un periodo cultural que exigía responder otras grandes preguntas como: la relación entre la ideología, las políticas culturales, sus instrumentos de ejecución y el empresariado teatral. También entre los géneros y protagonistas de la alta cultura y la cultura popular así como las relaciones entre propaganda, intercambio cultural internacional, política exterior, y fuentes de financiación...etc. Evidentemente que para dar respuesta a estas preguntas se abría un gran campo de estudio sobre la interrelación entre cultura y poder, acción cultural y política exterior y a la vez sobre estudios de género. Las respuestas a dichas preguntas servirían para enmarcar y contextualizar mi investigación así como la figura de Marina Noreg en un periodo pendiente de historiar desde la perspectiva de los estudios culturales, así como para articular una visión crítica y una interpretación ajustada del protagonismo , significación y actividad de muchos de los protagonista de esta etapa como ya escribió Elvira Esteban (2012; 14).

Por evidentes limitaciones de espacio y por estar dicho estudio en una fase embrionaria, centraré mi aportación a una reconstrucción expositiva de la trayectoria artística y personal de Marina Lie Goubonina en el contexto de la cultura y la dictadura a lo largo de las tres décadas que comprenden su vida en España, con unos apuntes sobre su pasado .

Objetivos

Se pretende contribuir a completar una pequeña parcela de la historiografía de la danza en Cataluña durante el periodo franquista tomando como punto de partida la figura y actividad de Marina Lie Goubonina, fijando el foco de atención prioritariamente en: las aportaciones artísticas y pedagógicas de Marina Noreg y su incidencia en el contexto de la cultura coreográfica y de la danza de la etapa franquista en Catalunya.

Metodología y fuentes

La metodología empleada combina instrumentos del método histórico basado en fuentes primarias de archivos, (entre ellos el archivo personal de Marina Noreg custodiado en el Arxiu Nacional de Catalunya), hemerotecas, prensa, programas de mano, imágenes cinematográficas, fotografía etc... También instrumentos cualitativos de la historia oral basados en los testimonios personales de algunos discípulos de distintas generaciones de las décadas de los años 40,50, y 60. Imprescindible ha sido la exploración en el ámbito de la historia y el espionaje a partir de la monografía sobre Marina Noreg de la periodista noruega Anna Lene Lie (2000) *Gaten Marina Hitler's spion i Noreske Ballettsko*. (Forum-Aschehoug) (*EL misterio de Marina. Espía de Hitler y ballet noruego*), así como *Hitler's spionage Machine. German intelligence agencies and operations during World War II* de Christien Jörgensen (2004).

Resultados

Apuntes biográficos y artísticos anteriores a su llegada a España

Marina Alexendrea Goubonina nació el 27 de junio de 1902 en St Petersburg¹, hija de un oficial de la policía del zar. Educada en un entorno elitista Marina aprendió francés y ruso de la familia y alemán de la institutriz que la cuidó. (Lenne Lie 2000, p. 17). Según un breve currículum escrito por la misma Marina antes de morir, se formó en Ballet, Teatro y Dirección escénica en St. Petersburgo y trabajó como bailarina solista en el Ballet del Estado de la Unión Soviética hasta 1939². Según su biógrafa se formó en St. Petersburgo con maestros como Preobrajenska, Andrej Lopuchov, Kasian Goleizovski, que según Souritz (1979,1990), éstos últimos fueron los referentes soviéticos de la modernidad coreográfica en el periodo revolucionario. Según Calvet (2010, p.21) estudió danza de carácter con Alexander Chekryguin, ballet clásico con Olga Preobrajenska, ballet moderno con Goleizovski y Piotr Gusev³. También se formó en el Instituto de Coreografía de St. Petersburgo bajo la dirección de Alexander Shiryayev así como en el Instituto de rítmica de Leningrado con Nina Romanova, pionera de la rítmica Dalcroze en Rusia⁴ y madre de Galina Ulanova con quien supuestamente compartió aula según las memorias de Anton Dolin (1960,p. 314). Así pues, su formación recogía por un lado la solidez de la escuela rusa de ballet, gestada en el siglo XIX y consolidada en el primer ter-

1 Fecha aportada por Ana Lene Lie (2000,p.17) y confirmada en documentos oficiales de Marina en su archivo personal del ANC, fondo 163 carpeta 1.

2 Según c.v. personal escrito en los últimos años de su vida. Ver ANC fondo Marina Lie Goubonina 163 carpeta.1. Las fechas que aporta son imposibles. Es obvio que omite su etapa en Noruega que transcurrió entre 1934-1940.

3 En el archivo personal del ANC 163.3 hay una carta traducida al catalán, donde Marina escribe a Piotr Andrevich Gusef (1904-87) con motivo de la visita de Juan Tena a Moscú. En ella Marina le intenta hacer recordar su pasado entre Leningrado y Moscú. Propone, los nombres de Maria Goubonina, Maria Lie, Mara Mai para reconocerla.

4 Sobre la Rítmica Dalcroze en Rusia, consultar el siguiente artículo <http://www.heptachor.ru/%D0%98%D1%> (fecha consulta 20/5/2014).

cio del XX, y por otro lado todas las innovaciones alrededor del movimiento ya fuere desde el ritmo y la expresividad como desde la creación y composición coreográfica basada en las aportaciones experimentales y de vanguardia desarrolladas en los años revolucionarios, especialmente por Lopukov y Goleizosky.

Según Anna Lene Lie, al estallar la revolución su familia fue confinada a un campo de concentración y ella consiguió sobrevivir al lado de su tío Michailov quién era comisario de la policía secreta (Lene Lie, 2000, p. 17) influenciando decisivamente sobre ella y propiciando un matrimonio con un coronel del ejército rojo con tan solo 16 años. A partir de ahí fue entrenada intelectualmente para servir al partido. Trabajó para la GPU (*Gosudarstvennoye politicheskoye upravlenie*- Servicio de inteligencia y policía secreta, 1922-23) y más tarde para la NKVD (*Narodni komissariat vnútrennikh*- Comisariado del pueblo de asuntos interiores. Principal organización de la policía secreta de la Unión Soviética). Esto le permitió seguir su disciplina artística, trabajando como bailarina y pedagoga, primero en St. Petersburgo y después en Moscú⁵. Según la autora, Marina empezó estudios de medicina, y después de algunos años los abandonó así como también a su marido (Lene Lie, 2000, p.23-24)⁶. Su estatus le había propiciado un amplio e interesante círculo social. En 1923 conoció y entró en contacto con el espía alemán Richard Sorge⁷ y su esposa, quienes se trasladaron a vivir a Moscú. Con el tiempo Sorge ganó posición en el partido y se trasladó a Noruega donde reorganizó el Partido comunista (NCP-Norske kommunistpartiet).

En St Petersburgo y por influencia de su tío conoció al ingeniero noruego Einar Andreas Lie, contrayendo matrimonio en 1931 en el consulado noruego, consiguiendo así el pasaporte y la nacionalidad y entrando en contacto con círculos y élites sociales noruegas y de los países nórdicos (Lene Lie, 2000, p. 27-28). Durante esos años de matrimonio Marina dejó de lado la danza, aprendió el idioma y la idiosincrasia noruega y se centró en su trabajo -y deseo de la policía secreta- de ampliar el círculo de intereses. A su marido se le relacionó con Alfred Baldwin Raper, comercial, político y espía británico (Lene Lie 2000, p. 28) y fue expulsado del país y retornado a Noruega porque los servicios secretos debían reemplazar con Marina la substitución del espía Williem Fisher- conocido como Rudolf Ivanovich Abel- (Lene Lie, 2000, p. 28-31) ante su inminente expulsión de Noruega. Instalada en Oslo y durante los siguientes seis años Marina desarrolló su doble actividad, como coreógrafa y pedagoga y sus actividades al servicio de la inteligencia y espionaje ruso para el GPU/NKVD. Regentó varias escuelas de danza y en breve fue presentando a sus alumnos en galas y actuaciones tanto nacionales como internacionales. El verano de 1936, iniciada la guerra civil española y durante los juegos olímpicos de Berlín salió de gira por Alemania, Francia, Italia y Suiza, todo como actividad para encubrir su

5 Hasta el momento ha sido muy difícil encontrar fuentes fidedignas al respecto.

6 Este dato sobre sus estudios de medicina también aparece citado en el sumario judicial 206/1947 del Juzgado de Instrucción nº 9 de Barcelona. Archivo Judicial. Ciudad de la Justicia. Dept. Justicia. Generalitat de Catalunya.

7 Richard Sorge (1895-1944), revolucionario soviético, periodista y espía ruso de nacionalidad alemana. Tras su formación académica en económicas y ciencias políticas fue expulsado de Alemania por su militancia comunista, y marchó a Rusia, donde trabajaría y sería uno de los espías más relevante de la segunda guerra mundial.



necesidad de contactos y movimientos internacionales. Más tarde se desplazó también a Suecia, donde estaba su compatriota Alexandra Kollontai. Sus actividades pedagógicas pusieron en muchos de sus alumnos los cimientos de su profesionalización y con el tiempo reconocieron el valor y talento infundido por Marina. En el año 1937 conoció y entró en contacto con Berthold Benecke, a quién la Abwehr- capitaneada por el almirante Canaris-había mandado a Noruega para explorar, cartografiar y estudiar los servicios de la marina, puertos así como la explotación minera de la zona de Narvik.

Marina estrechó relaciones con Benecke a la vez que siguió con sus viajes a Rusia. Personalmente tuvo que lidiar con problemas económicos y de la justicia noruega ya que había sido demandada por su marido y por un empresario ruso por deudas contraídas durante la gira de 1936. Sus relaciones con Benecke se estrecharon e hicieron que Marina colaborara con los alemanes en información que supuso la victoria de los alemanes sobre las tropas británicas en la batalla de Narvik en 1940, la huída del rey a Gran Bretaña y la salida de Benecke de Noruega. .”Benecke was forced to leave Norway in June 1940, but not before he prevailed upon Canaris⁸ to transfer Goubonina to Spain where she remained till her death in 1976” (Jørgensen, 2004,p.62).

Antes de su llegada a España, Marina había conocido a un súbdito catalán, José Travaglia Marzá⁹ procedente del sector textil, quién en 1938 se dirigía a Rusia en una misión de la Generalitat republicana para algún tema referido a cobros o suministros de la industria¹⁰.

Marina residió en Madrid en 1940- parece ser que con domicilio en C/Coello 88- y allí inició sus primeras clases de danza entrando en contacto con las primeras alumnas españolas: Cecilia Cifuentes y Cristina Fernández de la Vega. Entre 1941 y 1942 se instaló definitivamente en Barcelona junto a José Travaglia, en un inmueble con una historia curiosa y no menos sospechosa. El Palacete de los condes de Fortuny de la calle Ripoll 25 había sido en tiempos republicanos sede del España Club, una asociación que bajo forma recreativa agrupaba partidos de ideología de ultraderecha españolista, antimarxista y antiseparatista (Mota Muñoz, 2012, p.356-357) y donde participaba impartiendo charlas

8 El Almirante Canaris (1887-1945) fue un gran estratega responsable del Servicio de espionaje del ejército de la marina alemana. En 1935 fue nombrado Jefe de la Abwehr, Servicio de inteligencia y contrainteligencia .Gran conocedor de la política y estrategias de nuestro país, fue interlocutor con Franco durante la Guerra Civil y la Segunda guerra mundial. Acusado de traición fue ejecutado en abril de 1945 por los guardias de las SS.

9 José Travaglia Marzá, hijo de Miguel Travaglia Marzá y Curtils, diseñador de tejidos. Cuando estalló la guerra civil trabajaba para Roca i Umbert y al colectivizar la fábrica se puso al frente de la gestión. Según las memorias de su hijo (no publicadas) en el año 38 la Generalitat mandó a una delegación de la industria textil a Moscú y en el viaje conoció a Marina en Finlandia. Aunque casado y con hijos, insistió para que Marina viniera a España. En 1942 ya compartían domicilio conyugal en la Calle Ripoll 25. Se dedicó a dar clases de dibujo textil.

10 Este episodio es narrado en unas memorias personales del hijo de José Travaglia Marzo – privadas y no publicadas- que legó a sus nietos y que pude consultar.

y conferencias Renato Llanas de Niubó¹¹, una estrecha conexión de Marina en Barcelona. La relación personal de Marina con Travaglia Marzá duró hasta 1946. Con el desenlace de la segunda guerra mundial y ante el Juicio de Núremberg, Marina debería responder a algunas acusaciones. Durante el mismo periodo había fallecido su marido Andreas Lie y fue reclamada desde la Embajada de Noruega en España por algunos temas de herencia. Esto hizo que Marina viviera unos tiempos agitados. Según testimonio de Enriqueta Borrás Mateu -hija de una presidiaria con quién coincidió en la cárcel de mujeres de Barcelona- Marina fue avisada que si cometía algún delito y era detenida, no sería repatriada ni entregada. (Borrás Mateu, 2004, p.129-132). Así pues en el año 1947 fue acusada de intento de homicidio de Hortensia Naval, la amante de Travaglia Marzá, a quién un 26 de abril del 1947 esperó a la salida de su domicilio y le rasgó la cara con una navaja barbera. Su defensa la llevó el mismo Renato Llanas de Niubó.

Se instruyó el caso de Marina (Sumario 206/1947¹² juzgado de instrucción nº 9 de Barcelona) e ingresó en prisión preventiva el 18 de agosto de 1948. El plazo transcurrido entre medio lo pasó “escondida” en la Clínica Muntaner 475 bajo la atención del Dr. Juan Santamaría¹³. Su buena actitud en la cárcel y la concesión de un indulto hizo que saliera de la cárcel en 1950¹⁴ reduciendo la pena de seis años y un día a poco más de un año.

Actividades artísticas de Marina en España: los años de Nazificación cultural

La España resultante después de la guerra civil se articuló sobre tres grandes ejes: El partido único F.E.T y las J.O.N.S (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), el soporte y control del ejército y el poder de la iglesia católica con su imperativo moral. La cultura dio un giro de 180 grados respecto a los años de la República y se articuló a partir de dichos principios y sus instrumentos de control. Los espectáculos vinieron a ser controlados por El Sindicato Nacional del Espectáculo más tarde substituido por la Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T y de las J.O.N.S, (1941) dependiente de la Secretaría General del Movimiento y el Ministerio de Educación Nacional (Gallén, 1985; p. 41) y por un cambio administrativo a partir de 1953 pasó a regirse por el Ministerio de Información y Turismo. Por otro lado el Ministerio del Interior controlaba los servicios de Prensa y Propaganda que tenía entre sus subsecciones las ediciones, la radiodifusión, la cinematografía y el teatro, la propaganda

11 Según el Historiador Mota Muñoz, René Llanas de Niubó (Renato después de la guerra) pasó por la Unión Patriótica durante la dictadura de Primo de Rivera; en 1930 forma parte de la Unión Monárquica Nacional (alfonsines). Mes tarde pas al tradicionalismo (carlismo). Fui detenedor en 1932 por los hexosa de la «Sanguajada». Después de los hexosa de octubre del 1934 se acercó de Nuevos al alfonsismo, en la Dreta de Catalunya (nombre de Renovación Española en Catalunya) y al España Club. Siguiendo órdenes de Calvo Sotelo se hizo cargo de la secretaria técnica de los reconstituidos Sindicatos Libres. Conocido publicista del españolismo, el antisemitismo y antimasonismo , durante toda la República hizo conferencias sobre estos temas para todos los partidos y colectivos de la extrema derecha españolista . (Mota Muñoz; op.cit. p.356-357).

12 Consultado en el Archivo Judicial de la Ciudad de la Justicia. Dept. Justicia. Generalitat de Catalunya.

13 Según el mismo historiador Mota Muñoz, dicha clínica era un espacio encubierto de la ultraderecha española.

14 Sumario 206/1947/ y Minuta del Abogado Renato Llanas de Niubó. ANC fondo Lie Goubonina 163.3.

IRINA KOSMOVSKA

La bailarina clásica IRINA KOSMOVSKA nació en Moscú. Comenzó sus estudios con GZOVSKY a la edad de nueve años. Una vez terminada su formación profesional pasó a Berlín donde en la "Stats-ópera" actuó ininterrumpidamente hasta que fué contratada por Basil, siendo Fokin su director coreógrafo.

En las grandes "tournéeas" que Basil efectuaba por Europa, IRINA KOSMOVSKA figuraba en el elenco muy destacadamente. En París, últimamente fueron sus maestros coreógrafos Próbroyenskaya, Kchesinskaya, Egorova, Vladimirov, Kniazev y Miasin.

Más recientemente y siempre contratada por Basil realizó nuevas actuaciones en Londres, Dinamarca, Australia y América.

Durante su permanencia en España perfecciona sus estudios y amplia su repertorio con la maestra-coreógrafa D.^a Marina Goubonina.

Su repertorio es extensísimo, figurando en el mismo: El lago de los cisnes - Sillides - El gallo de oro - La bella durmiente del bosque - El pájaro de fuego - El príncipe Igor Scherezada - Paganini - Presagios - V sinfonía de Tschai-kowsky - "Coreallum" de la IV sinfonía de Brahms - Sinfonía fantástica de Berlioz - La escuela de baile - El bello Danubio - "Boutique fantastique, de Rossini - Carnaval, de Schumann - etc.

CONRAD BERNHARD

Comenzó sus estudios de música, piano y armonía, con Friedrich Leopold, los de violín con Otto Nikitits y los de dirección de orquesta con Siegfried Ochs y por último los de composición con Engelbert Humperdinck.

A los diez y seis años inició sus actividades musicales formando una orquesta de aficionados, que bajo su dirección efectuó diferentes conciertos, así como también, en aquél entonces su afición a la dirección orquestal le llevó a dirigir pequeñas óperas de cámara.

En diferentes ciudades europeas ha dirigido conciertos sinfónicos y toda el repertorio de óperas, logrando en dichas actuaciones un señalado éxito.

PROGRAMA

I	
Colombina y Pantalón	SCHUMANN
<i>Irina Kosmowska y Juan Tena</i>	
* Danza eslava núm. 8	DVORAK
Triste alborada	REBIKOFF
<i>Irina Kosmowska</i>	
* Alborada, de "Capricho español"	RIMSKI-KORSAKOFF
Vuelo del moscardón.	RIMSKI-KORSAKOFF
<i>Irina Kosmowska</i>	
* Serenata	RACHMANINOFF
Resignación.	RACHMANINOFF
<i>Irina Kosmowska</i>	
II	
Muerte del Cisne	SAINT-SAENS
<i>Irina Kosmowska</i>	
* Procesión nupcial	SMETANA
Muñecas rusas	POPULAR
<i>Irina Kosmowska y Juan Tena</i>	
* El rapto del Serrallo (obertura)	MOZART
Otoño.	GRETCHANINOFF
<i>Irina Kosmowska</i>	
* Rosamunda (ballet núm. 2)	SCHUBERT
Lezginka (baile popular caucasiense)	POPULAR
<i>Irina Kosmowska y Juan Tena</i>	
III	
Pizzicato	PONCHIELLI
<i>Irina Kosmowska</i>	
* Polonesa, de "Eugen Onegin"	TSCHAIKOWSKI
Rusalka (La hija del Río)	CHOPIN
<i>Irina Kosmowska</i>	
* En la mansión del Rey de la Montaña.	GRIEG
Alegoría guerrera.	GRIEG
<i>Irina Kosmowska</i>	
* Orfeo en el infierno (obertura)	OFFENBACH
Fuera de la pantalla	
<i>Irina Kosmowska y Juan Tena</i>	

Las obras marcadas con asterisco son las que interpreta la orquesta sola.
Coreografía y figurines de MARINA GOUBONINA

Con la colaboración del bailarín JUAN TENA

ORQUESTA SINFONICA

bajo la dirección del maestro

CONRAD BERNHARD

Programa de mano. Recital de danza de Irina Kosmowska y Juan Tena. Palacio de la Música, 5 de mayo 1946.
Fuente: ANC, fondo 163: Marina Lie Goubonina.

oral y musical y la plástica. Así como los diferentes organismos autónomos: NO-D.O (Noticiarios y Documentales), Teatro Español, Teatro Escuela "Lope de Rueda", C.I.A.S, Radio Nacional, R.E.D.E.R.A (Red Española de Radio Difusión), Editorial Nacional, I.N.L.E (Instituto Nacional del Libro Español). (Bermejo Sánchez, 1991 p.76-77 en Ruiz Bautista, 2003, p.110-112) .

El objetivo del régimen era claro: la cultura debía centrarse en el entretenimiento y la instrucción ideológica y moral a las masas, sobre todo de las clases medias y obrera. Los géneros predominantes fueron el Cine, la Comedia, el Folklore, la Copla, la Revista en su diferentes registros, la Literatura de quiosco, los Toros, el Fútbol y el Boxeo.

En este contexto Marina Noreg había empezado a impartir clases de danza en su domicilio de Ripoll 25 a partir de 1941 aproximadamente. En un principio tenía acogidas dos alumnas suyas de Madrid a quienes la familia había confiado su educación: Cecilia Sifuentes, hija del Coronel Sifuentes de Madrid y Carmen Menéndez de la Vega-con

nombre artístico Cristina Leonart. Poco a poco fueron sumándose otras alumnas entre ellas Montserrat Costa del Rio; Mrs Palmer e Irina Palmer-esposa e hija del Inspector General de Fuerzas del Ebro y Lérida; Ivonne Alexander y Paul Goubé entre 1944 y 1946, bailarines en Londres y Paris; Juan Tena que le fue presentado por José Ferrán en el Palau de la Música en 1942 (Tena, 2004, p.33); Irina Kosmowska- bailarina solista de la C. Del C. de Basil y del Teatro Escala de Berlín-; Juanita Antón, Antoñita Castelló, Elena Corner Monteavaro y Anita Velasco. A Su vez Marina impartía clases de ballet en la escuela que las hermanas Alexander tenían en la calle Puerta del Ángel¹⁵.

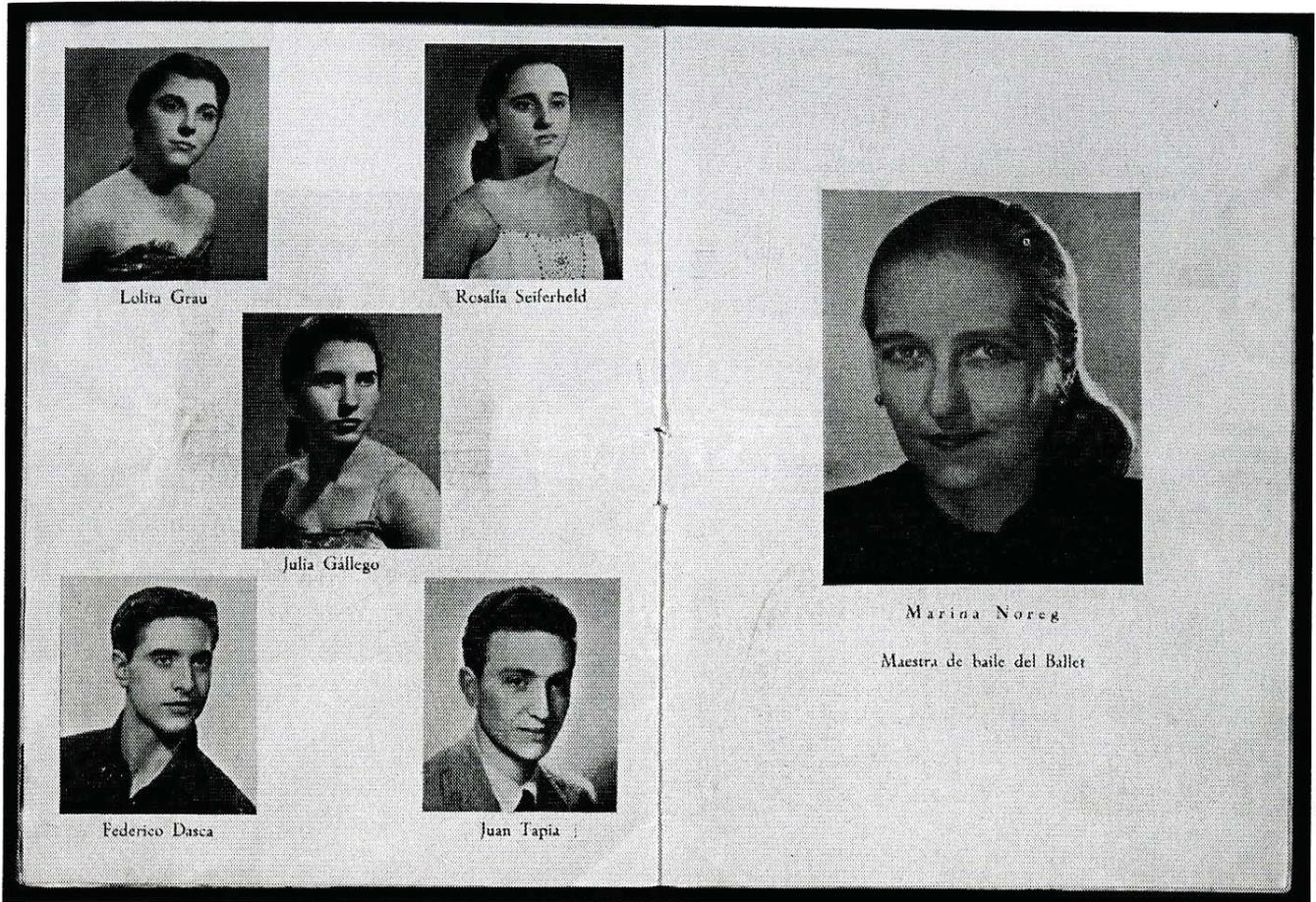
La primera participación de Marina en un acontecimiento coreográfico fue con el empresario alemán Eduard Duisberg que se había instalado en España desde el bombardeo de su teatro Scala Berlín en 1943¹⁶. En 1944 ya presentó en el Teatro Cómico *Fantasia 44*, presentándose previamente en Madrid. Un tiempo más tarde una nueva versión del espectáculo *Scala 46* se presentó en Barcelona inaugurando el nuevo Teatro Calderón, haciendo gira por distintas ciudades españolas. Para la ocasión Marina Noreg había coreografiado distintos cuadros de Ballet. La bailarina rusa y discípula de Marina Irina Kosmowska era la estrella principal. Entre otros bailarines había sus alumnos Juan Tena, Cristina Leonard y Cecilia Sifuentes. Para la versión presentada en Barcelona Marina coreografió un cuadro sobre el *Carnaval* de Schumann, que la crítica comparó a la versión de los Ballets Rusos recordando su presentación en el Liceo en los años veinte. La revista *Destino*, en su artículo “La Rambla de Catalunya tiene ya su Revista. Estreno Scala 1946” dejó constancia de ello. (M.del P en *Destino* nº 404, 14 abril de 1945 ,p.11). El NO-DO en su edición 110B año 3 (5-2-1945) se hizo eco de dicho acontecimiento presentado en Madrid.

El 5 de mayo de 1946, Marina Noreg presentó en el Palau de la Música un recital de Ballet protagonizado por Irina Kosmowska junto al joven Juan Tena. Dicho recital fue coreografiado de manera íntegra por Marina Noreg. El repertorio lo configuraron piezas de estilos diversos que abrazaban el expresionismo dramático en *Triste Alborada*, *Resignación*, *Otoño*, y *La Hija del Río*; otras más clásicas como *La muerte del cisne* y *Carnaval de Schumann* y otras de demi-carácter y estilización popular. Un artículo de Xavier Montsalvatge en la Revista *Destino* (nº 460, 11 mayo 1946, p.11) elogiaba la técnica y la interpretación de la bailarina subrayando su rigor muy por encima del nivel que se podía apreciar en nuestro país pero criticaba el estilo excesivamente “expresionista” de algunas coreografías en detrimento de más virtuosismo y clasicismo. La pieza más celebrada fue sin duda *Muñecas Rusas* sobre un tema musical popular.

El éxito y/o contactos de Marina la pusieron en contacto con los empresarios españoles de la Revista. En aquellos años inició una estrecha relación profesional y de amistad con el empresario Joaquín Gasa- quién durante la guerra había estado responsable directo de propaganda del gobierno de Franco en Burgos (Langa Nuno, 2006, p.209) – instalándose tras la guerra de nuevo en Barcelona regentando primero el Teatro Olimpia y a partir

15 Listado extraído de un documento elaborado por Marina en su defensa. ANC Fondo Lie Goubonina Carpeta 163.3

16 Interesante el artículo firmado por Sempronio (1945); “Duisberg y sus millares presentará Scala 1946” en *Destino* Año IX nº 398, 3 de marzo 1945,p.10.



Programa de mano. Recital de danza del Ballet Juan Tena. 1957 . Fuente: ANC, fondo 163: Marina Lie Goubonina.

de 1947 el teatro Cómico. En 1947 Marina Noreg colaboró en la creación coreográfica de la mítica revista *Taxi al Cómico* (1947) que fue un gran éxito de público con funciones centenarias. Según palabras del mismo Tena:

“Doña Marina también contribuyó al éxito de *Taxi al Cómico*, al crear para Mercedes y para mí unos espectaculares cuadros, en los que, con la colaboración de las chicas de conjunto, dio un realce y categoría artística nunca vistos hasta entonces. Las representaciones se hicieron centenarias y el público acudía al Teatro Cómico sin dar la sensación que se necesitaba otra revista para aplaudir a un conjunto de artista que se habían hecho enormemente populares..()” (Tena 2003, p.42).

Tras este éxito el siguiente trabajo fue el *Gran Clipper* estrenado en 1948.

Las creaciones de los años 50 en tiempos de apertura internacional

La ligera apertura del país que significó la alineación con el bloque occidental en los años 50 y el fin del aislamiento diplomático así como el soporte de los Estados Unidos y la política de transformación administrativa que supuso la creación del Ministerio de Información y Turismo (1951), favorecieron cierto aire de apertura para la cultura. Se



Retrato de Jordi Ventura, Marina Noreg y otros durante un ensayo en el Teatro Paralelo de Barcelona .Circa 1950. Fuente: ANC, fondo Marina Lie Goubonina. Código 83759.

crearon estructuras e instrumentos al servicio de la cultura para evidenciar al exterior una imagen de normalidad (Ferrer Cayón, 2011, p.61). Se fundaron diversos Festivales que abarcaban las distintas artes y el proyecto culminó en el Plan Nacional de Festivales de España que culminó con el comisariado de Festivales en 1957. Todas estas acciones no eran ajenas a las estrategias de política internacional a partir de la cultura como instrumento de propaganda como evidenció Stonor Saunders (2013) o el reciente estudio de Ferrer Cayón (2011). Fueron instrumentos de legitimación internacional que culminaron con el Ingreso de España en la ONU en 1955.

Fruto de este giro la cultura dancística del país empezaría también a regenerarse. En Barcelona el Teatro del Liceo acogería anualmente temporadas de Ballet muy significativas así como distintos teatros privados de la ciudad programarían pequeñas formaciones de ballet nacional e internacional y empezaría el auge de las compañías de danza española capitaneadas por Antonio Ruiz, Pilar López y Mariemma. La danza clásica desde Barcelona intentó revitalizarse surgiendo dos formaciones efímeras: los Ballets de Barcelona (1951-53) dirigidos por Joan Magriñá y los Ballets Juan Tena (1954-57). Dicho clima de “pretendida apertura” y ligera liberación económica sería favorable también al contexto de los espectáculos del paralelo donde se centraba la Revista. Los años cincuenta fueron la segunda década dorada de la revista, apareciendo nuevas empresas, compañías y artistas (Montijano Ruiz, 2010, p.163). En Barcelona triunfó el cuarteto formado por Alady, Carmen de Lirio, Mary Santpere y Antonio Amaya. Marina Noreg fue cómplice y partícipe de estos éxitos.

Durante estos años cincuenta, desde su salida de la prisión -y debilitada en cuanto a sustento económico y conexiones internacionales - Marina Noreg desarrolló su mayor actividad profesional tanto en el terreno de las variedades, en el cine como en el intento de consolidar un proyecto de Compañía privada de Ballet. El primer proyecto fue su pequeña formación clásica que se presentaba como *Ballet Noreg* en la sala de fiestas *El Cortijo* en la Diagonal de Barcelona y que acogía tanto cuadros de ballet como de danza española (Gasch, 1952, p.19). Pero el gran proyecto en el que participó fue el Ballet Juan Tena, capitaneado por su discípulo aventajado.

Para dicha formación Marina Noreg produjo distintas creaciones coreográficas, algunas retomadas del recital de Kosmowska del 1946 y otras de nueva creación.

Entre enero de 1954 y finales de 57 presentó: *Cracoviene* (Rubinstein, Trabal Altés), *Polonesa en La* (Chopin, R.Richart), *Resignación* (Rachmaninoff, R.Richart); *Muerte del Cisne* (Saint-Saëns), *Mazurca rusa* (Glinka). Con la Compañía Ballet Juan Tena hicieron temporadas en el Teatro Calderón los años 1954, 55, también en el Teatro Romea. Actuaron en los Festivales populares de Gijón e hicieron gira por ciudades como Zaragoza, Palma de Mallorca, Valencia y Andalucía así como una gira por Suiza.

Título de los cuadros

PRIMERA PARTE

Los dos ojos más guapos del mundo
Dick y Biondi

Mad de Buenos
America Mendoza, Lali Palmer, Antonia Alcazar y conjunto

Fantasia Meridiana
Mercedes Mozart, Juan Tena y conjunto

La base de mundo
Trini Alonso y Antonia Alcazar

Belcheres regionales
Antonita Alcazar

Parlamos los Guardas
America Mendoza y conjunto

Reduccionismo
Dick y Biondi

Toda la Compañía

SEGUNDA PARTE

Doni Juan trajo
Dick y Biondi

Aires europeos
Santi - Mercedes Mozart

Campeón sobre una cascada
America Mendoza y conjunto

La base de mundo
Trini Alonso - Armentzuad

Leóni negro
Juan Tena y Ballet masculino

Rafale Perez
Dick y conjunto

La invitación se va a la Habana
Rina Celi y conjunto

Coronado
Santiago Dick y Biondi

Toda la Compañía

BOCETOS: Ferrer y Escamero, Bostel-Lobert, R. de Valle y Villegas, Nallo, Texan, de R. Clemente y Jovani Novillo. Realizados por Bostel-Lobert, Villegas, R. de Valle.

Figurines: Richart y Jurando E. Clavero. Vestuario: Bordador de I. Penabaz. Modisteria: Nolas Cortina, Laffrón. Grupo coreográfico amplificado: Palacsal Ballo. Dirigida la Orquesta al calor de la guitarra. Marcha: JESUS DURAN

TODOS LOS DIAS LAS MIL Y UNA PIERNAS

6 tarde, 10:45 noche

TEATRO VICTORIA

VIERNES 20 OCTUBRE DE 1950 A LAS 10:30 HORAS

JUMAR

Presenta su gran Compañía de Revistas con el estreno en España de

LAS MIL Y UNA PIERNAS

DE TORO, VALLS Y JUMAR

Música del maestro JAIME MESTRES

Coreografía: Madame MARINA NOREG

La del actor y lo que y otros cuadros

LISTA DE LA COMPAÑIA

PRIMERISIMA VEGETE

AMERICA MENDOZA

LA COLABORACION DE LAS PRIMERISIMAS PIERNAS

RINA CELI

TRINI ALONSO

DICK Y BIONDI

GERMAN MONTENEGRO

ANTOÑITA ALCAZAR Y LALI PALMER

JUAN TENA

PRIMERISIMO BAILARIN

FEDERICO ARNAIZ **JUANITA ANTON**

Segundo Bailarin Segunda Bailarina

SURIN y F. AMENGUAL

LA PRIMERISIMA BAILARINA

MERCEDES MOZART

20 BALLEI NURU

CUERPO DE BAILE FORMADO POR:

Montserrat Costa
Antonio Castelló
Juanita Jornet
Pablo Hernán
Dolores Caro
Luisa Pons
Carmen Manzanera
Antonio Larrosa
Emilia Altas
Carlos Altas
Ricardo Valle
Rafael Mazzoni
Antonio Sistó
Jesús Durán
Isidro Propus

30 SEÑORITAS DE CONJUNTO 30

Interior programa de mano. Las mil y una piernas. Teatro Victoria 1950. Fuente: ANC, fondo 163: Marina Lie Goubonina. Código. 83755.

El primer trabajo de revista de los 50 fue el estreno de *A tranquilandia* del actor Tranquilino estrenado en el Teatro Cómico al que siguió la producción de Tono, Valls y Jumar *Las mil y una piernas* en el Teatro Victoria. Con música del maestro Jaime Mestres al lado de los humoristas Dick y Biondi y las artistas América Mendoza y Rina Celi, Marina Noreg presentó distintos cuadros coreográficos y a sus bailarines como *20 ballet Noreg*. Marina asumió también la coreografía general y del conjunto.

Según la crítica de prensa y revistas especializadas, su trabajo fue muy destacable: “(..) Como en toda revista, posee ésta sus mayores valores en la presentación que en algunos cuadros es lujosa y cuidada. Sobresalen los titulados *Miel de romero*, *Fantasia nórdica*, *El hechizo el corazón de Jade*, *Aires escoceses*, *Éxtasis negro* (...). De la nutrida interpretación destacan la finura y buen arte de Mercedes Mozart (...)” (.M.J, *El correo catalán*, 24 octubre de 1950).

Dichas palabras vendrían a coincidir con la valoración de Sebastián Gasch:

“La revista que se ha estrenado en el Teatro Victoria y de cuyo título no quisiéramos acordarnos, tiene cuadros de auténtica calidad pero la crítica ha coincidido con el público en que lo mejor de la misma es la coreografía de Marina Noreg, maestra coreógrafa noruega.

Instalada desde hace varios años en Barcelona donde ha formado a un sinnúmero de alumnos de los cuales puede sentirse legítimamente orgullosa, pudimos apreciar en mucho sus excepciones aptitudes para la coreografía en el año 1946, cuando la presentación de Irina Kosmovska, cuyas danzas fueron montadas por ella. Pero es en esta revista del Victoria donde Marina Noreg da la medida exacta de su talento.

Salta a la vista que esta coreógrafa es una enamorada de la danza clásica. A la danza clásica rinde culto. Se muestra siempre fiel a sus leyes esenciales respetando en todo momento la tradición basando toda su obra sobre el clasicismo imperecedero. Pero la danza, como todas las artes evoluciona con el tiempo. Y Marina Noreg lo mismo que los mejores coreógrafos actuales tiende hacia la exteriorización de la personalidad humana, hacia la expresión de lo que el ser contienen de más profundo, de más secreto o de más o de más misterioso Y enriquece la danza clásica abstracta específicamente antiexpresiva, con los prestigios de la expresión. De ahí la gran importancia que esta coreógrafa concede a los brazos, que adquieren fácilmente virtudes expresivas. Así pues en sus “ballets” los brazos plásticos, elocuentes dotados de una rara fuerza expresiva tejen y destejen movimientos como elemento coreográfico dando así al cuerpo su completo valor de instrumento danzante.

Marina Noreg ha creado tres ballets de carácter muy distinto para la revista de Tono, Valls y Jumar con música del maestro Jaime Mestre *Relieves y reflejos*, *El corazón de jade*, *Los wikingos*. Ninguno hace concesiones a la pantomima En los tres, la danza reina como dueña absoluta, ora alegre, ora dramática, siempre diversa y de un dinamismo constante. Marina Noreg ha sabido encender en sus intérpretes la llama de la danza. (...) *Destino* (año XIV nº 692, 11 nov. 1950, p. 18).

La actividad profesional de Marina fue en crescendo. En 1951 volvió a trabajar con el empresario Gasa, las revistas del cual eran de las mejores del país. En el Teatro Cómico estrenaron la producción de la revista *¡Usted dirá!*, una fantasía escénica de José Andrés de Prada, Joaquín Gasa y el maestro Cabrera. Dicha producción fue la primera relación profesional entre Joaquín Gasa, Marina Noreg y la artista Mary Santpere, equipo profesional que vendría a repetirse unas veces más. A estas le siguieron las producciones *Seamos alegres* (1952) presentada en Madrid y Barcelona e *Historia de dos mujeres* (1955), estrenada en Madrid en el Teatro Isabel la Católica.

Pero uno de los éxitos más destacados de la década fue la apuesta del empresario Colsada por *Mujeres o Diosas* (1955), que triplicó la inversión en producción. Con un coste de 1'5 millones de pesetas (9.000 euros aprox.). El reparto lo encabezaba la artista Nicole Blanchery junto a 55 artistas más (Mojigano, 2010; 192). La coreografía de Marina fue de nuevo aclamada.

Tras el éxito de *Mujeres o Diosas*, el mismo Colsada produjo *Sirenas de Apolo* (1956), estrenada en el teatro Apolo de Barcelona. Por vez primera se presentaba en España el ballet de Hedy Wolke, al lado de la coreógrafa Marina Noreg y su Ballet clásico.

Con la Empresa Gasa y Bartolí-Asensi siguió con el estreno de *Ay Angelina!* (1955) al que siguió el estreno del espectáculo *Oh..Charleston!* en el Cómico durante la temporada veraniega de 1958. Ideado por Juan Serrat con guión de Juan Valls y Carlos Aldaña (Alady). De nuevo las palabras de Sebastián Gasch evidenciaban la aportación artística de Marina a nivel técnico y coreográfico.

“(..) *A dichos valores deben agregarse la coreografía de Marina Noreg. Esta prestigiosa maestra de Ballets ha acreditado su merecida fama en múltiples ocasiones. Gracias a ella las actitudes mecánicas, la indiferencia, con frecuencia la indolencia dejan paso a una conciencia más precisa del vocabulario coreográfico a una participación más activa en el desarrollo de los ballets a una sensibilidad más afinada. Gracias a ella, el cuerpo de Baile “danza”. Y Su maestría se ha vuelto ahora a poner de manifiesto al dirigir las evoluciones de las muchachas lindas y disciplinadas que anima los bailables y desfiles de “Oh...Charleston”(...).* (Gasch, 1958, p.36).

Durante la década de los años 50 y coincidiendo con la revitalización de la industria cinematográfica Marina trabajó en distintas películas : *Danza del corazón* (I.F. Iquino, 1952), *El golfo que vio una estrella* (I.F. Iquino, 1953), *Good bye Sevilla* (I.F. Iquino, 1955), *La Pecadora* (I.F. Iquino, 1959), *Muchachas de Bagdad* (E. G. Ulmer, J. Mihura, 1952), *Miss couplé* (P. Laza-ga, 1959) y alguna otra aún por identificar...

Durante estas décadas de los años 50 y 60, Marina colaboró también en distintos espectáculos de Zarzuela al lado del cantante y director Manuel Gas y Rafael Richard con la agrupación Lírica Tomás Breton. Los Festivales de España fueron una plataforma de difusión de este género de espectáculos acorde con los cánones del régimen. En 1962 participó en la escenificación de *Maruxa* del maestro Vives en el Teatro Griego de Barcelona. Según consta en su currículum¹⁷ colaboró en más de quince espectáculos aún por identificar.

17 ANC, fondo Lie Goubonina, carpeta 163. 1.

A mediados de los años 60 y como fruto de su colaboración docente con el EADAG (Escola Art Dramàtic Adrià Gual) y la compañía de Teatro Adrià Gual que dirigía Ricard Salvat, formó parte de la mítica obra teatral *Ronda de Mort a Sinera* con textos de Espriu y estrenada en el Teatro Romea de Barcelona el 1 de octubre de 1965. En dicha obra representaba el personaje de la Muerte.

A partir de 1964, como miembro de la Asociación de maestros de baile clásico y español que dirigía Juan Tena, sus discípulas participaron cada año en las galas anuales de Ballet iniciadas en 1964 presentadas entre el Teatro Calderón, Barcelona y el Teatro Romea de la ciudad condal. Dichos eventos eran la muestra pública del estado de salud y de la cantera del ballet en Barcelona. En la primera edición Marina presentó de nuevo su versión de *La muerte del cisne* de Saint-Saëns y el *Vals triste* de Sibelius, interpretado anteriormente por Tena en alguna revista.

Actividad pedagógica

Durante los más de 30 años que Marina residió en España, se dedicó siempre a la pedagogía de la danza. En los primeros años y de manera más discreta en su ya mencionado domicilio/ estudio de la Calle Ripoll 25, y en los escenarios donde transcurría la Revista en cartel y donde impartía clase diaria.

Los sucesos criminales de 1947, interrumpieron su actividad pedagógica, pero se comenta que impartió algunas clases a Tena en la prisión y quedan imágenes impartiendo clases a las reclusas en el patio de la cárcel, adelantándose así a los tiempos en cuanto a danza e inclusión social.

Marina Noreg impartiendo clases en la prisión de mujeres. Autor sin identificar. Circa 1950.

Fuente: ANC, fondo 163: Marina Lie Goubonina.

Código 83757



Desde su salida de la cárcel en 1950 se dedicó exclusivamente a su profesión. Se instaló en el mítico estudio de danza de la calle San Pablo 59, antigua escuela de Pauleta Pamies y posteriormente de Sacha Goudine, Marina Noreg, Joan Tena y Jordi Ventura. (García i Soler, 1985, p.77). Es curioso resaltar que durante años, y justo después de la guerra civil, dicho inmueble -de 174 m², de los cuales 40 m² eran la sala de danza- había estado arrendado por Ángel Ávila Marín (abuelo materno de María Dolores Gómez de Ávila) convirtiéndose en propietario en 1979 y dejando en legado dicho inmueble a dos de sus hijas - Concha y Ángela Ávila Borreda - supuestamente inquilinas en algún momento¹⁸. Esto nos acerca a las palabras de Víctor Ullate en su libro (2013, p.49) y nos lo confirman sus palabras¹⁹ donde reconoció que María de Ávila le había hablado mucho de sus maestros rusos Sacha Goudine y Marina Noreg a quién María respetaba.

Queda pendiente desvelar cuál fue el contacto real de María de Ávila con Marina Noreg así como el nivel de incidencia de sus enseñanzas en su trayectoria profesional.

En dicha escuela de St. Pablo 59 Marina tuvo a muchísimos alumnos, entre los cuales se conoce que se profesionalizaron posteriormente: Miguel Navarro, Mercedes Navarro, Mercedes Ribera -quién fundó la primera escuela de danza clásica de Gerona-, Antoni Monlló, Emilio Altés, Carlos Altés, Mercedes Mozart, Jordi Ventura, Consol Villaubí, Josep Maria Escudero y un largo etc.... Por condiciones sociales de la época los discípulos varones emigraron del país y pudieron bailar internacionalmente en grandes compañías de danza clásica. Las mujeres por condiciones sociales y legales de la época permanecieron en Barcelona dedicándose la mayoría a la docencia de la danza²⁰.

Durante esa época Marina presentaba sus festivales de fin de curso en el Teatro Capsa y Calderón de Barcelona y eran todo un acontecimiento. Véase como ejemplo otro artículo de S. Gasch "Las coreografías de Marina Noreg" en *Destino* (1970 nº 1712, p. 39).

A mitades de los años 60 Marina se ubicó en otros espacios de danza: en la Travesera de Gracia con Mayor de Gracia cerca de Joan Tena; trabajó varios años en la formación de actores de l'EADAG; en el Instituto Fiord dirigido por Isabel Danís Ferrán- (Travesera de Gracia 8, ático) , donde conoció a la última generación de discípulos. Entre ellos, los que actualmente aún la recuerdan y que se han dedicado profesionalmente a la danza -ya sea solo como pedagogas o como bailarines profesionales a nivel internacional- destacaríamos: Enric Castán (diez años bailarín del Ballet de Wallonie), Lolita Vilalta (pedagoga y directora de una escuela en Sitges); Cristina Magnet (Directora y profesora de la Escuela Roseta Mauri y directora de la cia. Magnet i Burch en los años 90), Neus López- Llauder (profesora de danza clásica del Instituto del Teatro durante más de 30 años), Agustí Ros (bailarín, coreógrafo y profesor de notación Laban en el Instituto del Teatro), Arcadio Carbonell (bailarín y pedagogo), Olga Poliakoff (bailarina y pedagoga , quién acudía a sus clases desde Valencia) y Carmen Calvet, quién la cuidó y custodió su legado.

Los últimos años de su vida fueron un poco desgraciados. En 1972 una herida mal curada debido a su diabetes terminó en gangrena. A Marina se le amputó una pierna. Los alumnos orga-

18 Según certificado del Registro de la Propiedad de Barcelona.

19 Entrevista telefónica realizada entre la autora de este texto a Víctor Ullate el día 26 de marzo del 2014.

20 Dicho aspecto es comentado en una nota en prensa que comunicaba la muerte de Marina. " La muerte de la coreógrafa Marina Noreg " *La Vanguardia* 1-2 Enero ,1977 p.49.

nizaron una gala homenaje el día 27 febrero de 1972 en el Teatro Romea con el fin de recaudar fondos para una prótesis, donde participaron 12 escuelas de Danza, y bailarines profesionales como: Curra Alba, Avelina Argüelles, Elena Barberá, Margarita Bota, Carmen Calvet, Arcadio Carbonell, Antonio Español, Margarita y Emilio, Emma Maleras, Pilar Martínez, Anita Santiago y José de la Vega²¹. El evento fue comunicado en prensa y dejan constancia de ello los dos artículos que Sebastián Gasch dedicó a Marina, uno destacando su trayectoria: “Homenaje a Marina Noreg”:

“La tarea que, en el curso de los últimos treinta años ha llevado a cabo Marina Noreg en su doble aspecto de profesora y coreógrafa ha de ser marcada con piedra blanca y también han de ser escritos con mayúsculas los admirables resultados que ella ha obtenido en el ejercicio de estas dos actividades. De ahí que nos sintamos obligados a rendirla un fervoroso y merecidísimo homenaje desde estas páginas. (...) Marina Noreg ha contribuido de gran manera a la formación profesional del crecido número de alumnos que han pasado por sus clases. Ha exigido alma y expresión al puro virtuosismo (...), Creadora de una verdadera escuela propia, que es el eficaz ensamblaje del expresivo, hasta expresionista, estilo ruso con la pureza formal de la escuela franco-italiana, uno de los principales objetivos de la pedagogía de Marina Noreg es (...) el de sacar partido de las condiciones naturales que ya poseen. (...) por desgracias es muy reducido el número de maestros sabios e inspirados. Marina Noreg lo es en un grado superlativo.. En calidad de coreógrafa Marina Noreg posee todos los requisitos que cabe exigir a un verdadero creador de ballets. Posee temperamento musical y tienen conocimiento prácticos de música; entiende de pintura y escultura, tanto en su aspecto histórico como estético, comprende el mecanismo y el espíritu del teatro; posee conocimiento de naturaleza humana y es capaz de inspirar confianza y fidelidad. (...) La rareza reside en el hecho de que el coreógrafo por la naturaleza de su trabajo se halla equidistante entre el artista creador y el interpretativo. Marina Noreg se halla a igual distancia del uno y del otro”. (...) *Destino* (1972a, p.52).

En “En el Romea resplandeció la Danza con singular fulgor” Gasch hizo balance de su aportación a partir del espectáculo ofrecido:

(..) “Los que hemos sido sus discípulos y también los que no lo han sido, debemos darle gracias, porque ella ha contribuido en gran manera al floreciente auge de la danza y a la gran calidad técnica y artística que ya es norma en nuestras escuelas “(...)” (*Gasch*, 1972b, p. 53) .

Entroncando con las palabras de Gasch, el testimonio de sus alumnos y de otras fuentes escritas, entre ellas una cita de Anton Dolin referida a sus clases -en sus memorias -nos acerca de manera general a unas conclusiones comunes sobre su trabajo: rigor, profesional, gran conocimiento de la anatomía humana y de la colocación del cuerpo así como del trabajo del cuerpo en el espacio; musicalidad y expresividad, mecánica clara de la técnica, conocimientos de coreografía desde la iconografía. Todas ellas compartidas por los que fueron discípulos suyos.

Anton Dolin dice textualmente:

“(...) Marina Noreg gave a belated Russian Easter party, at her flat one Sunday. Noël John and his mother, Wendy Barry and Lolita and the three russian members of the Company Kras-

21 Programa de mano del evento. ANC fondo Lie Goubonina 163.3.2.

sovska, Prokovysky , Trunoff and his wife, Joan, and I arrived very late, following the matinée performance that, as usual, began at six. Marina, who had left Leningrad and the Marinsky Theatre fifteen years ago to come to Spain and open a School of Dancing in Barcelona was quite the best teacher I have seen since Vera Volkova, and her lessons very much in similar lines. In Leningrad she was in the same dancing classe as Ulanova, whom she strongly resembles. I asked her why she had come to Barcelona. “Love, my dear Monsier Dolin, love” she replaied. But love or not love, judging by the exquisite food we ate, her culinary talent had remained unimpaired”. (Dolin, 1960, p.314).

Según palabras de Juan Tena el valor pedagógico de Marina era incuestionable:

“(…) Nada más empezar la barra cara a la barra y en primera posición, me afirmé en el concepto que yo tenía de mí mismo, o sea que yo no sabía absolutamente nada.(..) Por primera vez mi cerebro contó hasta cuatro, ocho hasta dieciséis y vuelta a empezar para el lado izquierdo. Por primera vez sentía la extensión total de mis rodillas, de mis pies, de mi columna vertebral, y que mi cabeza casi rozaba el techo. Yo estaba confundido ,(..) al tiempo que aceptaba que el único camino que tenía ante mí, era el de volver a empezar partiendo de cero.. () . Su paciencia, sus explicaciones exhaustivas, su musicalidad, su concepto del cuerpo en el espacio a lo alto, a lo largo y a lo ancho los acepté siempre durante 28 años de mi vida. Su concepto de la danza clásica era tan convenientemente exacto, radiante que en mi estancia años más tarde y en repetidas ocasiones en la Escuela Vaganova de San Petersburgo, constaté que yo era fiel seguidor de cuánto y cómo ella había aprendido en aquel centro de enseñanza de tan alto prestigio académico”(…). (Tena 2003, p.33-34).

Otro testimonio de Marina es el bailarín, coreógrafo y pedagogo Miguel Navarro (Director de la escuela y compañía Ballet de Tenerife) quién se inició a la danza con Marina Noreg en 1950. Estudió durante 5 años en la escuela de San Pablo 59 interpretando sus coreografías *Polonesa* y *Resignación* para el Ballet Juan Tena entre 1956-57. Recuerda de Marina la colocación, su pulcritud en el trabajo, la base técnica que le dio y recuerda que al audicionar para el Cuerpo de Baile del Liceo en substitución de Juan Magriñá en 1957 la misma Aurora Pons le preguntó si se había formado en el extranjero²².

Interesantes son las palabras de Josep Maria Escudero:

(…) Yo tomaba clases con Marina Noreg, pero rápidamente me llamaron del Liceo porque faltaban chicos y marché a bailar con Magriñá. Tenía catorce años esto era en 1958. El método de Magriñá era la técnica Cecchetti(…) Cuando acabé el servicio militar estaba harto de estar aquí y me fui fuera en 1963-64, estuve 14 años fuera. Trabajé para el Ballet de Nancy primeramente . (..) Aquí no había ningún tipo de información de la danza, nada de nada. La danza expresionista la conocí a través de Marina Noreg, ya que ella había estado trabajando en Alemania, entonces lo que aprendí de ella eran las barras a suelo, y después ella nos enseñaba unos movimientos distintos (...) (Vendrell, 2008)²³.

²² Entrevista realizada por la autora el 17 de julio del 2014

²³ Entrevista realizada por la autora el día 20 de mayo del 2006 y contenida en el Anexo I, p 87 de la tesis doctoral no publicada. *La dansa a Catalunya 1975-2000. Polítiques i identitat*. UB. 2008. Leída el 19 febrero del 2008.

Enric Castán también tomaba clases diarias de profesionales con Marina, entre 1959 y 1970, una vez finalizados sus estudios en el Instituto del Teatro. Su preparación le permitió acceder al Ballet de Wallonie donde trabajó durante 10 años.

La pedagoga de danza clásica Neus López-Llauder, inició sus clases con Marina en 1966 una vez terminados sus estudios oficiales con Magriñá. Estuvo 4 años con ella antes de partir al Joffrey Ballet School, donde evidenció su buena preparación al poder seguir las clases perfectamente. Confirma que el trabajo de Marina se entroncaba directamente con la metodología Vaganova y que su trabajo era absolutamente distinto al impartido por Magriñá. La principal diferencia eran las correcciones personalizadas y el gran conocimiento del cuerpo humano, de la anatomía y la biomecánica. También comenta su gran trabajo de musicalidad, su acompañamiento al piano de las clases y su gran expresividad en el torso. Comenta también que el estilo de muchas de sus coreografías las recuerda como “expresionistas”²⁴.

Lolita Vilalta quién empezó con Marina en 1966 también destaca el gran conocimiento de la anatomía humana, de la biomecánica del cuerpo y las correcciones. Fue asistente suya para las niñas pequeñas y compartía horas de trabajo y compañía con Marina²⁵.

Conclusiones

Conectada con círculos del poder del país a partir de su deportación y colaboración con los alemanes, Marina Lie Goubonina desarrolló una carrera profesional como pedagoga y coreógrafa que merece ser tomada en consideración por su incidencia positiva en el contexto de los años del franquismo.

Posiblemente Marina fue de las primeras personas que formadas en la metodología Vaganova pudo trabajar fuera de la URSS a partir de 1934. Así pudo ser pionera en extender los fundamentos del Método Vaganova en Noruega y Barcelona así como las influencias de los estilos coreográficos de las vanguardias soviéticas.

Sus aportaciones al conocimiento y práctica del Ballet, completan la genealogía de maestros forjadores de una tradición de la danza académica de nuestro país y su figura se podría situar al lado o por encima de los maestros citados hasta en el contexto barcelonés como Juan Magriñá y Juan Tena.

Marina Noreg dignificó el Ballet con rigor y elegancia desde los espectáculos de Variedades, la Zarzuela y el Cine, géneros en los que trabajó, y predominantes en la cultura de masas del momento. Contribuyó a difundir el Ballet más allá de las compañías Internacionales de Ballet reducidas a un público exclusivo del Teatro del Liceo o a grandes festivales nacionales.

Sería imprescindible que en futuras historias de la danza de nuestro país, se contemplara su figura como significativa coreógrafa y pedagoga de ballet de la segunda mitad del siglo XX.

²⁴ Entrevista realizada por la autora el 19 de julio del 2014.

²⁵ Entrevista realizada por la autora el 20 de marzo de 2014.

Bibliografía

- Bermejo Sánchez, B. (1991). “La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un «ministerio» de la propaganda en manos de Falange” en *Espacio, Tiempo y Forma*, S. V, H.^a Contemporánea, t. IV, 1991, págs. 73-96.
- Borrás Mateu, E. (2004); ¿Qué pasó con los niños desamparados de la guerra?. Registro de la Propiedad Intelectual 0272004/1222. Barcelona.
- Calvet i Barbal, C. (2010). *La classe de ballet .Els meus Mestres*. Pagès Editors.
- Dolin, A.(1960). *Autobiography*. Oldbourne : London.
- Elvira Esteban, A. I. (2012); “Re-construir la historia. Referencias y referentes de la danza en la España del Siglo XX. El caso de María de Ávila” en *La investigación en danza en España 2012*.Mahali. (p.13-23).
- Ferrer Cayón ,J. (2011) ; *La instrumentalización política de la cultura durante el primer franquismo: La Universidad Menéndez y Pelayo (UIMP) y el Festival Internacional de Santander (FIS) .* Tesis doctoral leída en la Univ. de Cantabria (recuperada 20 octubre del 2013). <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/80772/0de1.JFCtexto.pdf?sequence=1>
- Gallén, E. (1985). *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim Franquista. (1939-1954)*.Monografies de Teatre. Institut del Teatre: Barcelona.
- Garcia i Soler, X. (1983) . Joan Magrinyà, dansa viva*. Pòrtic. S.l.: Barcelona.
- Gasch, S. (1952). “La danza clásica triunfa en toda la línea en la Diagonal” en *Destino*. Nº 785,23 agosto 1952,p.19. Barcelona
- (1955). “La danza y sus figuras “en *Destino* nº 460,11 mayo 1946, p.11. Barcelona.
- (1958). “Oh...Charleston!! en *Destino* nº 1095,2 agosto 1958 ,p.36.Barcelona.
- (1970).”Las coreografías de Marina Noreg” en *Destino* nº1712, 11 julio 1970,p.39. Barcelona.
- (1972a). “Homenaje a Marina Noreg” en *Destino* nº 1794,19 febrero 1972,p.52. Barcelona.
- (1972b). “En el Romea resplandeció la danza con singular fulgor” en *Destino* nº 1797,11 marzo 1972,p.53. Barcelona.
- Jørgensen, Ch. (2004). *Hitler's spionage Machine. German intelligence agencies and operations during world war II*. The Brown Reference Group: London.
- Langa Nuno, C (2006). “Una aproximación a la cultura en la Sevilla de la guerra civil”. En Alvarez Rey,:(coord). *Andalucía y la guerra civil. Estudios y perspectivas*, Sevilla: Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla, p.191-209.
- Lene Lie, Anne (2000); *Gaten Marina. Hitlers Spion I Norske Ballettsko*.Forum-Aschehoug.
- Montijano Ruiz, J.J. (2010). *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Monografías RESAD.Ed. Fundamentos: Madrid.

- Montsalvatge, X (1946). "La Danza. Irina Kosmowska" en *Destino* ,nº 460,11 mayo 1946, p.11. Barcelona.
- Mota Muñoz, J.F. (2012) ."Precursores de la unificación: el España Club y el Voluntariado Español, una experiencia unitaria de la extrema derecha barcelonesa (1935-1936)" en *Historia y política*, nº 28 p. 273-303.
- Planeta ed (2002) Pigrau Yoya .*Els Santpere. Cent anys davant el públic*. Ed.Planeta: Barcelona.
- Ruiz Bautista, E (2003). *Política cultural y propaganda en el Primer franquismo (1939-1945) Designios y realizaciones*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Alcalá.
- Souritz,E (1990). *Soviet choreographers in the 1920s*. Durham: Duke University Press,1990.
- Stonor Saunders, F. (1999,2013). *La Cía y la guerra fría cultural*. Ed. Debate: Barcelona.
- Tena, J. (2003). *Crónica de una vocación*. E.Balmes.S.L: Barcelona.
- Ullate,V y Guaita,C. (2013) *La vida y la danza: memorias de un bailarín* .La esfera de los libros: Madrid.