



Portada Interna de Tesis

Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte, con línea terminal en arte contemporáneo y sociedad.

El desarrollo del Ballet Clásico de Querétaro con base en la influencia metodológica de la Escuela Cubana de Ballet.

TESIS


Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Arte, con línea terminal en arte contemporáneo y sociedad.

Presenta:
Giotto Macias Font.

Dirigido por:
Celia Dubia Hernández Franco.

SINODALES

M. en .A. Celia Dubia Hernández Franco.
Presidente



Firma

M. en .A. Dunet Pi Hernández
Secretario



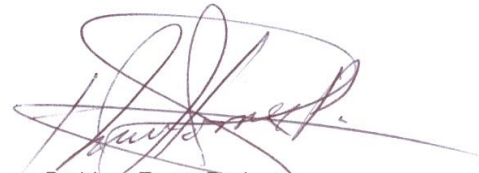
Firma

M.en.A. Pamela Jiménez Draquicevic.
Vocal



Firma

M. EN A. VICENTE LÓPEZ VELARDE FONSELA
Nombre y Firma
Director de la Facultad



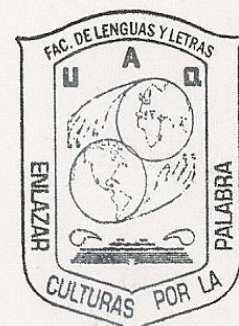
Dr. Irineo Torres Pacheco
Nombre y Firma
Director de Investigación y
Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Mayo 2013.
México

RESUMEN

El presente trabajo de tesis tiene como objetivo considerar los aspectos metodológicos de la Escuela Cubana que intervienen en el desarrollo del “Ballet Clásico de Querétaro Fernando Jhones” de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), a través de una investigación histórica-descriptiva que documenta tanto el inicio como el desarrollo de esta compañía. Con el tipo de investigación comparativa, se presentan componentes de las escuelas de Ballet más importante del mundo: Francesa, Italiana, Danesa, Rusa, Inglesa y la Cubana, para definir la peculiaridad, estilo y técnica de cada una, así como sus antecedentes, repercusiones e influencias, específicamente de la Escuela Cubana de Ballet en el Ballet Clásico de Querétaro de la UAQ. Para ello se abordará los antecedentes del Ballet Nacional de Cuba, así como los precedentes ante la creación de esta Escuela Cubana de Ballet. Asimismo, se hará un breve recuento de la vida artística de Ballet Nacional de Cuba, su proyección nacional e internacional, y la formación de sus creadores. En el desarrollo del trabajo, se especificarán elementos técnicos e interpretativos de las Escuelas antes mencionadas, por ser las más reconocidas actualmente, de manera de comparar y deducir sobre la metodología de la Escuela Cubana de Ballet, resaltando sus particularidades técnicas que la distinguen e influyen en el progreso del Ballet Clásico de Querétaro Fernando Jhones. Por último, se especifica dentro del Ballet Clásico de Querétaro, los antecedentes históricos de su creación, así como la formación artística de sus creadores, Dubia Hernández y Fernando Jhones. Como resultado de la investigación se exponen las adecuaciones metodológicas que se hacen pertinentes para la enseñanza de esta técnica del Ballet Clásico, dentro de esta compañía queretana. Se concluye la investigación con el planteamiento de los resultados obtenidos por esta compañía con base a la metodología de la Escuela Cubana de Ballet.

(Palabras clave: Ballet, compañía, escuelas de ballet, estilo y técnica, influencia y desarrollo, metodología).



SECRETARÍA
ACADÉMICA

SUMMARY

The objective of this thesis is to consider the methodological aspects of the Cuban School that influence the development of the “Fernando Jhones Classical Ballet of Queretaro” of the Universidad Autónoma de Queretaro (UAQ, from its initials in Spanish) through a historic-descriptive research which documents both the beginning and the development of this company. Using the comparative method, components of the most important ballet schools in the world are presented: the French, Italian, Danish, Russian, English and Cuban in order to define the characteristics, style and technique of each, as well as their background, repercussions and influences, specifically from the Cuban Ballet School on the Classical Ballet of Queretaro of the UAQ. To do so, the antecedents of the Cuban National Ballet, as well as precedents regarding the creation of the Cuban Ballet School are included. Likewise, a brief account of the artistic life of the National Ballet of Cuba, its national and international projection and the training of its creators is given. This work specifies technical and interpretive elements of the schools mentioned, as they are presently those with the greatest recognition. This is aimed at comparing and deducing the methodology of the Cuban Ballet School, pointing out the technical particularities that distinguish it and influence the progress of the Fernando Jhones Classical Ballet of Queretaro. Finally, the historic background of the creation of the Classical Ballet of Queretaro, as well as the artistic training of its creators, Dubia Hernández and Fernando Jhones, are specified. As a result of this study, methodological adaptations are pointed out that are pertinent to the teaching of this classical ballet technique within the Queretaro company. The study concludes with the results obtained by this company based on the Cuban Ballet School methodology.

(**Key words:** Ballet, company, schools of ballet, style and technique, influence and development, methodology)



SECRETARÍA
ACADÉMICA

Agradecimientos.

Agradezco todo el apoyo que he recibido de la Universidad Autónoma de Querétaro, que me ha facilitado superarme en dicha Maestría. A los maestros que me han dirigido, orientado y enseñado para alcanzar ésta meta. A Dubia Hernández, directora, compañera y amiga que me ha apoyado y guiado en todo momento en mi vida y superación personal. A mi esposa e hijo, por la paciencia y apoyo que he recibido. A mi madre por todos los valores humanos que me ha inculcado, y por la vida misma. Agradezco a todos lo que de una u otra manera han contribuido con la realización de este trabajo, a la maestra Pamela Jiménez Draguicevic, a mis amigos, José Vargas y Johanna, y a los alumnos que han permitido éste trabajo de tesis. A todos muchas gracias.

INDICE

	Página
Resumen.	i
Summary.	ii
Agradecimientos.	iii
Índice.	iv
Índice de figuras.	v
I. Introducción.	1
II. Metodología.	5
III. Planteamiento del problema.	13
IV. Justificación.	16
V. Objetivos.	18
VI. Enunciados de supuestos.	19
VII. Hipótesis.	20
VIII. Capítulo I.	21
I.1. Antecedentes del Ballet Nacional De Cuba.	
I.2. Aspectos culturales en el ámbito danzario, durante el proceso Revolucionario Cubano, donde surge el Ballet Nacional de Cuba.	26
I.3. Los Alonsos, vida artística: Alicia Alonso y su técnica.	41
Fernando Alonso Rayneri y Alberto Alonso Rayneri.	63
I.4. Vida artística del Ballet Nacional de Cuba (BNC), su Proyección Nacional e internacional.	73

VIII. Capítulo II.	91
II.1. Las Escuelas de Danza Clásica. Elementos técnicos e interpretativos de la Escuela Francesa, Danesa, Rusa, Inglesa, y Cubana.	
IX. Capítulo III.	120
III.1. Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”.	
III.2. Antecedentes históricos a la formación del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”.	123
III.3. Formación de los creadores, Dubia Hernández y Fernando Jhones.	128
III.4. Factores culturales en la práctica de la disciplina dancística.	139
X. Capítulo IV.	145
IV.1. Adecuaciones metodológicas para la enseñanza de la técnica del ballet clásico dentro de la Compañía de Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” (BCQFJ).	
IV.2. Hallazgos obtenidos en el desarrollo de la investigación, donde se especifica la influencia de la metodología de la Escuela Cubana de Ballet en la Compañía de Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”	151
XI. Conclusiones.	157
XII. Recomendaciones.	160
XIII. Apéndice. Críticas, entrevistas, glosario técnico, anexos.	161
XIV. Bibliografía.	173

INDICE DE FIGURAS.

Figura	Página
1.1. Trigésimo aniversario del BNC en 1978. Junto a Fidel y Alicia Alonso, aparecen entre otros de izq. a der., Marta García, Loipa Araújo, Mirta Plá, María Elena Llorente y Josefina Méndez.	22
1.2. “Sulkary”, 1971. Obra emblemática del Coreógrafo Eduardo Rivero.	30
1.3. Eduardo Rivero (a la Izquierda) en un memorable pasaje de la obra “Suite Yoruba”, 1962. Coreografía de Ramiro Guerra.	31
1.4. <i>La Bella Cubana</i> , Versión Coreográfica para la F.B.A de U.A.Q., por la Maestra-Bailarina Dunet Pi Hernández. 2011. Intérpretes: de izquierda a derecha, Hiram Díaz Quintero, Dunet Pi Hernández y Giotto Macías Font, Integrantes del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”.	34
1.5. Ballet “Coppelia”, intérpretes: Dunet Pi Hernández y su padre el Maestro y Primer Bailarín Fernando Jhones, en el papel de carácter, Dr. <i>Coppélius</i> . Versión sobre la Original del B.N.C.	35
1.6. “ <i>Flora</i> ”, 1978. Ballet Nacional de Cuba. Música: Sergio Vitier. Coreógrafo: Gustavo Herrera para el VI festival Internacional de Ballet de La Habana. Fotógrafo: Yander Zamora.	39
1.7. American Ballet Theater, 1947. De izquierda a derecha, arriba Hugh Laing, Jhon e Igor Youskevitch. Debajo de izquierda a derecha, Muriel Bentley, Alicia Alonso, Anthony Tudor, Oliver Smith, Dimitri Romanoff, Lucia Chase, Nora Kaye y Max Goberman. Fotografía tomada por Irving Pen para la revista Vogue.	44
1.8. Alicia Alonso y Fernando Alonso en el Ballet “Undertow”. Compañía American Ballet Theater. 1947	44

1. 9.	Alicia Alonso.	49
1.10.	Alicia Alonso en 5ta Posición de piernas sobre las puntas. Fotografía tomada por Otto Rothschild.	52
1.11.	Alicia Alonso en el Ballet, Lago de los Cisnes, en posición de <i>arabesque</i> .	54
1.12.	Dunet Pi Hernández, Primera Bailarina del BCQFJ, en el Ballet <i>Giselle</i> .	55
1.13.	Alicia Alonso bailando con Igor Youskevitch en el Ballet <i>El Cascanueces</i> con la Compañía American Ballet Theater. Denotando su línea entre brazos y piernas en un <i>attitude derrière</i> sobre puntas, así como su <i>balance</i> .	56
1.14.	Alicia Alonso en un <i>Attitude renverse</i> .	56
1.15.	Alicia Alonso en un salto, <i>gran jeté</i> , en el Ballet <i>Giselle</i> .	58
1.16.	Alicia Alonso y Laing Hugh en un <i>grand jeté en avant</i> .	59
1.17.	De izquierda a derecha, Alberto, Alicia y Fernando Alonso en el antiguo salón del Ballet de Cuba en los años 1960.	62
1.18.	Fernando Alonso junto a Alicia Alonso en sus inicios como bailarines profesionales.	64
1.19.	Fernando Alonso impartiendo clases en la Academia Alicia Alonso, en los años '50's.	65
1.20.	Fernando Alonso en clase de Ballet en la Compañía de Camaguey.	67
1.21.	Fernando con el Ballet de Camaguey.	68
1.22.	Alberto Alonso de Rayneri, 1970.	69

1.23.	Alicia Alonso en el Ballet <i>Carmen</i> .	71
1.24.	Programa de mano que se entregó en la función realizada el 2 de julio de 1955, momento que cambia de nombre el Ballet Alicia Alonso por el de Ballet de Cuba. Alicia Alonso en <i>Giselle</i> junto al Uruguayo Víctor Álvarez.	74
1.25.	Maestro Fernando Jhones junto a su hija Dunet Pi Hernández, en el Ballet, “ <i>Muñecos</i> ”, BCQFJ.	80
1.26.	Gala de Clausura del 21.Festival Internacional de Ballet de la Habana. A la izquierda de Alicia Alonso, Cyril Atanassoff; a la derecha, Azari Plisetski, aparecen entre otros, Anette Delgado, Adolfo Roval, Giovanni Duarte, Félix Rodríguez, Dubia Hernández, etc.	89
2.1.	Loipa Araujo y Fernando Jhones, en <i>Festival de las Flores en Genzano</i> .	102
2.2.	Ninette de Valois.	108
2.3.	Alicia Alonso en Odile, El lago de los Cisnes, 1950. Destaca la línea del <i>tendu derriere</i> . Y el <i>en dehors</i> de la pierna de base.	112
2.4.	Alicia Alonso y Fernando Alonso impartiendo clases de ballet tras la creación en 1948 de su primera agrupación danzaria “El Ballet Alicia Alonso”.	113
3.1.	“Cascanueces”. Compañía Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”. 2011.	120
3.2.	“Las cuatro estaciones de Vivaldi”.BCQFJ.	121
3.3.	Dubia Hernández Franco	128
3.4.	Ballet contemporáneo: <i>Tiempo fuera de la memoria</i> . Coreografía: Brian Mc. Donald Intérpretes: Dubia Hernández y José Medina, con el Ballet Nacional de Cuba.	130
3.5.	Fernando Jhones. Mostrando una corporalidad de noble dancer, con definida	133

línea de pies y piernas, con el en dehors y limpieza técnica que caracteriza a la Escuela Cubana de Ballet junto a su fresca interpretación.

3.6.	Fernando Jhones en el papel de Hilarión en el Ballet de <i>Giselle</i> con el BCQFJ.	136
4.1.	Estudiante del Taller de Ballet de la F. B. A de la U. A. Q., Omar Rodríguez Martínez.	153
4.2.	Alumno, Omar Rodríguez Martínez.	154
4.3.	Alumna de la Licenciatura en Artes Escénicas con Terminal en Ballet Clásico, Paola Torres Ordóñez.	154
4.4.	Primera imagen, alumnas de Taller de Ballet de la F. B. A. de la U. A. Q., segunda imagen, alumna Valeria Gonzáles Reyes.	155
4.5.	Alumnos que cursan en 4to año del taller de Ballet de la F. B. A de la U. A. Q.	155
4.6.	Alumna, Estefanía Ortiz Águila.	156

I. Introducción.

Este trabajo de tesis persigue plasmar y demostrar, “El desarrollo del Ballet Clásico de Querétaro con base en la influencia metodológica de la Escuela Cubana de Ballet”, de forma que sea un parteaguas¹ o un medio de inspiración para las nuevas y futuras generaciones, partiendo de los logros alcanzados por esta institución mexicana en el transcurso de sus diecinueve años. Cabe destacar que los fundadores y directores de esta prestigiosa compañía queretana son de origen cubano y naturalizados mexicanos, quienes obtuvieron el apoyo de la Universidad Autónoma de Querétaro, Dubia Hernández y Fernando Jhones; quien falleció en el año 2007.

Estos maestros fundadores del Ballet Clásico de la UAQ fueron formados por la Escuela Cubana de Ballet y a su vez han sido integrantes del Ballet Nacional de Cuba, hasta llegar a México a desempeñar dicha labor que han ocupado hasta estos días, la de dirigir una compañía, enseñar y formar bailarines basándose en los métodos de enseñanza aprendidos en la escuela antes mencionada, siempre bajo la tutela de la iniciadora de este hecho tan relevante en la historia de la cultura cubana “Alicia Alonso”, quien co-fundó la Escuela y el Ballet Nacional que representa a un país; Cuba, su cultura y un gusto por este arte danzario, a nombre de ésta prima bailarina absoluta (revisar termino en apéndice).

La precursora de la Escuela Cubana de Ballet y fundadora del Ballet Nacional de Cuba Alicia Alonso, junto con Fernando Alonso, el maestro de maestros, así llamado por los conocedores de Ballet, por ser uno de los primeros hombres que se formara como bailarín en Cuba, y fuese perenne pedagogo en la formación de varios bailarines y maestros, siendo un gran teórico y creador de la metodología de la Escuela Cubana de Ballet, y junto a su hermano Alberto, se propusieron la tarea de profesionalizar el arte del ballet en Cuba. Estos maestros llevaron una consecuente trayectoria en la formación de bailarines que han resaltado a nivel internacional, y han sabido mantener la tradición metodológica de la enseñanza del Ballet Clásico Cubano como fueron: Fernando Jhones, Dubia Hernández, Jorge Esquivel, Joaquín Banegas, Ramona de Súa (asesora nacional de Ballet en Cuba), Mirta Plá, Josefina Méndez, Loipa Araujo, entre otros.

¹ Divisoria de aguas de las diferentes cuencas, en sentido figurado, un *antes* y un *después*, de modo que sirva para el desarrollo de algo en particular. En este caso para diferenciar y esclarecer cualquier inquietud que se derive de la metodología cubana de ballet en pos de futuras investigaciones.

Esta larga labor se consolidó con la fundación del Ballet Alicia Alonso en 1948, que más adelante en 1959, con el triunfo revolucionario dirigido por Fidel Castro, tomara el nombre que hasta hoy día lleva con orgullo, Ballet Nacional de Cuba. Alicia Alonso, Fernando Alonso y Alberto Alonso, hicieron un estudio minucioso de todo lo aprendido en el ámbito del Ballet Clásico e hicieron un análisis desde el gesto peculiar de bailar de los latinos, del ordenamiento de la estructura de una clase de Ballet, así como los ejercicios adecuados para un calentamiento y progresiva ejecución de variaciones y ejercicios, que complementan la adecuada formación del bailarín según el plan metodológico que se iban proponiendo de acuerdo a los resultados, pues la técnica del Ballet es la misma en todas partes del mundo, lo que la diferencia de otras técnicas y metodología de enseñanza son los acentos y matices que se le dan a cada paso, el sentido, el gusto del baile, la forma de buscar la “línea”, la importancia que se le da a unos detalles, como la cadencia de los pasos lentos, la línea de los brazos y pies, las terminaciones de las variaciones, la respiración, que se resaltan más en unos que en otros, según el carisma y la técnica del bailarín; así se fue haciendo una síntesis con elementos de cada Escuela que se consideraba se adaptaba a las características físicas del latino y al gusto por la danza que caracteriza a la técnica cubana de ballet, tomando lo más bello del movimiento, que con el tiempo se ha ido depurando cada vez más.

Así surge la metodología de enseñanza que ha cultivado y promovido por todo el mundo los frutos de una de las mejores escuelas de ballet clásico del mundo, como ejemplo que reafirma este hecho, son los logros del bailarín cubano Carlos Acosta Hernández, uno de los más altos exponentes de esta Escuela de Ballet, mismo que ha ganado múltiples medallas como: Oro del Prix de Lausanne, en 1990, Gran Prix de la 4ta bienal Concours International de Danse de París, 1990, Premio de Danza de la Fundación Princesa Grace, U.S.A, en 1995, Nominado a un Premio Oliver Award, en 2004, Premio Nacional de Danza de Cuba, 2011, etc. Desde 1964 bailarines del Ballet Nacional de Cuba tienen participación en eventos internacionales, como el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, donde participan y obtiene medallas las bailarinas Mirta Plá y Josefina Méndez, hecho que eleva la voz de Cuba y comienza desde entonces a tener resonancia mundial, la Escuela Cubana de Ballet. Son varios los bailarines que han representado a esta Escuela en diversos eventos internacionales, José Manuel Carreño, Rolando Sarabia, Viengsay Valdés Domínguez, entre otros, de la misma manera se han creado instituciones que proyectan la labor de esta Escuela

Cubana de Ballet, como en 1993, que se crea la Cátedra de Danza Alicia Alonso en la Universidad Complutense de Madrid, donde profesores del Ballet Nacional de Cuba ejercen aún, un plan de colaboración con el movimiento español. Mismo año que se funda la Compañía del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”, en la UAQ.

El presente trabajo de tesis, a través del análisis de la técnica de la Escuela cubana de Ballet, busca plasmar el método de enseñanza y formación académica de los estudiantes, los beneficios y perjuicios que puede encontrar el interesado en esta formación dancística para complementar su desempeño artístico y dejar un sendero que guíe y dé nuevas pautas a la formación de nuevas generaciones en esta disciplina, partiendo de algunas de las peculiaridades de esta Escuela Cubana de Ballet que quedarán aclaradas en esta investigación. Para lo cual se inicia el cuestionamiento que permite demostrar la repercusión en los estudiantes de Ballet dentro de la metodología cubana: ¿Qué sucede con el ejecutante de Ballet cuando ha practicado en una o más Escuelas y decide involucrarse en la metodología cubana? ¿Existirán elementos que le permitan establecer, de forma sustancial, las diferencias entre las escuelas para identificar su preferencia e inclinación?

Para ello se abordarán en el Capítulo I los antecedentes del Ballet Nacional de Cuba, como precedente ante la creación de ésta Escuela Cubana de Ballet. En el mismo Capítulo se exponen los aspectos culturales en el ámbito danzario, donde surge el Ballet Nacional de Cuba. Por otra parte, se hará un breve recuento de la formación de los fundadores de la Escuela Cubana de Ballet, así como la vida artística de Ballet Nacional de Cuba, su proyección nacional e internacional. En el Capítulo II se especificarán elementos técnicos e interpretativos de las escuelas más reconocidas actualmente como son: la Escuela Francesa, Danesa, Rusa, Inglesa y la Escuela Cubana, para comparar y deducir sobre la metodología de la Escuela Cubana de Ballet, resaltando sus particularidades técnicas que la distinguen e influyen al progreso del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”. En el Capítulo III se especifica dentro del Ballet Clásico de Querétaro los antecedentes a su creación, así como la formación artística de sus creadores, Dubia Hernández y Fernando Jhones. Adicionalmente se exponen los factores culturales de la práctica del Ballet.

Y por último en el capítulo IV, como resultado de la investigación, se exponen las adecuaciones metodológicas que se hacen pertinentes para la enseñanza de esta

técnica del Ballet Clásico, dentro de ésta compañía Queretana. Se concluye la investigación con el planteamiento de los hallazgos obtenidos por esta compañía con base a la influencia de la metodología de la Escuela Cubana de Ballet.

Finalmente se exponen las conclusiones y recomendaciones, así como apéndice y anexos del presente trabajo de tesis.

II. Metodología.

Se parte de la necesidad de uno o varios métodos, será indispensable hacer uso del *marco histórico*, que aportará elementos que permitan distinguir las diferencias contextuales y culturales propiciadas por la evolución históricas de las culturas; por otra parte, el *tipo de investigación comparativa* para tener componentes de cada escuela, que ayude a definir desde la peculiaridad, estilo y técnica de cada escuela, así como sus antecedentes, repercusiones e influencias, como es el caso a tratar con la Escuela Cubana de Ballet; conjuntamente se utilizará el *método deductivo*, y, teniendo los resultados de la comparación, se podrán hacer deducciones entorno a la diversidad técnica de las Escuelas.

Para complementar se harán filmaciones en funciones y eventos de los alumnos de ballet, de la facultad de bellas artes de la UAQ, así como fotografías en clases de ballet, ensayos, todo esto con un margen de tiempo, que se dividen en dos semestres escolares, para complementar una escala ascendente, adecuada a esta carrera, de forma que respalde los resultados de la tesis.

II.1. Marco Metodológico.

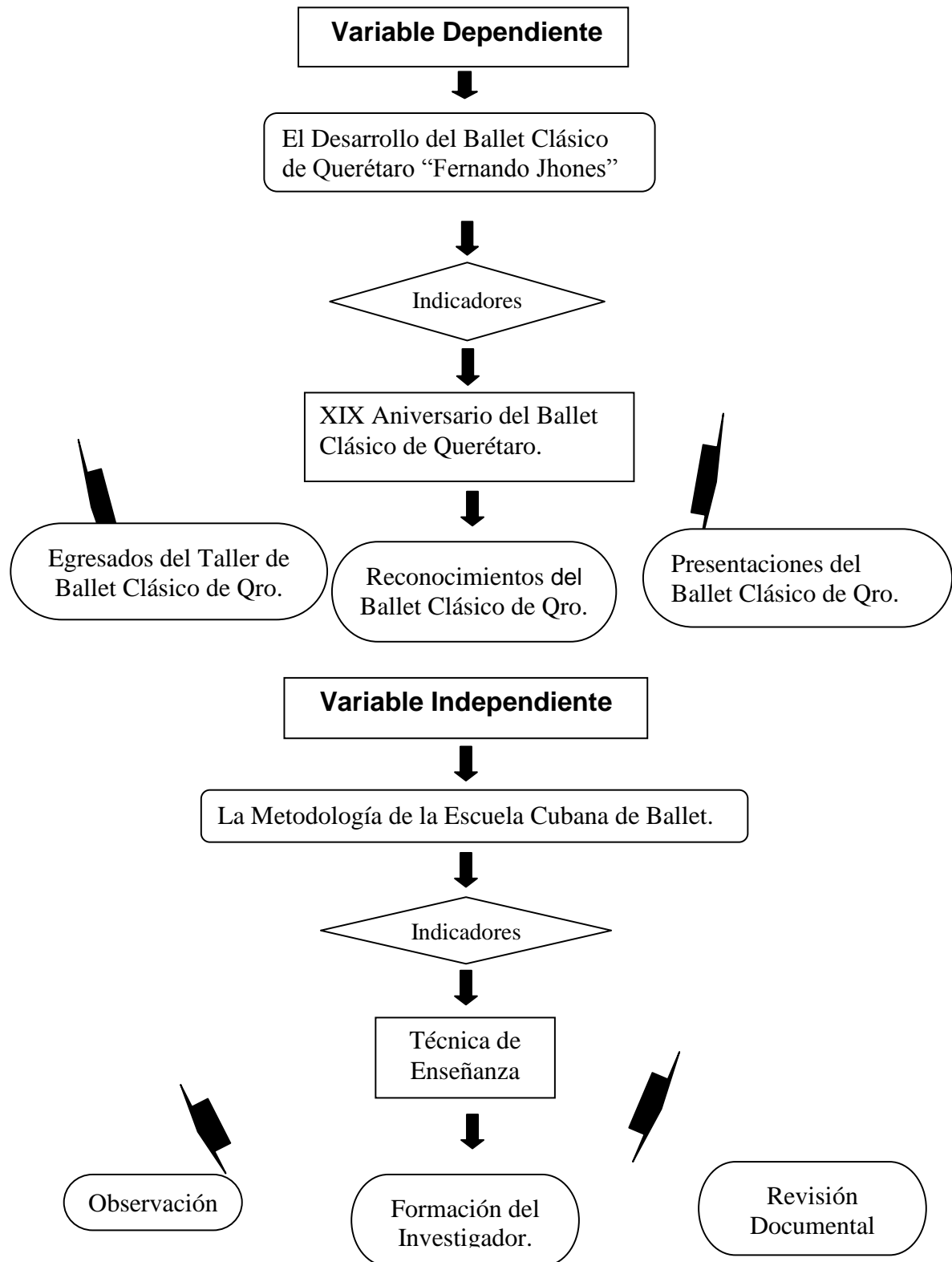
II.1.1. Sistema de Variables.

Variable dependiente: El Desarrollo del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”.

Variable independiente: La Metodología de la Escuela Cubana de Ballet.

Variable interdependiente: Estudiantes.

SISTEMA DE VARIABLES



Fuente: El Autor 2012.

II.1.2. Tipo de la Investigación: Aplicada.

Según su propósito, este trabajo de tesis puede considerarse centrado en el tipo de investigación aplicada, por cuanto no busca generar nuevos conocimientos sino aplicar los que ya se han adquirido a través de la preparación académica y experiencia del investigador, de manera de determinar si la metodología de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet influencia en el desarrollo del Ballet Clásico de Querétaro. Así mismo, Ander egg (1980) plantea al referirse a la investigación aplicada que ésta se centra en la aplicación, utilización y consecuencias prácticas de los conocimientos, así mismo, recalca que hay una búsqueda del conocer para hacer, actuar, interpretar, construir y modificar, tal y como se hace actualmente al impartir clases de Ballet en la Compañía de Ballet Clásico “Fernando Jhones” y sus talleres, en la U.A.Q., basado en la metodología de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet, de manera que se manifiesta un quehacer artístico en incremento de la cultura queretana.

En este sentido se pretende hacer un análisis de la metodología que usa la Escuela Cubana de Ballet en la enseñanza en Querétaro para interpretar dicho método en función de adaptarla a la idiosincrasia del pueblo Queretano.

Por otra parte, el presente trabajo de tesis se alimenta de los conocimientos de primera mano o datos primarios, generados a partir de la investigación pura o básica, la cual se obtendrán por medio de la observación sobre la metodología de enseñanza aplicados en los últimos años de la actualidad en Querétaro, a partir de los 9 años del investigador como profesional y docente en la Facultad de Bellas de la U.A.Q, con una formación centrada en la metodología de la Escuela Cubana de Ballet. Méndez, C (1998), Sabino, C (2002).

II.1.3. Nivel de la Investigación: Descriptivo.

El nivel en el cual puede ser ubicado la presente tesis en función de sus objetivos, es el descriptivo. Si se considera el enfoque de Hernández Sampieri y otros (2010), por cuanto se ocupa de la descripción de datos previa su recolección para especificar propiedades, características así como rasgos del fenómeno en análisis.

En este sentido se describen las características de las escuelas más influyentes de Ballet a nivel mundial (Francesa, Inglesa, Italiana, Danesa, Rusa), especificando en su formación y peculiaridades, para ver cómo cada una de ellas influyeron de manera determinante en la Escuela Cubana de Ballet, en consecuencia se detalla cómo la Escuela Cubana de Ballet ha influenciado en el desarrollo del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” por estar regida por la metodología antes mencionada.

De acuerdo con Sampieri y otros (2010) “...en este tipo de investigación se mide o ubica a un grupo de personas, objetos, situaciones, contextos, fenómenos en una variable o concepto para ofrecer sus descripción...”, adicionalmente se analizó la relación entre las variables; Variable Dependiente (V.D): El Desarrollo del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” y la Variable Independiente (V.I): La Metodología de la Escuela Cubana de Ballet, así como su vinculación e interrelación entre estas variables para medir la influencia de la V.I con la V.D. En otras palabras, se persigue determinar la influencia de la metodología de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet en el desarrollo del Ballet Clásico de Querétaro impartido en la U.A.Q.

II.1.4. Diseño de la Investigación: No experimental

Se centra la investigación en un diseño no experimental por cuanto persigue observar los fenómenos tal como se dan en la realidad sin pretender manipular las variables, para después analizarlo, como lo mencionan Hernández Sampieri y otros (2010), Kerlinger (2002).

Las variables no se manipularon, ya que el investigador no tiene control directo sobre ellas, tampoco se construyeron situaciones sino que se estudió los componentes históricos de las Escuelas de Ballets más importantes del mundo; antes mencionadas, sus particularidades específicas e influencias en la Escuela de Ballet Cubana y la influencia de ésta última en el desarrollo del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”. Por otra parte, se vinculó en un contexto actual, los resultados que se emanan de esta escuela consolidada en su metodología y desempeño artístico, para demostrar cómo influye de manera determinante en el desarrollo de la Compañía de Ballet Clásico “Fernando Jhones”, en los bailarines y egresados del taller que se imparte en dicha institución.

II.1.5. Alcance o Valor: Cualitativo

En cuanto al alcance o valor y para los propósitos de esta tesis, se revisó la determinación de las características de las Escuelas de ballets antes mencionadas a través de la recolección documental, adicionalmente se llevaron a cabo entrevistas, se usó la observación como parte de recolección de información en fuente primaria y secundaria; por lo tanto puede decirse que el alcance de la tesis es de valor cualitativo.

La presente tesis esta basada en la recolección de la información sobre las características y peculiaridades de las escuelas de Ballets, Francesa, Italiana, Inglesa, Danesa, Rusa y Cubana y como ésta última influye en el, desarrollo del Ballet Clásico “Fernando Jhones” de la U.A.Q.

II.1.6. Método:

II.1.6.1. Ambiente:

La investigación se llevó a cabo en el territorio de los Estados Unidos de México, específicamente en la ciudad de Santiago de León Querétaro, Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO

II.1.6.2. Población o Universo:

En la selección de la población o universo de esta tesis se consideró, basado en Sampieri (2010), el conjunto de casos que concuerdan con determinadas especificaciones o características en función con el propósito de la investigación. Las características de la población o universo se delimitan en cuanto a estudiantes de la universidad Autónoma de Querétaro de ambos sexos, con una edad promedio de 10 a 17 años, pertenecientes al taller de la Facultad de Bellas Artes de la U.A.Q., así como bailarines pertenecientes a ésta compañía de Ballet Clásico “Fernando Jhones” de la U.A.Q., con una trayectoria y experiencia que permite su colaboración, e inclusive bailarines que ya no participan en las funciones de ésta entidad cultural que representa al estado de Querétaro.

II.1.6.3. Muestra:

En tal sentido se utilizó un registro de fotos y videos, la primera, para evidenciar un progreso cualitativo en los alumnos, de manera generalizada, y la segunda, con los videos tomados en algunas funciones que realiza la compañía de Ballet Clásico “Fernando Jhones” cada año con la filarmónica de Querétaro, en fechas decembrinas, con el ballet el “Cascanueces”, evidenciar el desarrollo en las representaciones artísticas que se ha alcanzado.

La muestra seleccionada consistió en el alumno Omar Rodríguez Martínez, de sexo masculino estudiante del taller de la F.B.A, y varias alumnas que conforman un grupo (actualmente IV y V año), Natasha Ximena Calva Treviño, Perla Guadalupe Arellano Peres, María José Castillo Hernández (IV), Valeria Gonzáles Reyes, Giovanna Cecilia Gómez Ramo, Verónica Liliana Ríos Juárez (V), entre otros, que inició desde I y II año del curso del taller de Ballet de la misma Facultad, ambos de sexo femenino, con una edad comprendida entre 10 y 17 años a los cuales se les dio un seguimiento en la evolución artística en su desempeño en clases y en formación artística.

Recopilación de los datos generados por la muestra que se analizó para seleccionar los casos particulares que se presentan en los resultados de la investigación, para presentarlos académicamente.

II.1.6.4. Revisión documental:

Se inició la recolección de la información tanto de fuentes primarias y secundarias. En primera instancia se refiere a los libros, tesis, entrevistas a personajes especializados en la materia, así como la observación basada en la experiencia del investigador.

En segunda instancia se refiere a la fuente de revisiones documentales, revistas especializadas, recopilación de archivos públicos y privados, como periódicos, videos, fotos, entre otros, así como en centros de documentación.

II.1.6.5. Consultas en Internet:

La información que se buscó en Internet corresponde a un sistema global de una base de datos que se integra a nivel mundial por empresas, personas, investigadores y todo tipo de instituciones, tal como expresa Sabino, C (2002).

La importancia de este tipo de consulta para la presente tesis se considera por el investigador de una gran importancia, debido a que permite recopilar información para el análisis sobre los temas disponibles en la red que son de interés en el desarrollo de la presente investigación.

Cabe destacar que dicha documentación obtenida en la Web es considerada para el propósito de la presente tesis como fuente de información secundaria, facilitando la obtención de noticias, artículos, textos, publicidad, imágenes, entre muchas otras cosas, que facilitaron el ahorro en recursos y tiempo para el desarrollo del presente trabajo. Como recursos se utilizaron los siguientes buscadores:

- www.google.com
- www.yahoo.com
- www.youtube.com

II. 1.6.6. Delimitaciones y Limitaciones.

Se realizó el análisis del desarrollo de los estudiantes del taller de Ballet de la Facultad de Bellas Artes de U.A.Q., quienes han sido formados bajo la metodología de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet para lograr el cumplimiento de los objetivos propuestos en esta tesis. Las limitantes en la elaboración del presente trabajo ha sido la demanda de tiempo laboral que ha impedido al investigador ocuparse de combinar un trabajo de campo con la investigación desarrollada.

III. Planteamiento del problema.

El Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” es el nombre de la compañía que representa el estado a través de la Universidad Autónoma de Querétaro, en la rigurosa disciplina de la danza clásica. Esta compañía comenzó a trabajar en agosto de 1993 y tuvo su primera presentación los días 28 y 29 de noviembre de ese mismo año, logrando lucir su gran calidad técnica y artística en varias puestas en escena de importantes clásicos de reconocido prestigio internacional. Su historia se inicia a partir de una audición a la que se convocó a todos los bailarines de Querétaro para hacer una selección de los que ahora conforman la compañía. Para dicha selección de los bailarines se exigió una formación previa que manifestase un desarrollo, experiencia y gusto en la disciplina del Ballet Clásico, para obtener los integrantes adecuados para formar una Compañía con un buen nivel artístico y profesional.

Sus directores Dubia Hernández y Fernando Jhones, a la par de la fundación de esta compañía, trabajaron para la implantación de un taller dentro de la misma Facultad de Bellas Artes de este estado, con el sistema de enseñanza metodológico cubano, donde los niños en este taller se inician a la edad de 9 años; aproximadamente, para cursar un total de 8 años, dividiéndose estos años en: nivel elemental, que consta de 5 años y nivel medio, con 3 años. Una vez concluido este período de 8 años, el bailarín certificado está en condición de ejercer como bailarín dentro de alguna compañía profesional, así como dar seguimiento a sus estudios en pos de una superación individual a nivel de licenciatura y más tarde en postgrados.

Durante el transcurso de los años (1993- 2012) han sido egresadas varias generaciones de bailarines que han sido fruto de esta metodología cubana, misma que se cumple en materia de estudios de un programa de enseñanza dentro de la Licenciatura en Artes Escénicas con línea terminal en Ballet, que se imparte en la Facultad de Bellas Artes de la UAQ desde el 2004.

El lenguaje del ballet es universal y aunque tiene elementos académicos comunes, por sus particularidades pueden distinguirse seis escuelas nacionales como: Francesa, Italiana, Danesa, Rusa, Inglesa y Cubana, siendo esta última catalogada por la crítica especializada como una escuela que particulariza una forma singular del despliegue técnico y estilo propio. Tal y como expresa el crítico Martín Berheimer, en Estados Unidos, 1977:

Alicia Alonso [...] es sin dudas una de las más grandes bailarinas de este siglo. Esto lo sabe cualquier conocedor, pero ella ha pasado a ser algo más que una gran bailarina. Ella es una legendaria y heroica sobreviviente, [...] Es el máximo exponente de una escuela y un periodo específico de la danza: grande, afirmativo, sensitivo, indulgente, que tiene en cuenta el detalle, algo que lo constituye todo, pero hoy día está casi en proceso de extinción.

Así, como máximo exponente de una Escuela, se ha encargado de expandir un modo de bailar peculiar, que señala la idiosincrasia del cubano, acompañado de un nivel técnico e interpretativo a través de la formación de bailarines que dentro y fuera de un Ballet Nacional y una Escuela, se pueda apreciar un alto nivel profesional, alcanzando así a ser una de las más prestigiosas del mundo.

Dentro de la metodología de enseñanza cubana de Ballet existen características que definen la singularidad del *estilo* cubano y puntualiza el despliegue técnico de los bailarines cubanos, por ejemplo: la línea del *arabesque* (forma de la pierna en el aire estirada hacia atrás del cuerpo, formando así una curva con el torso), la posición del cuerpo, las piernas y brazos, el equilibrio, la limpieza de las posiciones tanto de pies como de brazos y en la ejecución de saltos y giros, así como la relación entre hombre y mujer en los *pas de deux* (baile de pareja, solo entre dos, sea hombre-mujer, o del mismo sexo), en estrecho diálogo en lo cual se hace mucho énfasis para lograr tanto un *estilo*, como una mejor interpretación de la obra. Para lo cual los bailarines buscan perfeccionar su técnica, para ganar con ello un despliegue artístico tanto en el escenario como para enriquecer el lenguaje corporal, la ejecución y creaciones de obras clásicas; por lo tanto se entrenan generalmente en dos Escuelas en Querétaro, dentro de los estilos y peculiaridades que caracterizan a cada una (la Inglesa y la Cubana).

Es pertinente indagar sobre la metodología de enseñanza de esta Escuela Cubana de Ballet en Querétaro, en los intérpretes que la ejecutan e impregnan además del *estilo*, mismo que concede la gracia natural y rigor técnico que la caracteriza, partiendo de la gran aceptación por parte de los principiantes en esta disciplina artística impartida en Querétaro hacia la metodología de la enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet, demostrando así el desarrollo que ha alcanzado ésta joven compañía de Ballet, con la influencia metodológica de la isla caribeña y la trascendencia en esta rama de la

educación artística en México, específicamente en la ciudad de Santiago de León de Querétaro, Patrimonio Cultural de la Humanidad, nombrada por la UNESCO.

III. I Interrogante del Problema.

La presente tesis se centra en el estudio de la influencia metodológica de enseñanza de Ballet Clásico de la Escuela Cubana, en el desarrollo de la Compañía Ballet Clásico “Fernando Jhones”, resultando la siguiente incógnita:

¿Como influye la metodología de la enseñanza de escuela de ballet Cubana en el desarrollo del Ballet Clásico de Querétaro-México, impartido en la Universidad Autónoma de Querétaro?

IV. Justificación.

Los bailarines que se integran en el sistema de enseñanza de la metodología cubana de ballet clásico revelan un cambio de conducta tanto corporal como analítico, basado en la experiencia profesional del investigador, quien es graduado de esta escuela de ballet en 1990, ejerciéndose como bailarín–profesor, título que expide la mencionada Escuela Cubana, se puede afirmar que los bailarines que no son cubanos e ingresan a la metodología de la Escuela Cubana de Ballet desarrollan un cambio de conducta tanto corporal, -en cuanto a la formación de las piernas, torso y la postura que alcanzan con las mismas prácticas diarias-, como de conducta ante el estilo que demanda ésta Escuela, facilitándose aun más a los estudiantes mexicanos, en Querétaro en particular, por la similitud idiosincrática y el propio somatotipo del latino, morenos, indios, blancos, de estatura media (1.50cm- 1.75cm), así, el mismo dialecto facilita el entendimiento verbal a la hora de las instrucciones y que sean más perceptivos a las correcciones en clases.

Partiendo de la práctica de la misma disciplina en ésta metodología cubana, muchos desarrollan habilidades, vigor y gracia en el baile, cierta naturalidad y comodidad en el escenario, los elementos teatrales conciben una actuación fresca, que permiten que se fundan con la danza tanto en la mímica como en la representación escénica de la técnica del Ballet Clásico, por lo que la forma de ver y sentir el Ballet con estos aspectos ha permitido un amplio repertorio a los egresados que hoy forman parte de la Compañía Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ, y aun a los que cursan esta disciplina en la misma institución universitaria, en los talleres, por lo que es importante establecer un análisis de todas estas influencias metodológicas.

El interés de esta tesis se centra en matizar y mostrar en material visual y teórico el desarrollo alcanzado por los educandos de esta disciplina en el Ballet Clásico de Querétaro, a través del análisis de la técnica de esta Escuela Cubana, en su método de enseñanza y formación académica, los beneficios y preferencias que pueden encontrar los interesados en esta formación para su desempeño artístico, de forma que sirva de guía y dé nuevas pautas a la formación de nuevas generaciones en esta disciplinas, y sirva de aliciente para aquellos aspirantes a bailar en esta tendencia clásica, conocer

algunas de las peculiaridades de esta Escuela. Para lo cual se inicia el cuestionamiento que permite demostrar la repercusión en los estudiantes de ballet dentro de la metodología cubana: ¿Qué sucede con el ejecutante de ballet cuando ha practicado en una o más escuelas y decide involucrarse en la metodología cubana? ¿Existirán elementos que le permitan establecer de forma sustancial las diferencias entre las escuelas para identificar su preferencia e inclinación?

La técnica cubana de Ballet se ha fundamentado en un estudio minucioso del somatotipo del latino, particularmente del cubano, partiendo del lugar donde se inicia esta labor y por quienes la implementan, Alicia Alonso, Fernando Alonso y Alberto Alonso, al ser impartida esta técnica fuera de su país natal, Cuba, y por cubanos con formación dentro de la misma, se observa un cambio en el ejecutante, (tomando en cuenta los resultados que se recogen en entrevistas y videos llevados a cabo en esta investigación) en su forma de bailar, por lo que se hace menester investigar, plasmar y demostrar cuáles son esos cambios a nivel técnico-interpretativo y si la compañía de Ballet Clásico de la Facultad de Bellas Artes ha alcanzado un desarrollo con base en la influencia de la metodología de la Escuela Cubana de Ballet.

V. Objetivos.

V.I General.

Analizar cuáles son los aspectos metodológicos de la Escuela Cubana que influyen en el desarrollo del ballet clásico de Querétaro de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ.

V.II. Específicos.

1. Documentar la perspectiva que ha alcanzado con la influencia de los valores educativos, profesionales, técnicas y pedagógicas que la Escuela Cubana de Ballet aporta a través de estos años de intercambio cultural y los cimientos que han perdurado hasta nuestros días, con los resultados originados en los egresados con la formación de esta Escuela de Ballet de la U.A.Q, que maestros y bailarines cubanos han ofrecido dentro México.
2. Examinar la influencia que ha dejado la presencia y el trabajo de los maestros Dubia Hernández y Fernando Jhones con su disciplina, métodos, legado técnico y repertorio, para la formación de bailarines mexicanos en Querétaro, que actualmente ejercen en la Compañía de Ballet Clásico “Fernando Jhones” de Querétaro, en la U.A.Q.
3. Analizar en el alumnado del investigador, partiendo de su experiencia y percepción, los cambios a favor o en contra del estilo que más le beneficia una vez que hayan practicado en una de estas Escuelas (inglesa, rusa, cubana), basándose en sus criterios sobre lo aprendido con la Escuela Cubana de Ballet.
4. Evidenciar los resultados que han presenciado los intérpretes en esta especialidad de ballet, partiendo de su formación dentro de esta metodología cubana.

VI. Enunciados de supuestos.

Esta tesis demuestra ¿cuáles son los aspectos de la metodología cubana que han impactado en el desarrollo del Ballet en Querétaro en el transcurso de estos 19 años (1993-2012)? Tratando de centrarse específicamente en los últimos nueve años donde el investigador de esta tesis ha sido partícipe dentro de la misma Compañía y talleres que ofrece la misma impartiendo clases desde el 10 de enero del 2003 a la fecha, y del mismo modo plasmar los logros que se han obtenido en esta Compañía de Ballet, como su aporte al impulso de ésta disciplina dentro del país, para el goce y el progreso de la cultura de los queretanos.

Podría ser resultado de una exigencia disciplinaria, del rigor de sus profesores en la meticulosa y peculiar manera de enseñanza, donde predomina la limpieza técnica en la ejecución de saltos y giros, en la interpretación adecuada de cada personaje, en la relación emotiva tanto en la danza misma como en los *pas de deux* (*baile entre dos bailarines*), la soltura de un lenguaje corporal acompañado de una variedad técnica y de estilos propios de esta disciplina universal, en la singularidad de la Escuela Cubana de Ballet, que marca una forma peculiar en el baile lleno de una tradición de elementos técnicos y culturales impregnados por las enseñanzas de la propia fundadora, Alicia Alonso, junto a sus colaboradores, Fernando y Alberto Alonso, con un marcado acento cubano que en buena manera se identifica con la idiosincrasia del pueblo mexicano, específicamente en Querétaro.

¿Ha influenciado el método de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet para el desarrollo de esta disciplina? ¿Se ha modificado el sistema de enseñanza cubano de ballet para facilitar el desarrollo del mismo en los intérpretes queretanos?

Se sugiere como respuesta a las incógnitas antes planteadas, el cuidadoso trabajo de las posiciones de brazos y piernas en 1era, 2da, 3era, 4ta y 5ta, así como las correctas posiciones de 5ta de los pies y la virtuosa colocación del *passé* en los giros, la cadencia y el gusto en el baile, una mayor integridad tanto física, emocional, como perceptiva en despliegue del glosario técnico de la danza clásica, como la adecuada selección de temas coreográficos cada vez más acercados a la contemporaneidad que acoge estos tiempos modernos que vive el arte en general.

VII. Hipótesis

En 1993 se fundó el Ballet Clásico de Querétaro Fernando Jhones, trayendo como resultado un mayor auge en la práctica de la disciplina dancística, específicamente Clásica, la cual presenta varias corrientes en Querétaro de las escuelas de Ballet con la metodología, Inglesa, Rusa y Cubana. Dicha escuela ha ido creciendo bajo la tutela de la metodología Cubana de la enseñanza del Ballet Clásico, en consecuencia se puede plantear la siguiente hipótesis:

El Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” ha alcanzado un desarrollo artístico basado en la influencia de la metodología de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet.

VIII. CAPÍTULO I.

I.1. Antecedentes del Ballet Nacional De Cuba.

Tal y como expone el poeta y ensayista cubano Juan Marinello (1898- 1977), en una de sus declamaciones ante la figura de Alicia Alonso para el diario Hoy, ya inanimado, donde no sólo destaca la talla gigantesca de la bailarina Alicia Alonso, sino como bien expresa sobre el trabajo de la misma hacia el Ballet Cubano: "El Ballet Nacional de Cuba es mucho más que una suma de excelencias y una escuela singular; es la voz de una fuerza popular sin reposo." Si bien resalta el trabajo artístico de forma particular, de Alicia Alonso como bailarina, no deja de aludir su desempeño ante la dirección de tan aplaudida compañía de Ballet Cubano, siendo aclamada, apoyada y seguida por todo un pueblo que se va sensibilizando con este arte arraigado la forma de ser y de sentir del mismo cubano, alegre, festivo, saleroso, rítmico, bailador, etc. Tal y como expresa Pierre Julien (L' Aurore, París 1979): "... ese estilo, ese coraje, esa sinceridad, ese arte supremo hasta el límite, Alicia Alonso lo ha insuflado, paso tras paso, año tras año, al Ballet Nacional de Cuba".

El Ballet Nacional de Cuba es una de las más prestigiosas compañías danzarias del mundo y ocupa un lugar prominente en la cultura hispanoamericana contemporánea. En palabras de Claude Baigneres (Le Figaro, París, 1970), quien expone: Alicia Alonso es uno de los "monstruos sagrados" de la danza académica. Que el Ballet Nacional de Cuba sea hoy uno de los más sólidos pilares del clasicismo se debe, evidentemente, a la influencia que ella ejerce a la cabeza de la compañía, cuyo instinto obedece a los ritmos modernos y a la mímica del estilo romántico..., afirmación que se puede corroborar en base a la preparación académica del investigador en la Escuela Nacional de Arte de la Habana (1987-1990).

La precursora de la Escuela Cubana de Ballet y fundadora del Ballet Nacional de Cuba Alicia Alonso, junto con Fernando Alonso, "el maestro de maestros", así llamado por quienes han conocido su trabajo y trayectoria que por su trascendencia en la formación de maestros como Josefina Méndez, Loipa Araujo, Mirta Plá, Jorge Esquivel, Fernando Jhones, Dubia Hernández, entre muchos otros maestros destacados de esta escuela, y junto a su hermano Alberto Alonso se propusieron la tarea de

profesionalizar el arte del Ballet en Cuba, en un periodo de transición política del régimen de Batista, al triunfo revolucionario de Fidel Castro Ruz.

Este momento histórico fue determinante, ya que contó con el sustento económico del gobierno cubano, brindando el apoyo para la reorganización del Ballet de Cuba, la suma de doscientos mil pesos, y luego el 20 de mayo de 1960 se firmaba la Ley 812, por el entonces Presidente Osvaldo Dorticós, el primer ministro Fidel Castro y el ministro de Educación Armando Hart, la cual dejaba constituido oficialmente la existencia de la compañía, Ballet Nacional de Cuba y su nuevo presupuesto. Por otra parte, las ideas revolucionarias que se llevaron a cabo para ese entonces como: la nacionalización de los Bancos y empresas, reforma agraria, expropiación de grandes propiedades y reformas en el sistema de educación y salud que liderara el entonces presidente de la república, Fidel Castro Ruz (Figura 1.1), facilitó este auge cultural en la isla, el cual permitiera la existencia hasta nuestros días del Ballet cubano, apoyo que ha continuado hasta la actualidad.



Figura 1.1 Trigésimo aniversario del BNC en 1978. Junto a Fidel y Alicia Alonso, aparecen entre otros de izq. a der., Marta García, Loipa Araujo, Mirta Plá, María Elena Llorente y Josefina Méndez.

El rigor artístico-técnico de los bailarines del Ballet Nacional de Cuba, así como la amplitud y diversidad en la concepción estética de los coreógrafos, otorgan a esta agrupación un lugar relevante entre las grandes instituciones de su género en la escena internacional.

La compañía surge en 1948, con Alicia Alonso como principal fundadora y primerísima figura. En 1950 se crea la Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso, anexada a la compañía profesional; desde los inicios, su línea artística partió del respeto

a la tradición romántica y clásica, estimulando al mismo tiempo el trabajo creativo de coreógrafos que seguían una línea de búsquedas en lo nacional y contemporáneo.

Ya en esta temprana etapa, el montaje de las versiones completas de clásicos como “Giselle”, “El lago de los Cisnes” o “Coppélia”, estuvo acompañado de obras procedentes del movimiento renovador de los Ballets Rusos de Diáguilev como “Petrouchka” o “La siesta de un Fauno”; y de ballets creados por coreógrafos nacionales, como el mismo Alberto Alonso, hermano de Fernando Alonso, ambos importantes eslabones en la formación tanto de la Compañía, como de la Escuela de Ballet Cubana.

El advenimiento de la Revolución en 1959, marcó el inicio de una nueva etapa para el ballet cubano. Ese año, como parte de un nuevo programa cultural, se reorganiza la compañía con el nombre de Ballet Nacional de Cuba, y ha tenido desde entonces un auge vertiginoso, enriqueciendo su repertorio y promoviendo el desarrollo de nuevos bailarines, coreógrafos, profesores y de otros creadores en otros géneros relacionados con la danza, como las artes plásticas y la música. Junto al perfeccionamiento del repertorio tradicional, se ha incentivado un pujante movimiento coreográfico, con obras que se ubican dentro de los más significativos logros de la coreografía contemporánea.

Cabe resaltar palabras del historiador del Ballet Nacional de Cuba, Miguel Cabrera (2006 a, b.),... cuando el Ballet se creó en 1948 era un sueño muy bello, sobre todo una utopía, porque solamente había talento y voluntad. Pero sabes que con buena voluntad no se crea una compañía, un repertorio... Tampoco se pueden sufragar los gastos que conllevaban las presentaciones, los teatros, vestuarios, escenografía, utilería..., y mucho menos emprender una representación cultural de Cuba por el extranjero, sin un total respaldo del Estado.

De esa manera nació el Ballet de Cuba contra viento y marea. Y sin embargo, logró en ese tiempo emprender ocho giras internacionales por 14 países de América Latina y Estados Unidos, creó 39 obras y llevó este arte a otros lugares del país. Como si fuera poco, fundó una escuela: la Academia de Ballet Alicia Alonso, que tuvo la visión de otorgar becas gratuitas a gente de precaria situación económica. Todo esto sin desconocer la escasa ayuda que había recibido el Ballet Nacional durante el mandato de Prío Sacarrás, misma que más adelante con la tiranía de Fulgencio Batista, no solo se recortara, sino que también llegó al plano del chantaje en el año 1956, cuando quiso

aprovecharse del prestigio de Alicia y del Ballet de Cuba para enmascarar el régimen que lideraba.

Motivo que llevara al descontento y desilusión de los directivos de la compañía, y esencialmente de Alicia: Toda mi esperanza y mi sueño consiste en no salir al mundo en representación de otro país, sino llevando nuestra propia bandera y nuestro arte. Mi afán es que no quede nadie que no grite ¡bravo por Cuba! cuando yo baile. De no ser así, de no poder cumplir ese sueño, la tristeza será la recompensa de mis esfuerzos., declaraba Alicia Alonso (Figura 1.1) con evidente tristeza a la Revista Gente, el 11 de octubre de 1953, seis años después de haber denunciado en el periódico Redención, la desidia ante la cultura de quienes mal llevaban las riendas del país. De tal manera que el Ballet desapareció como agrupación danzaria, pero ella y Fernando Alonso siguieron manteniendo viva la llama, que jamás se apagó. En la Academia hicieron todo lo posible para que el talento perdurara.

Recordando que los miembros de la compañía eran en su mayoría extranjeros en los momentos iniciales; Alicia con esa visión de futuro que la caracteriza, pudo prever en vista de la posición hostil entre Cuba y el gobierno de Estados Unidos, que más temprano que tarde esos bailarines se verían obligados a regresar a sus países en cuanto se les dejara de pagar en dólares.

Así, se convocó en el mes de julio o de agosto de 1959, a un concurso de oposición para integrar el Ballet Nacional de Cuba, porque aunque había mucho talento y grandes posibilidades, no estaban los bailarines sólidamente preparados. Un tribunal internacional viajó a Cuba y junto a Alicia, Fernando y Alberto, Ann Barzel, la famosa crítica norteamericana, Alexandra Danílova, la conocida bailarina rusa, la crítica inglesa Phyllis Manchester y Ana Leontieva, entre otros, evaluaron a los que se presentaron. Así mismo llegaron a Cuba bailarines provenientes de las más diversas naciones: estadounidenses, ecuatorianos, guatemaltecos, mexicanos, brasileños, argentinos, entre otros.

Después de 1959 todo fue distinto. Tras su reorganización con la promulgación de la Ley 812, el Ballet de Cuba inició una gira por América Latina y fue algo grandioso, porque esa Ley destacaba la labor extraordinaria llevada adelante por Alicia, brillante bailarina cuyos grandes triunfos honran a la Patria. Ese texto no sólo garantizó oficialmente la vida del Ballet Nacional de Cuba (BNC) desde el punto de vista de sus necesidades materiales, sino que reconoció, fundamentalmente, la importancia que tenían las artes en la vida espiritual de la nación.

Una vez obtenido el apoyo del gobierno en el aspecto cultural a la labor artística de Alicia Alonso, diezmada y sabotada anteriormente por el gobierno Batistiano, lo primero que Alicia y Fernando hicieron fue reagrupar a los bailarines que estaban bastantes dispersos, y el 3 de febrero de 1959 actuaron en el teatro Blanquita (hoy Complejo Cultural Karl Marx) para protagonizar la primera función en la nueva vida del Ballet de Cuba, la cual estuvo dedicada al gobierno revolucionario y al Ejército Rebelde. Las Sífides, de Michael Fokine, Cuatro fugas, de Alberto Alonso y el Cisne Negro, fueron las obras que subieron a la escena después de las palabras del propio Martínez Páez, entonces ministro de Salubridad de Cuba.

Contra viento y marea, en palabras del Miguel Cabrera (b.), se formó y consolidó el Ballet Nacional de Cuba. “Uno de los mayores logros de la Revolución ha sido ofrecernos pleno acceso a la cultura”. Usando las propias palabras de Alicia Alonso en una declaración destacó que Fidel había hecho posible su sueño dorado: que en Cuba se tuvieran una de las mejores compañías del mundo y una escuela prestigiosa. Seguramente muy poco de eso hubiera sido posible sin su apoyo incondicional, sin su reconocimiento de la significación de la cultura para los cubanos.

Desde entonces ha quedado conformado el actual Ballet Nacional de Cuba, agrupación cultural y danzaria que le ha dado un gran prestigio nacional e internacional a este país, Cuba, que no por ser pequeño ha dejado de estar inmerso en la mira de otros pueblos como un país, que impulsa y apoya la cultura, el deporte y la medicina, dejando una gran huella en esta rama artística, la danza clásica; Alicia Alonso y los frutos alcanzados a través de todos estos años, secuela de una disciplina, constancia y quehacer artístico, han dado prestigio a un pueblo enardecido por la avidez de lucha, entereza y amalgama cultural, dando así surgimiento a una identidad que ha distinguido al cubano. Donde toma mención en palabras del estudioso de las artes cubanas, Fernando Ortiz (2006), dentro de esa *cubanidad*, que señala como calidad de lo cubano, por su carácter, su índole, su condición distintiva y su individualización dentro de lo universal.

I.2. Aspectos culturales en el ámbito danzario, durante el proceso revolucionario cubano, donde surge el Ballet Nacional de Cuba.

Para ello se tomará como referencia parte de la monografía que realiza el cubano Ramón Guerra Díaz (2011), licenciado en historia, estudioso de la cultura cubana y de José Martí, quien trabaja como museólogo especialista en el Museo Casa Natal de José Martí, Cuba.

Esta monografía es un resumen de los acontecimientos culturales de la primera década de la cultura Cubana, enfocados más en la danza que en otras ramas de la cultura cubana, de manera que se dé a conocer algunos hechos históricos que han conformado uno de los principales sucesos para la sociedad cubana, la formación de un Ballet Nacional, que ha representado durante muchos años la excelencia académica de sus integrantes y representantes a escala nacional e internacional.

Los primeros años del proceso revolucionario cubano han sido abordados desde diferentes aristas por muchos investigadores de la isla de Cuba y del extranjero. En estos abordajes del tema ha predominado la pasión de amigos, protagonistas y enemigos de Cuba, por lo que muchas veces la objetividad se pierde a la hora de plasmar los sucesos históricos que se narran.

Relevante acontecimiento es el logro en aras del triunfo revolucionario, el de abolir la analfabetización, la Campaña Nacional de Alfabetización en Cuba fue una campaña de alcance nacional, implementada por el gobierno cubano para reducir el analfabetismo e incrementar el porcentaje de población escolarizada. Esta campaña comenzó a prepararse en 1960 y finalizó oficialmente el 22 de diciembre de 1961, cuando el Gobierno declaró a Cuba, en la Plaza de la Revolución José Martí, como Territorio Libre de Analfabetismo. La campaña redujo el analfabetismo desde un porcentaje superior al 20 por ciento en 1958, al 3.9 por ciento en 1961. El año de 1961 se proclamó en Cuba como "Año de la Educación". Esta campaña se desarrolló principalmente a través de brigadas de voluntarios que se desplazaron por el país para realizar dicha labor.

En medio del férreo bloqueo político y económico al que estaba sometida la isla, por parte del imperio Estadounidense, ya estaba "libre" del analfabetismo, logró que permitiera un mayor grado de integración del pueblo hacia los programas educacionales que pretendía Fidel Castro desde entonces y que son reflejo hoy en día de los logros alcanzados a nivel de cultura, deporte y medicina.

Así, rodeado de estos sucesos y centrando más los acontecimientos culturales que ocupan esta investigación, llega justamente el Ballet Nacional de Cuba (consolidada en 1961). Los grandes éxitos del ballet cubano en la década del 60 tienen su base en la Academia de Ballet Alicia Alonso tal y como se expuso anteriormente, que cediera su lugar en 1962 a la Escuela Nacional de Ballet y la creación posterior de las escuelas provinciales de ésta disciplina artística, como se verá más adelante. En ellas enseñan los mejores exponentes del ballet cubano, encabezados por Fernando Alonso. De tal manera el Ballet Nacional de Cuba llegó a convertirse en la única representación cultural cubana que giraba con éxito por el mundo occidental: México en 1968; Bélgica, Holanda y España en 1969; Luxemburgo, Mónaco, Italia y Francia, en 1970.

El desarrollo del ballet cubano trae aparejado el surgimiento de una segunda compañía en la ciudad de Camagüey, donde existía una tradición de varias décadas en la enseñanza de esta disciplina. Al triunfar la Revolución, la escuela de ballet que en Camagüey dirigía Vicentina de la Torre, se mantiene bajo el auspicio del gobierno local y dirigida por su fundadora. Durante años este centro formó bailarines que ocasionalmente se presentaban en actividades culturales en la ciudad.

La madurez de lo aprendido en esta Escuela de Camagüey culmina con la creación del Ballet de Camagüey, por Vicentina de la Torre y cuya primera función se produjo en el Teatro Principal el 3 de diciembre de 1967, con un programa que incluía, *La fille mal Gardée*, *Las Sylfides* y el *Pas de trois* del primer acto del *Lago de los Cisnes*. En 1968 el Ballet de Camagüey se presenta por primera vez en la capital presentando en el Teatro de la CTC (central de trabajadores de Cuba) un programa que se conformaba con el ballet, *Coppelia*. En el grupo de fundadores sobresalen, Ofelia González, Gloria Padrón, Gloria María, Clara Díaz, Norma Barrera y Clara Bueno, todas formadas en la escuela Camagüeyana.

En 1969 entran en la Compañía agramontina los primeros egresados de la Escuela de Ballet de Cubanacán y se reestructura la dirección con Joaquín Banegas y Silvia Marichal, al frente del mismo. Se integra a dicha Compañía la actual directora del Ballet Clásico de Querétaro Fernando Jhones, la M. en A, Dubia C. Hernández Franco.

Sucesivamente en años posteriores con el propósito de llevar este arte danzario al alcance de todos lo que quisieran practicarlo y fomentar un gusto artístico en el pueblo cubano, se hace extensivo la creación de varios centros formadores de esta disciplina a varias de las 14 provincias de la isla de Cuba.

De modo que se fueron creando más escuelas Provinciales Vocacionales de Arte como centros multidisciplinarios, donde no sólo se imparte Ballet, sino también, Música y Artes Plásticas, que facilitan una primera instancia educativa a nivel elemental, para luego continuarla a un nivel medio superior, donde como se ha visto, se imparte en la Escuela Nacional de Arte (ENA), en La Habana y en la Academia de las Artes “Vicentina de las Torres”, de Camagüey, algunas de éstas Escuelas Provinciales son: la Escuela Elemental de Arte “ Alejo Carpentier”, Ciudad de La Habana, la Escuela Vocacional de Arte “Raúl Gómez García” de Holguín, Escuela Vocacional de Arte “José María Heredia” de Santiago de Cuba, Escuela Vocacional de de Arte “Luis Casas Romero” de, Camagüey, Escuela Vocacional de Arte “Olga Alonso”, de Villa Clara, entre otras.

En el aspecto de la Danza se estaba dando un paso importante contando con la figura emblemática que traza un sendero importante para la Danza Moderna en Cuba, Ramiro Guerra (1922), bajo su dirección se funda en 1959 el Departamento Danza del Teatro Nacional, donde se ocupa de agrupar bailarines con diversa formación, con el fin de encontrar la expresión nacional a través de la Danza Moderna.

Esta fue la base para la creación del Conjunto de Danza Moderna, instituida el 23 de septiembre de 1959, teniendo como precursor y fundador a Ramiro Guerra, quien no solo ejercía la función de director, sino también como profesor y coreógrafo. Ramiro Guerra partiendo de las técnicas de Marta Graham, José Limón y Doris Humphrey, comienza a desarrollar la verdadera técnica de la Danza Moderna Cubana, realizando valiosos aportes en cuanto al trabajo del torso, el uso de contracciones y la utilización de la pelvis. Desde sus inicios el Conjunto impacta por el acercamiento a los temas folklórico a través de las técnicas de la danza moderna, pero con la intencionalidad de búsqueda en las formas de expresión del cubano y fundamentalmente del negro, cuya plasticidad danzaria sería ampliamente utilizada, desde la esencia de las raíces africanas y la influencia española.

Para este Conjunto Ramiro Guerra crea coreografías como: “*Mulato*”, “*El milagro de Anaquillé*”, “*La rebambaramba*” (1928), basada en la música de compositor cubano Amadeo Roldán (París, 1900- La Habana, 1939) y “*Suite Yoruba*”, considerada un clásico de la Danza Moderna Cubana. El repertorio del grupo se completa con obras de la estadounidense Doris Humphrey, “*La vida de las abejas*” y “*Estudios sobre las aguas*”. Cabe resaltar que el compositor Amadeo Roldán nació en Francia de padres cubanos, es uno de los líderes del movimiento afro-cubano, escribió

varias composiciones que incorporan instrumentos de percusión afro- cubano, sentó las bases de la Escuela de Música Moderna en Cuba.

De la misma manera para la formación y preparación de ésta compañía, colaboró con Ramiro, la norteamericana Lorna Burdsall, que contribuyó mucho en la formación técnica del conjunto y a la asimilación de los principales elementos de la danza moderna, y la mexicana Elena Noriega que influye mucho en éste y otros grupos cubanos de danza. Su influencia no está solamente en la técnica de los bailarines y la mejor utilización del cuerpo, sino también en sus coreografías de las cuales el conjunto bailó, *“Huapango”* y *“Técnica para bailarines”*.

Comenta Ramiro Guerra en una entrevista hecha por Roberto Pérez Len, en la publicación de la revista *“Los orígenes de la danza moderna en Cuba”*. La Habana, 1986:

Yo aspiraba a que la danza moderna tuviera resonancia específica en nuestro medio. La profundización en el folklore fue mi propósito. Se había tergiversado mucho el sentido de la danza afrocubana cuando se trataba de llevarla a una forma escénica. Predominaba en ese caso solamente lo exterior, lo fácil, lo pintoresco. Pero hay algo más en el baile de los negros: una determinación, un mensaje innato que pide sea expuesto de manera culta para ser comprendido en toda su integridad. Al decir "culto" indico una elaboración de arte no para un grupo, sino para las masas.

En 1961 el Conjunto de Danza Moderna emprende su primera gira internacional, iniciada en el Festival de las Naciones de París y completada con un itinerario por los países socialistas de Europa.

En 1965 se crea la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folklor Cubano, lo que contribuye a la consolidación de esta manera de interpretar la danza y a la maduración del conjunto y su forma de hacer, que es ya evidente en la segunda mitad de la década del sesenta. Los bailarines cubanos tienen ya un modo peculiar de hacer danza moderna, han bebido de las influencias y el conocimiento de otros y han logrado una aceptación del público nacional que llena su sala. La segunda gira internacional del conjunto a los países socialistas en 1969 es el resultado de esto.

Si bien se resalta en este Conjunto de Danza Moderna una forma peculiar de bailar, con toda la amalgama de técnicas e influencias, ya se ha notado de la misma

manera en Alicia Alonso, la excelencia tanto interpretativa como técnica que influye y transmite a los integrantes de su compañía, esa forma, ese aire, esa pincelada que distingue un cuadro de otro, lo hacen con todo el cuerpo estos baluartes de la danza Cubana, Ramiro en la Danza Moderna, Alicia Alonso en la danza Clásica; ambos dan a la danza una peculiar forma de bailar, una cubanía que lleva consigo desde la música, los boleros, el cha-cha-chá, ritmos soneros, así como la influencias de otras Escuelas de Ballet. Como es en el Caso de la Prima Ballerina Alicia Alonso, que más adelante se mencionará, a favor de centrar sus peculiaridades técnicas e interpretativas, así como su excelsa manera de bailar, que a los ojos del mundo ha llegado a deleitar.

La obra “Medea y los Negreros” (1968) de Ramiro Guerra, marca el inicio de una nueva etapa en la Danza Moderna que se completa con obras como, “Panorama de la música cubana”, de Víctor Cuellar, “Okantomí ”(1970) y “Sulkary” (1971) de Eduardo Rivero y el importante repertorio de coreógrafos extranjeros como los norteamericanos Lorna Burdsall, Elfrida Mahler y Morris Donaldson, de los mexicanos Elena Noriega, Manuel Hiram y Raúl Flores, de la uruguaya Teresa Trujillo, y los polacos Conrad Drzewiecki y Witold Borkowski.



Figura 1.2. “Sulkary”, 1971. Obra emblemática del Coreógrafo Eduardo Rivero.

En Eduardo Rivero (1936-2012), bailarín y coreógrafo, formado en el grupo de bailarines bajo la mirada de Ramiro Guerra, hay ya una definición de la técnica cubana de la danza moderna, que tiene en Ramiro como el precursor y maestro. Técnica que se caracteriza principalmente por el movimiento ondulatorio del torso basado en la influencia de los bailes folklóricos y populares, estilizados en la maestría coreográfica de Rivero. Eduardo Rivero crea su propia Compañía de Danza en el Oriente de Cuba, en Santiago de Cuba precisamente, Teatro de la Danza del Caribe (1988), llevando no sólo sus experiencias y motivaciones coreográficas al otro extremo de la Isla, sino también aportando un despliegue en las artes por todo el territorio y el extranjero, con nuevas propuestas coreográficas con temas centrados en resaltar la

humildad del mundo que rodea al negro, al negro esclavo y marginado por un periodo de esclavitud que se vivió en Cuba con la invasión española, dejando un rico sabor de ritmos y movimientos folklóricos.

Maestros como Ramiro Guerra y Eduardo Rivero llevaron a la escena cubana la más alta sutileza y profesionalización del folklor cubano a la danza Moderna, con un lenguaje técnico que señala una forma peculiar de bailar y expresar de bailarín cubano, con su más amplio sentir de las raíces culturales cubanas. Un ejemplo de ello es la obra “Suite Yoruba”, 1962, con coreografía del propio Ramiro Guerra, teniendo como intérprete a Eduardo Rivero, entre otros y música de Amadeo Roldán.



Figura 1.3. Eduardo Rivero (a la Izquierda) en un memorable pasaje de la obra “Suite Yoruba”, 1962. Coreografía de Ramiro Guerra.

Las danzas folklóricas fueron motivo de estudio y rescate desde los primeros momentos del desarrollo de la danza Moderna en Cuba, había una clara voluntad de rescatar todo lo autóctono nacional y para ello se creó el Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas, que revitaliza además las comparsas tradicionales del carnaval habanero.

En el Teatro Nacional de Cuba, Argeliers León, organiza un programa folklórico con cantos y danzas de origen afrocubanos, lo cual propicia el cimiento de la creación posterior del Conjunto Folklórico Nacional, que nace el 7 de mayo de 1962 para recopilar todas las manifestaciones danzarias populares del país. Para eso se hizo una convocatoria a la que respondieron más de cuatrocientos interesados, de ellos se escogieron 56 para integrar el Conjunto. Eran músicos y bailarines del pueblo que aprendieron de sus ancestros los bailes y canciones. Ellos fueron la base para la creación

de piezas que hoy son clásicas en el Conjunto, debidas en lo fundamental al asesoramiento de Rogelio Martínez Furé y a las coreografías de Rodolfo Reyes Cortés.

La creación de este Conjunto Folklórico, permite el rescate y popularización de manifestaciones artísticas vinculadas a las tradiciones mágico-religiosas de los grupos afro descendientes de Cuba, asimilados por el pueblo, junto a otras de carácter recreativas y sociales provenientes de otros grupos étnicos que conforman la base de la población cubana. Imbuido por este rescate aparecen en esta década otros grupos folklóricos profesionales como son el Folklórico de Oriente y el de Matanzas, además de muchos conjuntos de aficionados cultivadores de estas manifestaciones autóctonas.

El movimiento danzario de la década de los 60 se completa con otras agrupaciones como el Conjunto Experimental de Danza, dirigido por Alberto Alonso (1961-1966) y que recrea piezas basadas en la música popular cubana. En él bailaron Sonia Calero y Gladys González y en su repertorio sobresale piezas como El Solar, de Alberto Méndez, El Parque, de Joaquín Rivera, Misterio I, II y III de Tomás Morales y Forma, color y movimiento, de Luis Trápaga.

En otra órbita de esta escenificación danzaria, en 1964, se crea el Ballet de la Televisión Cubana, dirigido por el bailarín cubano Luis Trápaga (1921-1988), con el objetivo de dotar a ese medio de difusión, un cuerpo de baile propio que pudiera interpretar las coreografías creadas para la pequeña pantalla, para ello creó el método de “técnica básica” para la formación de bailarines que respondiese a los objetivos que se establecían ante el medio de difusión de este arte llevado a la televisión, mediante una mezcla de clases de ballet, con elementos del baile popular y tradiciones folklóricas cubanas. Técnica que se convirtió en un punto de partida para desarrollar una personalidad estética dentro de esa agrupación y sus coreografías.

Junto a Luis Trápaga sobresalen entre las fundadoras, las bailarinas Gladys González, Cristy Domínguez Pérez, que contribuyeron a consolidar el trabajo del grupo, tanto en el baile como en la coreografía, principalmente sobre los ritmos cubanos; siendo esta última, Cristy Domínguez Pérez, la directora actual de ésta institución danzaria.

Si bien la cultura cubana se encontraba inmersa en desarrollar una identidad Nacional razonada en las tradiciones y en lo autóctono, la danza para este momento de la historia alcanza cuatro vertientes establecidas en Cuba: la Danza Clásica, la Danza Moderna, el Conjunto Folklórico Nacional, y el Ballet de la Televisión, como se ha ido exponiendo anteriormente.

No es coincidencia que los fundadores del Ballet Nacional de Cuba, Alicia Alonso, Fernando Alonso y Alberto Alonso, con todo lo aprendido en el extranjero en su formación dancística, buscaran la manera de asimilar en el territorio nacional sus conocimientos y experiencias en función de encontrar cierta distinción en los rasgos del bailarín cubano, desde su somatotipo hasta la manera de expresarse, primero dentro de su propia idiosincrasia y segundo desde la técnica misma de Ballet Clásico que ellos se encargaban de desarrollar, modificar (en cuanto a estructura de clase, en calentamientos y orden de la misma, Barra, Centro y Saltos) y resaltar desde las cualidades del bailarín cubano. De la misma manera Alberto Alonso, desde sus inquietudes y acertado gusto coreográfico, se da a la tarea de rescatar y estudiar desde la tradición de los bailes y costumbres afrocubanas, los rasgos más distintivos de las bailes folklóricos Nacionales, al mezclar lo académico con movimientos sensuales de nuestros bailes populares con las tradiciones folklóricas afrocubanas, en busca de un perfil coreográfico plenamente cubano; ejemplo de ello, su coreografía “*Antes del Alba*” (1947) obra que ha quedado dentro del repertorio del Ballet Nacional de Cuba.

Sin duda alguna, los precursores de la Danza Moderna Cubana como, Ramiro Guerra, Eduardo Rivero, así como la formación de los conjuntos Folklóricos Nacional, el de Oriente y el de Matanza, entre otros, han difundido y evidenciado esta ramificación de las artes danzarias, que dentro del territorio Cubano marcan un acentuado baile con el perfil del sabor y sentir del cubano, su acento en los movimientos heredados por los negros esclavos, que fueron ganando dentro del linaje su denominación de afrocubano, al engendrar sus progenitores dentro del territorio nacional. Esa energía que transmiten, con movimientos figurativos acompañados de una oleada pélvica, coordinados en un todo por la plasticidad que se transmite en su baile, hereda en los bailarines cubanos una peculiar manera de bailar con un determinante estilo, propio, dentro de la Danza Moderna, la Danza Moderna Cubana.

De esta manera se da en Cuba en este período de 1959-1970, con el acontecimiento del proceso revolucionario, un paso significativo a la cultura cubana, con los surgimientos de diversos Conjuntos, Instituciones, Compañías de Danzas Clásicas, como Modernas, con una intención de distinguir y darle un sello Nacional que proyecte la cultura cubana, primero a esfera Nacional y sucesivamente ganando resonancia a nivel Internacional.

En el Ballet Clásico de Querétaro, bajo la dirección de herederos directos de una de estas Compañías de Danza Cubana, el Ballet Nacional de Cuba (BNC), y

formados dentro de la Escuela Cubana de Ballet; los maestros Dubia Hernández y Fernando Jhones, han transmitido un sello particular de esta Escuela Cubana de Ballet que surge dentro de este periodo de éxitos del BNC, con esa energía no sólo en su baile, sino en su afán de transmitirle todo el glosario técnico-interpretativo a los integrantes de esa Compañía de Ballet Clásico en Querétaro, con un gusto armónico en sus intereses de unificar siempre la elegancia de los pasos, la pantomima y proceder técnico en la acción planteada desde una visión que inclina todas sus experiencias. También comparten un sentir fervoroso al querer influir en los integrantes de esta Compañía y dar un sello personal a las coreografías, a la forma de bailar de los integrantes, partiendo primero de la influencia de la metodológica de la Escuela Cubana de Ballet y segundo de la propia idiosincrasia del pueblo mexicano en su más pura manera de sentir el movimiento, con un toque personal sin desestimar la influencia de la metodología de la Escuela Cubana de Ballet.

Ejemplo de ello son los diversos montajes coreográficos dentro de su formación como Compañía de Ballet Clásico en Querétaro, contando con obras como “Huapango” (2010), con un tema y música totalmente mexicano, como otros trabajos coreográficos de pequeños formatos, como *pas de deux* (baile entre dos), como el “Danzón”, así como *pas de trois* (baile entre tres), con temas cubanos como la “Bella Cubana”, con versión coreográfica de la Maestra en A. y bailarina Dunet Pi Hernández, contando como elenco su propia participación, la del bailarín cubano Hiram Díaz y la del investigador de la presente tesis, así mismo se han hecho versiones sobre la original de algunas obras que están vigente no sólo en el repertorio del BNC, sino de otras Compañías de Ballet del mundo y en la propia Compañía de Ballet Clásico de Querétaro, como son: “El lago de los Cisnes”, “Giselle”, “Don Quijote”, “La Bella Durmiente”, “Coppelia”, entre otros.



Figura 1.4. *La Bella Cubana*, Versión Coreográfica para la F.B.A de U.A.Q., por la Maestra-Bailarina Dunet Pi Hernández. 2011. Intérpretes: de izquierda a derecha, Hiram Díaz Quintero, Dunet Pi Hernández y Giotto Macías Font, Integrantes del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”.

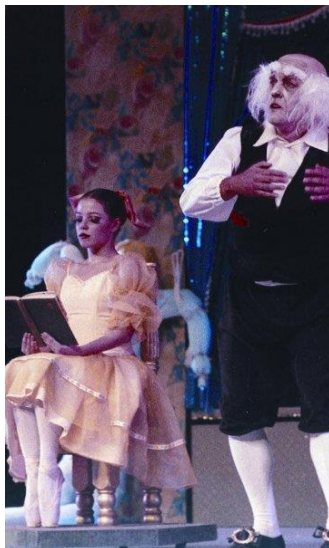


Figura 1.5. Ballet “Coppelia”, intérpretes: Dunet Pi Hernández y su padre el Maestro y Primer Bailarín Fernando Jhones, en el papel de carácter, Dr. *Coppélius*. Versión sobre la Original del B.N.C.

Siempre con una cuidadosa elaboración en los montajes coreográficos, cuidando y respetando la versión Original, así como la interpretación y dificultad técnica en las ejecuciones de sus variaciones, la expresividad y sentido de integración en la pantomima del cuerpo de baile, como la utilización de la escenografía lo más acorde a la Original, para darle mayor colorido y acentuada seriedad en la puesta en escena de todas las obras de esta Compañía de Ballet queretana, específicamente en aquellos grandes Clásicos, que se ha desempeñado con un rigor técnico e interpretativo siguiendo las pautas metodológicas de la enseñanza del Ballet Clásico de la Escuela Cubana, que imparten estos maestros cubanos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, México.

De igual manera en otro aspecto de la cultura cubana, la Música ha sido siempre una expresión artística que si bien, fuese en sus inicios, prehistóricos, para ceremonias, manifestar estados de ánimos, estimular la cacería, alabar a los Dioses, llamar a la lluvia en temporadas de sequías, cultos fúnebres, etc. La danza a nombre del célebre Alejo Carpentier, quien expresa: “el espíritu de la danza es inseparable de la

condición humana” (1976 palabras pronunciadas en discurso de clausura del Festival Internacional de Ballet de la Habana), tanto como la Música está implícita en todo ser humano y se manifiesta en la cultura de cada pueblo o nación con la singularidad que las denota, a pesar de cómo la misma danza se nutren unas de otras.

La danza Clásica lleva consigo una multiplicidad de distintas manifestaciones artísticas, no se baila si no se lleva un ritmo, el ritmo que es propio de las notaciones musicales para su complemento, partituras y composiciones que quedan plasmadas en un papel (partituras), a diferencia de la música, en la danza se puede interpretar una misma obra de diferentes maneras, pero ese sería otro tema a seguir en otra ocasión. Generalmente las obras de Ballet, Danzas, Modernas o contemporáneas, Folklóricas o tradicionales, llevan consigo la complicidad de la música en cualquier de los géneros que se manifieste, clásico, jazz, rock, hip-hop, folklórico, etc.

Siempre se va a bailar sentado, con un pequeño movimiento de cabeza, o de los pies, o bien con todo el cuerpo, pero siempre se espera que todo individuo tenga su ritmo interno que lo acompañe en su manifestación emocional, ya sea escuchando música, o frente a la danza misma. El hombre manifiesta un ritmo ante la composición de sonidos y silencios en una organización, que como resultado de esta organización deriva coherente y agradable muchas veces al oído, la Música, así mismo en las producciones de las obras de Ballet, se fusiona la plástica para su decoración, iluminación, vestuarios y escenografías, punto que resalta desde sus aportes a la danza el celebre Mijaíl Fokine (1880-1942), que expone lo siguiente:

La danza debe estar en una situación de igualdad con los demás factores del ballet: música, decorados y vestuario. Estos otros factores no deben imponerse a la danza, ni aquella debe independizarse de ellas, si se quiere hacer un ballet moderno. En él ya no existe más “música de ballet”, sino música; no hay tutes ni zapatillas color rosa convencionales, y estrechamente ligados a determinado estilo...

Por lo que éstas tres manifestaciones del arte, la danza, la música y las artes plásticas, se ven compenetradas en la elaboración de expresión de los sentimientos humanos, ya sea para un propio beneficio del creador o compositor, o bien para plasmar un arte en función de la sociedad.

Para esta investigación de tesis no se pretende recabar toda la historia de la Música en Cuba dentro de sus primeros años de revolución, pero sí dar a conocer algunos aspectos dentro de ésta que guardan relación con la danza, como la música popular cubana, mismas que refleja un compromiso social, de corte patriótico y político, que de cierta manera han insuflado una variedad de temas que permiten buscar desde lo popular ante la música y el baile, motivos característicos dentro de la peculiaridad de cada una de éstas artes en el desarrollo de una línea artística, que si bien es visto de forma general, en este suceso que se recoge o inspira de lo *popular* llevado a un contexto más planteado y elaborado con técnicas específicas, como la danza clásica y la danza Moderna lo reflejan de forma tamizada la gran escena, la puesta en escena en un salón específico.

Al triunfo de la revolución cubana, un movimiento musical, principalmente en cuanto a los géneros populares, se manifiesta y predomina no sólo en Cuba, sino en toda el área del Caribe, América Latina y la población latina de los Estados Unidos, ritmos como el son, el chachachá, el mambo, el bolero y muchas otras variantes de música cubana, mantienen un movimiento musical consolidado en el gusto popular de estas zonas; tocados por orquestas, charangas, conjuntos y agrupaciones con formato jazz-band; y cantantes de la talla como lo fue el Benny Moré, Tito Gómez, Barbarito Diez, Roberto Faz, Celia Cruz, Enrique Jorrín, Rafael Lay, Dámaso Pérez Prado, Arsenio Rodríguez, Orlando Contreras y muchos otros, que se encargan de mantener a la música popular cubana en lugar de preferencia.

En la músicaailable, el cha-cha-cha, sub-especie derivada del sistema danzonero, prolifera junto a otras estilizaciones soneras con formas y manifestacionesailables, todas en interacción, y que en determinados casos, se habían incorporado a una categoría folk por caracterización y apropiación colectiva. Lo sonero a lo largo de la conformación nacional, había llegado más allá de loailable y lo cantado, se delineaba como singular manifestación reflejo de la personalidad cultural cubana, como un modo de ser cubano por excelencia, que se concretaba de muchas maneras: en loailable, lo cancionístico e incluso en lo sinfónico y formas abiertas cubanas, así como en la danza misma, con los montajes coreográficos de Ramiro Guerra, para la Compañía de Danza Moderna, que dirigía. Estos ritmos derivados de la músicaailable popular se escenifican, no sólo a nivel de instituciones del nivel del BNC, Conjuntos Folklóricos, Danza Contemporánea de Cuba, entre otros, como el Ballet de la Televisión Cubana, con Cristy Domínguez como directora y coreógrafa. Todas estas instituciones

resaltaban en sus composiciones algunas esferas de la cultura popular, en esencia de la música popularailable, tomando lo más notorio y significativo del momento expresado tanto en la música, como en la danza y las artes plásticas.

Pese a ello la músicaailable pasaba por un trance, donde hubo varios intentos de reanimar losailables populares introduciendo nuevos ritmos; uno de ellos fue el "Mozambique", ritmo basado en la percusión afro cubana y una fuerte batería de instrumentos de viento, creado por Pedro Izquierdo (conocido como, *Pello el Afrokán*) y que vivió un breve período de popularidad, antes de ser opacado por la música pop del momento. Otro intento válido fue el del compositor y arreglista Enrique Bonne y el cantante Pacho Alonso, quienes popularizaron el "ritmo pilón", variante rítmica sonera que aún se escucha con gusto.

El Mozambique y el Pilón fueron los intentos más serios para reanimar la músicaailable cubana, junto a otros ritmos o variantes de otros conocidos que no lograron gran difusión: el mosanchá, el pacá, wawa, guapachá chiquichaca, afrishake, etc., reaccionan todas a la avalancha de música foránea que predominó en los medios de difusión nacional. A ello se encomiendan instituciones danzarias como el Ballet de la Televisión Cubana, que dirige Cristy Domínguez y pequeños grupos de danzas que acompañan otros espectáculos dentro de la sociedad de consumo como son lo Cabarets dentro de los grandes Hoteles de la Isla caribeña. Al respecto cabe puntualizar que si bien estos ritmos o variantes han ido menguando dentro la modernidad de hoy en día, siguen siendo de cierta manera fuentes generadoras de otras vertientes musicales, y si bien han sido fuentes inspiradoras en los bailes de diversas instituciones danzarias, como el BNC y Danza Contemporánea de Cuba (DCC), a bailes populares como el *Pilón*, el *Mozambique*, el *Cha-Cha-Cha*, entre otros, los intérpretes con una técnica definida dentro de la Clásica o la Moderna, le aportan simultáneamente elementos de cada una de ellas, como cuando se baila el Cha-Cha-Cha, a éste se le puede agregar durante su ejecución en un ritmo de 1,2,3, un giro a passé metido, o un tour en el aire, este tipo de eventos se emplean más en obras llevadas al mundo de las Variedades (Hoteles, cabarets, turismo).

En mayo de 1960 se crea la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por los maestros Enrique González Manti y Manuel Duchesne Cuzán; adjunta a ella se crea una Orquesta de Cámara, dirigida por Roberto Varela Arnau y Roberto Sánchez Ferrer. El movimiento sinfónico crece hacia el interior del país con la creación de las sinfónicas de Matanzas, Santa Clara, Camagüey y Santiago de Cuba, entre 1961 y 1962. Hecho

que permite extender el trabajo artístico en función de unificar las artes, con el trabajo de estas Orquestas en colaboración con el Ballet Nacional de Cuba y otras instituciones culturales cubanas.

En otro aspecto de la cultura musical cubana, se encuentra el músico, compositor e instrumentista cubano Sergio Vitier García-Marruz, quien trabajase un variado catálogo de obras para danzas, música sinfónica, de cámara, electroacústica, temas infantiles, para el cine, la televisión, con títulos como *“Ad limitum”* (1978), coreografía de Alberto Méndez para el Ballet Nacional de Cuba, especialmente para Alicia Alonso y el bailarín español Antonio Gades, así como *“Flora”* (1978), Ballet que recrea el Ballet Nacional de Cuba, en manos del coreógrafo cubano Gustavo Herrera, inspirado en el pintor cubano Portocarrero, ballet lleno de colorido, tanto en los vestuarios, escenografía, como en los movimientos que reflejan un armonioso trabajo entre estas ramas artísticas: la danza, la música y las artes plásticas que se unen en función de elevar el arte en representación de una cultura que identifica a un pueblo por sus raíces y costumbres arraigadas por su tradición y constante evolución, la cultura cubana. Esta obra *“Flora”*, exalta la sensualidad, belleza y elegancia femenina, rasgos de la mujer cubana representada en todo colorido que prevalece en el pincel de Portocarrero, dándoles a las bailarinas un acertado despliegue de armoniosos movimientos a los colores que bailan sobre el lienzo de éste grandioso pintor cubano.



Figura 1.6. *“Flora”*, 1978. Ballet Nacional de Cuba. Música: Sergio Vitier. Coreógrafo: Gustavo Herrera para el VI festival Internacional de Ballet de La Habana. Fotógrafo: Yander Zamora.

Paralelamente a todo lo relatado en referencia al desarrollo de la cultura cubana en el proceso revolucionario de Fidel Castro, el Ballet Nacional de Cuba (BNC), -una de las expresiones artísticas más relucientes de la cultura cubana-, tuvo un auge trascendental en el progreso de las artes en general en Cuba, la formación de una Compañía, consagrada con su participación y diversos galardones en el extranjero, bajo la dirección de la prima ballerina absoluta, Alicia Alonso, en pleno auge de su fama artística, así como los múltiples bailarines graduados formados en la Escuela Nacional de Arte, misma que Alicia fundara junto a Fernando Alonso y Alberto Alonso, y la participación del BNC junto a agrupaciones musicales como la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba que se funda en ese período de 1960, conjuntamente con las demás agrupaciones o instituciones mencionadas, reflejadas en diversas obras que entran en el repertorio del BNC, se puede concluir que en esta multiplicidad de las disciplinas, la Danza, la Música, y las Artes Plásticas, se manifiesta una de las premisas fundamentales en la escena del ballet clásico mundial, que dentro de las ideas reformistas de Fokine ganara en auge desde entonces la escena teatral, en la unificación de las artes en armonía con todas las partes, las partituras musicales, diseños de vestuarios, iluminación y libretos de ballet, para que la representación de las obras ganaran en calidad y perdurasen hasta nuestros días, tal como los grandes clásicos.

La compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev, también hicieron una labor significativa en este aspecto (unificación de las artes), guiada y apoyada por Mijail Fokine, quien trabajase para el empresario ruso, donde colaborara entre otros, el pintor español Pablo Picasso, en obras que asemejan la del BNC con el Ballet “*Flora*”, mencionado anteriormente. De la misma manera en el Ballet Clásico de Querétaro, se han hecho producciones de esta índole, donde desde pequeños formatos como *pas de deux* (como “*Rodin*”, con tema del pintor-escultor Auguste Rodín), al igual que “*Dúo de Amor*”, ambas obras bailadas por bailarines principales del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” (BCQFJ) de la F.B.A de la U.A.Q. en colaboración con la Filarmónica de Querétaro, así como grandes obras que entran en su repertorio, como el “*Cascanueces*”, “*Giselle*”, “*Lago de los Cisnes*”, “*Pas de deux de Tchaikovsky*”, “*Las Sílfiges*”, entre otras, obras que se han llevado en conjunta elaboración para el pueblo queretano, procurando llevar la excelencia artística que ha heredado desde los maestros fundadores de esta joven Compañía BCQFJ, así como la calidad técnica e interpretativa, de la excelentísima bailarina Alicia Alonso, a los jóvenes bailarines de esta Compañía que representa a la ciudad de Querétaro.

I.3. Los Alonsos, vida artística: Alicia Alonso y su técnica.

Alicia Alonso.

Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez del Hoyo, conocida como Alicia Alonso, nombre artístico y de matrimonio que obtuvo al casarse con Fernando Alonso, cuando tenía entre 15 y 16 años, en Estados Unidos en 1938. Nació el 21 de diciembre de 1920, en La Habana, Cuba, hija de padres españoles, su padre, Antonio Martínez Arredondo, la madre, Ernestina del Hoyo y Lugo. Alicia sintió una gran admiración por su padre, quien sembró en ella el sentimiento de cubanía, al punto que prohibió se hablara inglés en el hogar. Heredó de él su carácter optimista.

Era la menor de la familia, Antonio el mayor de los hermanos, le siguen Blanca y Elizardo. La benjamín de la familia, fue muy preferida por su tía Alicia, que además fue su madrina y por eso lleva su nombre.

Estudió en un colegio religioso teresiano; en el colegio no se sentía bien, porque las monjas le advirtieron que bailar era una indecencia y un pecado para la religión; prejuicios de la época. Comenzó sus estudios de ballet en Cuba, a la edad de nueve años, en la Sociedad Pro-Arte Musical, fundada con aportaciones privadas por María Teresa García Montes de Giberga con Sophia Fedórova, en diciembre de 1918, hasta que en 1931, año en que fallece María Teresa, la Sra. Natalia Aróstegui de Suárez, propuso la creación de tres escuelas o academias para los hijos de sus asociados: la de Declamación, a cargo del profesor y director teatral español Guillermo de la Mancha, la de Guitarra, bajo la atención de Clara Romero de Nicola y la de Baile con el maestro ruso Nicolás Yavorsky, en la que bailó para esa fecha con el nombre de Alicia Martínez y más tarde con el nombre de casada, Alicia Alonso. Dicha institución dejó de existir en 1961, dando comienzo a la Academia de Ballet Alicia Alonso, fundada el 28 de octubre de 1948 en Cuba, misma que no tenía sede oficial en sus comienzos, hasta que en septiembre de 1950, bajo la guía de Alicia y Fernando Alonso, abrió las puertas de su sede oficial en la calle 21 entre M y N, en el Vedado, donde actualmente está el Hotel Capri. Ese local era una casa particular, cuyo dueño se la alquiló durante un tiempo a los Alonso, hasta que en 1955 lograron construir un salón en la Calle 11 No. 516, entre K y L.

La Academia de Ballet Alicia Alonso nació para llenar un vacío en la vida cultural cubana. En ello influyeron también los reclamos del público, que había llegado a un alto grado de madurez artística y demandaba espectáculos de gran categoría; como de un grupo de personas conscientes de la misión trascendente del artista, que quisieron dejar en la enseñanza su más importante obra. Esta institución se planteó la urgente tarea de preparar la primera generación de bailarines cubanos, formados dentro de un sistema pedagógico coordinado de manera científica. Así ésta dio pasos a finales de 1960 a la Escuela Nacional de Ballet Cubanacán, donde es fundadora la Maestra en Arte Dubia Hernández Franco, fundadora a la vez del “Ballet Clásico Fernando Jhones” de la U.A.Q. en México desde 1993, en ardua labor con su esposo y primer bailarín del Ballet Nacional de Cuba, Fernando Jhones, como se verá más adelante en el capítulo tercero.

El inglés Arnold Hashell, ya lamentablemente fallecido, fue uno de los testigos de este surgimiento y al respecto escribió que fue en los concursos internacionales de ballet de Varna, durante los tres años sucesivos de 1964, 1965 y 1966, cuando empezó a comprender que se había abierto un nuevo capítulo en la historia del ballet, que había nacido una nueva escuela: la Escuela Cubana de formación estrictamente clásica, pero con características propias bien definidas.

Alicia Alonso amó el teatro y llegó hasta la actuación, en el área de arte dramático de la sociedad de *Pro-Arte Musical*, ubicada en el *Amadeo Roldán*, representando papeles de niña y jovencita; en el teatro infantil recibió los primeros aplausos. Pero como bailarina los recibió en una clase demostrativa en Pro-Arte, al llevar atrás la pierna en el *arabesque*, a una altura más de lo considerada en aquel entonces, con sólo once años la madre le ayudaba en la casa a subir la pierna lo más alto posible. A los doce años trabajó por primera vez llegando a ganar 13 pesos, dando clases a otras niñas. El padre se disgustó con ella por ese trabajo, pero la pequeña Alicia estaba satisfecha, ya que no tendría que pedir dinero al padre para ir al cine; a los trece años enseñaba ballet en una casa particular a tres jovencitas de buena posición económica.

En la sociedad de *Pro-Arte Musical* tuvo su debut en el *Gran vals* de la *Bella Durmiente del bosque*, en 1931, misma donde realizó su primer número como “solista” con *El pájaro azul*, en 1932. Alicia ya comenzaba a destacarse de las demás de su grupo, si bien con sus peculiaridades, como la altura del *arabesque*, denotando su flexibilidad, empezó desde muy temprana edad a manifestar un gusto y pasión por la música y la danza, imbuido quizás por el ambiente artístico en que se vio rodeada desde

muy pequeña en su hogar, donde la poesía, la música y el teatro, rodeaban su entorno. En Pro-Arte contó con su primer maestro, el ruso Nicolai Yavrosky (1891-1947), bailarín que había pertenecido a los elencos de la compañía de *Ida Rubinstein* y de la *Opéra Privée de París* y que en ocasión de una gira de ésta última compañía a América se radicó en Cuba, se dice que aunque no poseía un gran vocabulario de ballet, ni conocimiento profundos, sí revelaba un particular buen gusto, que le permitió ver en Alicia Alonso grandes cualidades para este arte danzario, lo cual sucede frecuentemente cuando un maestro de ballet tiene un ojo “clínico” (en el sentido alegórico a la medicina, diagnosticar, predecir), que le permite expresar su afinidad hacia las condiciones físicas y de actitud del prospecto discípulo.

A pesar de los buenos augurios que podría dar el devenir de la sociedad de Pro-Arte, en Cuba no había institución en aquel entonces que profesionalizara el Ballet, y, por ende, consiguiera esa distinción de hacerse *bailarina profesional*, ni compañías donde ejercerse, además de que dicha disciplina era muy mal vista por la sociedad, pues no eran bien vistas las mujeres en su participación dentro del teatro.

Por consiguiente en otra etapa de su perfil, Alicia se traslada a los Estados Unidos y continuó su formación con quienes consideró dos buenos profesores: Enrico Zanfretta (muere en 1946), un ser muy simpático que en su juventud había sido figura en la Scala de Milán; Alexandra Fedórova (1884-1972), formada en la Escuela Imperial de San Petersburgo y antigua solista del Teatro Marinsky, así como varios profesores eminentes de la School of American Ballet; entre sus mejores partenaire reconoce a Anton Dolin (quien fuese su primer Albrecht). A partir de 1938 comienza su actividad profesional al debutar en comedias musicales como, *Great Lady* en 1938 y *Stars in Eyes Your* en 1939, luego se incorpora a las filas del American Ballet Caravan, antecedente del actual New York City, en 1940, forma parte del elenco del Ballet Teathre of New, año de su fundación, a partir de ese momento comienza una brillante etapa de su carrera, ya que interpreta grandes obras del repertorio romántico y clásico, donde se encontraba con toda la tradición acumulada en siglos del ballet, junto a los conceptos más modernos en el arte coreográfico, del mismo modo trabajó junto a Mijail Fokine, George Balanchine, Leonide Massine, con quién bailó *Caprico español*, Bronislava Nijiska, Antony Tudor, Jerome Robbins y Agnes de Mille, entre otras significativas personalidades que de forma certera enriquecieran su formación artística y permitieran en Alicia Alonso el acervo técnico e interpretativo que junto a su gracia natural en el baile y su peculiaridad gestual y técnica la han caracterizado en su vida profesional.



Figura 1.7. American Ballet Theatre, 1947. De izquierda a derecha, arriba Hugh Laing, Jhon e Igor Youskevitch. Debajo de izquierda a derecha, Muriel Bentley, Alicia Alonso, Anthony Tudor, Oliver Smith, Dimitri Romanoff, Lucia Chase, Nora Kaye y Max Goberman. Fotografía tomada por Irving Pen para la revista Vogue.

A principios de su carrera pretendieron cambiarle el nombre por uno de origen ruso ya que eran muy conocidos internacionalmente y estaban en boga acorde a la vanguardia dancística en aquel entonces, después quisieron ponerle un nombre norteamericano, pero nunca aceptó y continuó con toda dignidad con el suyo, hasta que al casarse con Fernando Alonso adopta su apellido, como es costumbre en Norteamérica.



Figura 1.8. Alicia Alonso y Fernando Alonso en el Ballet “Undertow”. Compañía American Ballet Theater. 1947

Con esta compañía, el Ballet Theatre, Alicia Alonso bailó una obra que ha estado muy unida a su carrera y le ha dado transcendental vida e imagen renovadora al ballet romántico, *Giselle*, que estrenó en 1943, cuando reemplazó a la bailarina rusa Alicia Márkova, por haber enfermado repentinamente, ya unos años antes en 1941, Alicia había sufrido su primera operación de la vista, afección que ya sufría en un ojo desde los diecinueve años; fue operada en Estados Unidos, donde los especialistas le recomendaron seis meses de reposo en cama (ella propuso un año, el cual cumplió y continuó con su pasión por la danza). Fue un año muy difícil para Alicia Alonso, acostada sin apenas moverse, hasta el pelo comenzó a perder en la parte trasera de la cabeza, por estar recostada sobre dos almohadas duras, rellenas de arena, sólo podía moverse en la cama con sumo cuidado. Tenía que evitar hacer fuerzas con la cabeza ya que los movimientos del cuello se reflejan en los ojos. En la cama movía los dedos y las piernas, para no perder la agilidad, con los dedos recordaba los ballets que había bailado y los que soñaba interpretar; la madre le daba masajes en el cuerpo para mantener de cierta forma, los músculos activos.

Una empresa muy difícil de conseguir, tratar de mantener el tono muscular acostada, sin ejercitar no más que los ballets en su mente, desde luego no es lo mismo, pero sí es algo que con reiteración se les pide a los bailarines tanto profesionales como a iniciados en esta disciplina, que repasen las secuencias, y tomen en cuenta las correcciones, no sólo en el momento en que se está trabajando frente al maestro en clases de ballets y montajes coreográficos, sino también cuando están en algún momento libre meditar sobre el estilo, correcciones dadas, o dificultades técnicas que se presenten, ya sean personales o generales dentro el contexto de la obra a realizar.

En la medida que Alicia Alonso perdía visión se fue adaptando a nuevas técnicas para obtener el mismo resultado por otras vías, por ejemplo; en el escenario buscó puntos de apoyo, se guiaba por las luces fuertes y el calor de ellas, nunca tuvo temor a equivocarse, al bailar se olvidaba de la visión. Siempre se sintió segura, llegó a convertir en algo positivo todo aquello por lo que pasaba, el revés de la visión ocular. Desde pequeña le habían dicho que no podía hacer la carrera profesional de ballet, todos se equivocaron, pues impuso su fuerza de voluntad, *moriré con la danza*, expresó Alicia para esa ocasión y lo ha llevado desde entonces presente en cada pasaje de su vida artística. Para ésta función de *Giselle*, en 1943, tuvo que hacer mucho esfuerzo, por lo reciente de su operación y el tiempo de estreno con que contaba para la obra, la cual se

produjo en el antiguo Metropolitan Opera House de Nueva York, fue de gran éxito, más que el esperado, pues ya Márkova, tenía acostumbrado a un público al modo de hacer dicho personaje, a su estilo e interpretación, no obstante, Alicia Alonso tuvo un éxito rotundo, mismo que le abrió nuevas puertas a su consagrada carrera y permitiera su escalonada ascensión, hasta llegar a Prima ballerina assoluta.

El padre, antes de morir, la llegó a conocer como artista de la danza profesional, la Revista Norteamérica *Life* publicó un reportaje sobre Alicia, en Estados Unidos. A la llegada de la revista a La Habana, el padre se encontró con las fotos de su hija, compró una gran cantidad de esa publicación y las repartió entre sus amigos, hacía un año que bailaba como profesional y el padre no lo sabía porque ella temía a su reacción.

Retornando al tema de la formación artística de Alicia, se puede citar, de forma cronológica, tal vez, sin pretensión de aseverar dichos sucesos, detrás de una veracidad elocuente y cobijada en el tiempo y la historia, que comienza su educación artística de manera más profesional, a partir del mismo Zanfretta quien había sido probablemente discípulo, aunque aún no se ha podido precisar, del italiano Enrico Cecchetti (1850-1928), *Maître* del Ballet Marinsky; en la misma escuela del propio teatro formó a estrellas de la danza como la reconocida bailarina rusa Anna Pavlova, al coreógrafo de origen ruso Leonide Massine, al bailarín y coreógrafo ruso Vaslav Nijinski, Alexandra Fedórova, Alexander Gorski, Agripina Vagánova, Mijaíl Fokíne, entre otros, Cecchetti, fue indudablemente fiel representante y responsable del aporte virtuoso de la *Escuela italiana*, por lo que se acostumbra a señalar como uno de los elementos integrantes de la *Escuela rusa antigua*, fue además un notable pedagogo, Zanfretta, exigía el trabajo brillante y rápido de los pies, como el virtuosismo en los pasos de batería, como los *entrechats*, *brisés*, *dobles brisés*, los cual siempre intercambiaba en sus ejercicios de clases, Alicia Alonso afirma que su entusiasmo por sus clases fue tal, que acostumbraba a practicar los ejercicios de clases, hasta en su casa al regresar de las prácticas con el maestro Zanfretta, aunque ya para entonces Alicia se destacaba por sus extensiones, el *en dehors*, espalda firme, y brazos flexibles, tomó de éste y absorbió la veloz batería y el restante trabajo de los pies, con una gran “limpieza”² lo cual devino en parte de su *estilo*, acentuando la ligereza de sus bailes,

² . Partiendo de que en el lenguaje cotidiano de ballet, este término califica la virtud del bailarín de ejecutar movimientos con gran precisión, nítida técnica y correcta colocación de las posiciones, pasando por los códigos académicos y sin adicionar movimientos superfluos.

acción que extasiara muchas ocasiones al público que presenciara sus *entrechat quatre* en el Ballet de Giselle.

En la School of American Ballet, bajo la guía de Balanchín, se buscaba la precisión, la ligereza y velocidad, aquí Alicia contaba con maestros como: Anatole Vilzak, Anatole Oboukhoff (1899-1962), Muriel Stuart (1904-1991), en menor medida, Pierre Vladimírov (1893-1970); Vilzak (1898-1998 bailarín y profesor estadounidense de origen lituano, se unió a los Ballets Rusos de Diaghilev en 1921, ya con el rango de primer bailarín), incidió en la “limpieza” de los pies y la quinta posición de Alicia, siendo un gran admirador de esa posición en ella y de su técnica en general, estos profesores contribuyeron en alguna medida a perfeccionar la pericia de Alicia y a transmitirle la tradición de que eran representantes

Pero cabe resaltar que otra profesora rusa, aunque no vinculada con la School of American Ballet, fuese plenamente influyente en determinados aspectos de la técnica de Alicia; la misma Alexandra Fedórova, mencionada anteriormente, era esposa de Alexander Fokine y cuñada de Mijail Fokine, en 1939 se trasladó a Nueva York y comenzó a enseñar en su propia escuela hasta 1965, cierta vez con la intención de establecer distancias entre su método pedagógico y el de la Vagánova, puntualizó que toda su formación se la debía al italiano Enrico Cecchetti, como bien aludimos anteriormente uno de los más grandes maestros de la historia del ballet clásico. Paralelamente a sus clases con otros profesores y a su entrenamiento cotidiano en el American Ballet Theatre, Alicia Alonso asistía a la academia de Fedórova, incluso cuando ya su estrellato había sido establecido; la hélice del Ballet Cubano, Alicia Alonso, no se conformaba con una sola clase, sino que por muchos años tomó más de una clase diaria.

Así con la rigurosa disciplina de Fedórova y la de ella misma, comenzaron a trabajar y a formar las grandes maneras clásicas que como joven bailarina venía desarrollando por sí sola; a comprender y asumir la técnica como un todo, tanto como la coordinación de todos los movimientos, también se le debe a la maestra, el que Alicia Alonso perfeccionara su eje de giros, el eje del cuerpo, la colación, ambas esenciales para la técnica verdadera.

La maestra rusa insistía a todos sus alumnos que procuraran una forma adecuada de “cómo moverse”, que logaran “la lógica del movimiento” y preconizaba que debían moverse con todo el cuerpo, hasta con cada uno de los dedos de la mano, así también decía que no había que olvidar nunca la importancia de los brazos; estos

podían resultar muy importantes, porque en ellos finaliza el cuerpo. Había que usarlos en consecuencia. Mientras Zanfretta acentuaba el trabajo de los pies, sin descuidar otros aspectos técnicos, la Fedórova, resaltaba el trabajo de la cintura para arriba sin olvidar su desempeño en el trabajo de las piernas y de los pies.

Por otro lado, le llamó la atención rasgos de la *escuela inglesa*, mismos que se especificarán en el siguiente capítulo; no obstante sería propicio resaltar algunos apuntes que aumenten el acervo artístico de la formación de Alicia, parafraseando a la *maître* del Ballet Nacional de Cuba, María del Carmen Echavarría, en ese adicionamiento en medida que se iba formando con los elementos hasta ahora mencionados, se trazaba una meta, o *modelo plutoniano*, que en el sentido de unidad ejemplar, esencial, un cierto eidos o idea del bailarín perfecto, en ese afán, tesón, que junto a un ideal perfectible, sin límites, pasaban a convertirse en objeto personal de trabajo. Asimismo tomó clases con la inglesa Margaret Craske (1898-1990), antigua bailarina de la compañía de Diáguilev, considerada como una autoridad, que había comenzado a enseñar el método Cecchetti, en 1946 se traslada a los Estados Unidos, donde se desempeñó como principal profesora del American Ballet Theatre hasta 1950, más tarde contó con otro profesor, Edward Caton, nacido en San Petersburgo, y maestro del American, pero fue la profesora ilustre rusa Vera Volkova (1904-1975), discípula de Agripina Vagánova, reconocida entre las más importantes profesoras de los bailarines británicos de los años de postguerra, y entre sus meritos está el haber llevado al ballet danés el énfasis del trabajo sistemático con las puntas, así como otros elementos de la antigua tradición rusa y de sus grandes clásicos, Alicia la recuerda como “una profesora importante, nutritiva y buena entrenadora”, le gustaba sus clases porque tenía fuerza e insistía en la correcta colocación de los giros, a tal punto que llegó a decir que “su entrenamiento, resultaba muy parecido al de la Fedórova”.

La técnica de Alicia Alonso.



Figura 1.9. Alicia Alonso.

La formación de Alicia, la influencia que ha recibido de estos maestros que se presentaron anteriormente, sus condiciones físicas naturales, notable inteligencia, sensibilidad artística, voluntad y disciplina, le han permitido dentro de todas estas peculiaridades, así como su gusto y gracia hacia los movimientos, buscando un lenguaje factible, elocuente, con un despliegue técnico en aras de la perfección, alcanzar el auge inmediato, la fama y trascendencia que la ha distinguido hasta nuestros días, todo esto fraguó un momento tanto histórico, como consecuente en futuras generaciones, dejando un sendero con pautas metodológicas que permitiera un continuo desarrollo tanto técnico como interpretativo en ejecutantes de esta disciplina, desarrollo que se manifiesta en los egresados de esta Escuela Cubana de Ballet que co-fundara, y en los bailarines que mantienen viva ese espíritu que le insuflara a la danza clásica cubana, la excelentísima artista internacional Alicia Alonso.

Si se alude sobre la formación técnica de Alicia Alonso es conveniente partir del concepto de técnica desde la terminología griega que quiere decir (del griego, τέχνη (téchne, arte), es un procedimiento o conjunto de reglas, normas o protocolos, que tienen como objetivo obtener un resultado determinado, ya sea en el campo de la ciencia, de la tecnología, del arte, de la educación o en cualquier otra actividad.

Así como el conjunto de habilidades para aplicar determinados conocimientos, por consiguiente la técnica del ballet permite que una serie de capacidades físicas del ser humano puedan ser explotadas al máximo, con el fin de alcanzar un grupo superior de potencialidades expresivas, en función del arte de la danza. Entre estas capacidades pueden señalarse la elasticidad, la flexibilidad, la coordinación de diferentes partes del cuerpo en movimiento, el sentido del equilibrio, el giro tanto en *l'air* (aire) como *par terre* (tierra), la elevación, el salto, la rapidez en el trabajo de los pies, así como el control y el tono muscular que se necesita para satisfacer estas demandas técnicas.

“La técnica de Alicia Alonso, dominada en grado absoluto, define los límites de la perfección”, sentenciaba la crítica polaca Teresa Grabowska, “la limpieza, el preciosismo, la perfección, esa debe ser la meta, no ponerse un límite”, ha expresado Alicia, cuando se le preguntó, sobre los objetivos que se trazó desde el inicio de su carrera.

Muchos son los aspectos que caracterizan la danza clásica, pero que en Alicia Alonso han ganado en peculiaridades distintivas, mismas que han sido factores esenciales llevadas a la metodología en la enseñanza de esta disciplina generalizada en las Escuelas establecidas en todo el país, tanto en Cuba como en el mundo, específicamente donde se enseña este método cubano; se puede decir, que Alicia fue precursora de los giros a *passé alto*, los famosos *fouettés*, que instauró Pierina Legnani de la mano de Petipa en el ballet *La cenicienta*, la tendencia de estos giros eran ejecutarlos de forma muy rápida, aunque no muy numerosos y se realizaban a *cou de pied* y cuando se hacían en *passé*, eran por debajo de la rodilla y cruzados, apoyando muchas veces el talón de la pierna doblada sobre la pierna de apoyo.

El hacer los giros lentos y con *passé alto* y sobre todo bien colocados, supone una mayor dificultad, lo que es compensado con la consecución de un mayor resultado estético, en cuanto a la línea y la armonía del cuerpo; es precisamente Alicia Alonso quien convertiría en algo cotidiano en sus clases y desempeño escénico, ejecutarlos lentos y a *passé alto*.

Ya hoy los bailarines han ganado en este punto, una mayor cantidad de giros, aunque requisitos de concursos, es ya la limpieza en la ejecución de los mismos, no deja de ser virtuosa reclamación por parte del público la cantidad en forma cuantitativa, y evidente paulatino descuido en la pasión, expresión y solicitud armónica de la danza en forma cualitativa en pos de un mejor desenvolvimiento por parte del intérprete y plena

satisfacción de una obra artística, en aras de cultivar dentro de la escena y el arte una conformidad entre virtuosismo y exaltación de las emociones sin que uno sea antagonista del otro y muchas veces sin querer, en busca de la aceptación, complacencia y congratulación de un público, aunque siempre uno se deba a ello. Afirma Alicia en esta ocasión, tener presente siempre: que “la técnica es un medio, no un fin”.

Los niveles técnicos que estableció Alicia, se adelantaron notablemente a su época, sin que la misma tuviera conciencia del salto de calidad que estaba impulsando. Desde pequeña denotó grandes cualidades físicas como en el *en dehors* (“hacia afuera”, posición característica de las piernas y muchas posiciones del ballet), la flexibilidad, limpieza técnica en la ejecución de los pasos y su pies, así como la correcta posición de la quinta, su captación en aprenderse los ballets, su batería: del verbo battre “golpear, pegar”, consiste en cruzar o pegar las piernas durante el periodo de suspensión de un salto, existen *petite batterie* y *grand batterie* en los saltos, aunque en ejercicios de barra y centro se hacen previos ejercicios que permiten o facilitan la ejecución de estos, como el *petite battement* y *frappés*, y no menos importante es el dominio en los *balance*, los giros y saltos, todo con justa armonía interpretativa, sin perjuicios de dar un toque personal en el campo de la interpretación.

En cuanto al *en dehors*, como bien se dijo anteriormente, es una posición que adopta el cuerpo, muchas veces es natural y muchas otras hasta cierto punto antinatural, se logran con el trabajo diario en clases, principalmente las piernas y los pies, aunque también, se adapta a ciertos ejercicios, cuando se pide se hagan *en dehors* y luego *en dedans*, el primero, hacia afuera, o de delante hacia atrás, y el segundo a la inversa de atrás hacia delante, se aplica mucho en ejercicios de barra y variaciones de centro, por ejemplo, en los ejercicios de *tendus*, *rond de jambe par terre* y *en lair* y otros; esta posición es muy bien ponderada cuando va acompañada de una limpieza técnica en la ejecución de pasos académicos, más aun con una singular y apropiada interpretación, donde no se muestre esfuerzo alguno.

En Alicia Alonso, ha sido muy notable este aspecto, como muchos otros que se verán a continuación, respecto al *en dehors*, ésta se convierte en el vehículo perfecto para lograr la línea, al mismo tiempo que es la base fundamental sobre la que se rige el cuerpo del bailarín para realizar todos los movimientos técnicos, como consecuencia de ello, se puede lograr una correcta posición de la *quinta* de los pies, la cual en Alicia Alonso devino en modelo absoluto, a la que no han dejado de referirse todos, desde su profesor Anatole Vilzak, hasta Maurice Béjart, quien en cierta ocasión expresó: “cuando

pienso en ella, como todo bailarín, pienso por supuesto en sus puntas fantásticas y en su quinta posición”, notablemente perceptible en sus bailes, donde siempre ha sido énfasis de su gran pericia la limpieza de los pies en las ejecuciones técnicas académicas, “hacerlo todo limpio, es lo más difícil” sentenciaba Alicia. Y esta frase que alude a lo puro, a lo blanco y transparente en la forma de bailar, bailar “limpio”, se utiliza frecuentemente en el léxico de los bailarines para identificar una forma de bailar o un bailarín con una brillante ejecución técnica, tal es el caso de la prima ballerina assoluta, que muestra en sus despliegues de movimientos armónicos y elocuentes arabescos con sólida técnica, un perfil en su forma de bailar que exalta a la danza clásica, a la belleza, a la poesía, como en palabras del poeta cubano Luis Hernández Serrano, en su poema que define a Alicia Alonso, resume: “Alicia Alonso es un estrella silenciosa, Alicia Alonso es la conquista de la danza, Alicia Alonso es el sonido de la rosa”...



Figura. 1.10. Alicia Alonso en 5ta Posición de piernas sobre las puntas.

Fotografía tomada por Otto Rothschild.

Desde entonces ha sido una peculiaridad no sólo de su baile sino que ha extendido a toda enseñanza de esta disciplina artística, siendo precisamente Fernando Jhones, fundador del Ballet Clásico de Querétaro, uno de los frutos de esta instrucción que señala y distingue a esta escuela cubana de ballet, siendo representante con honores, a la limpieza técnica e interpretativa, reconocido por la crítica internacional como *danseur* noble de depurada técnica, misma que ha sido planteada como objetivo en sus enseñanzas como maestro, coreógrafo y guía en las nuevas generaciones de bailarines que formó en su larga trayectoria como director de esta compañía, como se observará en capítulo tercero.

La *batería* como se vio anteriormente, designa la acción de batir o cruzar entre sí en las piernas en el aire y, precursor de esta forma de ejecutar pasos como los

entrechat- quatre (que en Alicia han sido de gran notoriedad), fue su maestro Zanfretta. Alicia sentó un precedente con sus *entrechats*, son increíblemente veloces, manteniendo el empeine y el *en dehors*, con toda sus corrección académica, con tal atributo a la rapidez, que casi es imposible ver sus pies tocar el piso en la ejecución de este paso. Por otra parte, los directores de orquesta se enfrentan a una especie de *tour de force*, porque tienen que acelerar abruptamente el tiempo musical, en un pasaje relativamente corto, para llevar el acompañamiento musical con la obra en escena.

Similar paso de rapidez de piernas en su ejecución, es el *pas de bourrée*, pero este se realiza por el piso (*par terre*), en diferentes formas, éste consta de gran agilidad y desplazamiento, éste ha sido un paso importante dentro de la técnica de Alicia Alonso, que sin ser un paso espectacular, lo ha convertido en tal por su levedad, su rapidez, el sentido que le otorga, su precisión diamantina y su pequeñez, además del amplio repertorio de modalidades de los *pas de bourrées*, de las gamas de sensaciones y modalidades que es capaz de insuflarles, es tan grande el dominio de este paso en ella y tan elocuente el uso que hace de él, que ha llegado a convertirse en algo espontáneo, natural y consustancial en su baile. Mismos que se han podido apreciar en la “*Muerte del cisne*” de Mijaíl Fokin, así como en “*Giselle*”, además de, “*Nos veremos ayer noche Margarita*”, del coreógrafo cubano Alberto Méndez, la crítica canadiense Zelda Heller, llegó a publicar en 1971 en la revista *The Montreal Star*: “el pas de bourrée de Margarita retrocediendo y girando en figuras agonizantes, semejantes al número ocho, no puede ser considerado como algo balletístico, sino como una resignación a la demanda del padre para que dejase tranquilo al joven amante”.

En el ballet el término de extensión, distingue la flexibilidad que deben tener los bailarines, en medida que el músculo de las articulaciones puedan ceder al movimiento requerido, como la elevación de las piernas de una manera fácil y logrando una línea adecuada. De tal manera que una de las posiciones que se obtienen de estas extensiones es el *arabesque* (sustantivo femenino, *arabesco*, ornamentación en el dibujo o la arquitectura, término tomado directamente de las artes plásticas, trazo sinuoso, forma de la pierna en el aire estirada hacia atrás del cuerpo, formando así una curva con el torso, existen varios *arabesque*, la escuela cubana emplea sólo cuatro de estos, con variaciones según las escuelas).

En un libro aun inédito de la historiadora, escritora y crítica de danza Ann Barzel (1905-2007), en sus primeras páginas señaló:

Eso es lo primero que me llamó la atención en Alicia Alonso. A todos les sucedía igual. Su arabesque era extraordinariamente bello, alto sí, pero también hacia afuera, la esbelta pierna derecha, el pie arqueado, la punta hacia el infinito, la espalda y la cabeza hacia arriba, los brazos conduciendo la línea, sin tensión alguna, y el arabesque es el apogeo del arte de la danza.

Este *arabesque* junto a los pasos ya mencionados, son aspectos que indican un sello técnico y artístico no sólo de la propia Alicia Alonso, sino como luego se verá se hace extensivo a la Escuela Cubana de Ballet, agregando los: *Penché*, *Développé a la seconde*, *Attitude derriere*: attitude, “actitud, posición, postura”, pierna doblada en el aire, en diferentes posiciones, delante, al lado y en este caso, derriere (detrás); así como los *balances* y los *giros par terre* y en *l’air* (en el aire, todo ejercicio ejecutado en el aire, fuera del piso, aunque en ejercicio de barra y centro también se usa ese término, cuando las piernas se elevan del piso), *par terre*: “tierra”, pasos que se ejecutan por el piso, dentro de los giros, los *fouettés* y *pirouette*.

Al principio el *penché* no era bien visto, como posición de elevación de piernas, no era algo estético dentro de la época, no se acostumbraba a exigir la altura de un ángulo de 180 grados, por lo tanto puede decirse que probablemente Alicia Alonso fue la primera bailarina con categoría de gran estrella que instauró como algo habitual una altura elevada para las extensiones, en que por otra parte se distinguía por su exacta colocación, por su perfección realmente paradigmática en la técnica del ballet. Hoy en día ha ido en incremento la altura del *arabesque*, sin embargo en ocasiones se descuida la colocación entre caderas, la línea que se traza desde cadera, pierna y pies, en conformidad con la espalda.



Figura 1.11 Alicia Alonso en el Ballet, Lago de los Cisnes, en posición de *arabesque*.



Figura 1.12 Dunet Pi Hernández, Primera Bailarina del BCQFJ, en el Ballet *Giselle*.

Algo importante en el desarrollo de la técnica del ballet, ha sido el dominio de los *balances*, equilibrio, en su mejor denominación, estos resaltan la correcta posición, control, fuerza y dominio del bailarín para ejecutarlos en diferentes posiciones, como el *arabesque* acompañado del retardando de los tiempos musicales, sin ir por encima de la musicalidad correspondiente. En Alicia no sólo eran acrecentados por su virtuosismo, sino porque no *eran buscados, ni forzados*, eran controlados. Puede observarse que muchas bailarinas procuran, de una manera forzada, balancearse a un lado y otro para mantenerse sobre la punta, afectando con ello el aplomo, la belleza de la línea y el movimiento en sí. En cambio en Alicia eran fluidos los balances musicales, como parte del baile, del paso mismo y sin mover el cuerpo y el tobillo de base. Para llegar a esta naturalidad del equilibrio o balance, se requirió mucho trabajo, pues se logró la técnica, el control, la musicalidad y el buen gusto, la coordinación exacta de la cabeza, que los brazos y el torso se fusionaran como un todo único y simultáneo, dato que acompaña siempre a los pasos técnicos de los bailarines, siempre en busca del aplomo, del virtuosismo y paulatino crecimiento artístico e interpretativo.



Figura 1.13. Alicia Alonso bailando con Igor Youskevitch en el Ballet *El Cascanueces* con la Compañía American Ballet Theater. Denotando su línea entre brazos y piernas en un *attitude derrière* sobre puntas, así como su *balance*.

Alicia Alonso ha observado cómo en su caso específico, debió crearse mecanismos propios para lograr una sensación interna del equilibrio natural, compensando así las desventajas de su débil visión, lo que limitaba el apoyo de sus puntos de referencias.



Figura 1.14. Alicia Alonso en un *Attitude renverse*.

En otro aspecto técnico, el *attitude derriere*, es una peculiaridad centrada en la referida *Escuela cubana*, aunque procede en toda su pureza de la más rancia tradición académica. Este *attitude*, hoy para muchos a la *manera cubana*, lo aprendió Alicia

Alonso con profesores de las antiguas *Escuelas rusas e italiana*, en este se forma un ángulo recto de la espalda en relación con la línea de la rodilla y el pie, lo cual se le facilita a la Alonso, por su *en dehors*, siempre se ha hecho una distinción entre ambas escuelas referente a este paso, se dice que en la rusa, el pie en el *attitude* no lleva dicha *línea*, se alude a esta tradición a un habito que partió según la propia bailarina rusa Galina Ulánova, de su adecuada interpretación en “*El lago de los cisnes*”, donde a causa de su peculiar rotación de la pierna, alzaba el *pie* en el *attitude*, para lograr la línea que consideraba más adecuada a su interpretación específica del personaje, quedando el pie más alto que la rodilla y por consiguiente no con la línea que se diseñaba en el *attitude* de Alicia, de modo que las bailarinas rusas imitaban el *attitude* de la Ulánova hasta generalizarlo en esa *escuela*.

Sin duda alguna los giros son algunos elementos más espectaculares en la técnica del ballet, sería bueno enfatizar que los giros se dividen en dos grandes tipos, los *par terre* y los *en l'air*; el *par terre*, se distingue por realizarse en el piso y el *en l'air*, en el aire, en ambos el movimiento del cuerpo gira alrededor de un eje central, eje perpendicular que el bailarín tiene que trazar imaginariamente en su cuerpo, desde el punto alto de la cabeza hasta el más bajo de sus pies, en el cual se utilizan la fuerza centrípeta y la fuerza centrífuga.

Existen diferentes posturas en los giros tanto *a terre* como *en l'air*, *a cou de pied*, *a passé*, en *attitude*, en *arabesque*, *a la seconde*, *devant*, *a la rodilla*, *a cuarta larga*, etc. Una de las virtudes del giro en Alicia, como se vio anteriormente, también es, que realizaba los *fouettés*, sin desplazarse del punto donde los iniciaba, virtud, hoy apenas existente, incluso en bailarines de fuerte técnica. Su giro era lento, dibujado, armonioso, guardando la belleza de la línea y alejado de la violencia, de la fuerza exagerada, de la bravura obvia que en muchas bailarinas es percibido, más preocupadas en la cantidad, que en la calidad del movimiento. Rasgos técnicos que se busca y procura mantener en la Escuela Cubana de Ballet, lograr alcanzar la mayor cantidad de giros con la misma calidad del mismo, virtuosismo que se ha mantenido en los bailarines cubanos.

Los saltos en el ballet constituyen la máxima expresión de la elevación, del baile aéreo y adoptan numerosas formas o modalidades. En terminología técnica, el *ballon* califica la capacidad de *rebotar*, de elevarse en el aire durante el salto, como en el *grand jeté* o el *saut de chat*, la abertura máxima de las piernas en el aire significa lograr una línea especial de belleza y vencer un mayor grado de dificultad, aunque no

siempre correspondió en dicha abertura de un grado de 180, un objetivo invariable, sino que su ejecución dependía del estilo, del carácter del ballet y del personaje, así como el sentido específico que se quisiera otorgar en cada función.



Figura 1.15 Alicia Alonso en un salto, *gran jeté*, en el Ballet Giselle.

Dentro de estas modalidades de los saltos también se encuentran los saltos en puntas, como lo dice su nombre, son pequeños saltos con el apoyo de uno o dos pies en punta, realizando pequeños saltos, cuando una pierna realiza el mismo sobre una sola punta, la otra pierna puede asumir diferentes posiciones, como en *arabesque*, *attitude devant* o *derriere*, dichos pasos constituyen un elemento virtuoso, y no eran muy usuales en el momento inicial de la carrera de Alicia Alonso, ella lo resaltó aprovechando sus bien entrenados y precisos pies, uno de los ejemplos más espectaculares, es cuando en la coda de Odile, del tercer acto de *El lago de los cisnes*, se aprecian los pequeños *sautés en arabesque sur la Pointe*, donde a medida que saltaba sobre una sola pierna, la otra subía progresivamente a *penché*, en un ángulo muy amplio, mientras el torso iba bajando y los brazos se ajustaban a la subida de la pierna y a la inclinación del torso.



Figura. 1.16. Alicia Alonso y Laing Hugh en un *grand jeté en avant*.

Es importante destacar, que Alicia resaltaba la coordinación del movimiento con los brazos, cabeza y el resto del cuerpo, así como la limpieza de esa coordinación, aspectos técnicos que en sus inicios de su carrera tomó de la *escuela inglesa*, y muy distintivo en la bailarina Markova, de la cual pudo percibir estos rasgos y asumir dicha importancia del movimiento de la cabeza, los brazos coordinadamente con todo el cuerpo, a que lo ha expresado Alicia: “hay que trabajar enormemente la coordinación, el sentido de bailar con todo el cuerpo, con tal de adquirir la verdadera técnica del baile; que todo lo que se haga sea una unidad”. Alicia perfeccionó tal coordinación y esa unidad del baile, en la cual está considerada como técnica, incluso, el sentido o la fijación de la mirada al bailar: no separa los ojos del movimiento coordinado de la cabeza y los brazos y del resto del cuerpo. Asimismo Alicia se caracterizó tanto por la ejecución limpia y virtuosa de su rol, como por el cuidado del estilo en que quedaba enmarcada la coreografía que hiciera.

Si bien es importante esta coordinación de todas las partes, lo es también y por lo tanto distintivo en su arte, el *enchainement* (serie de cosas que se encadenan, conjunto de pasos que forman una frase), ha sido un estandarte en el baile de la prima ballerina assoluta Alicia Alonso, gracias a él no se pueden ver las preparaciones de los pasos, y como se sabe: todo paso necesita su preparación; el velar esa preparación, indudablemente le otorga al paso una fluidez, naturalidad y brillantez especiales. En testimonio del mismo Fernando Alonso asevera que:

Uno se acostumbra a ver saltar a los bailarines, y se sabe la cantidad de impulso que tienen que tomar al hacer un movimiento: por su inclinación, por su arranque, por toda una serie de detalles. Alicia, que tiene un extraordinario salto, me confunde muchísimas veces, porque ella no necesita, o al menos eso aparenta, tomar la misma cantidad de impulso que el resto de los seres humanos que yo veo en el escenario.

Precisamente de que, *al menos eso aparenta*, es un sello que se busca de ella en todos los bailarines de la Escuela Cubana de Ballet, dar esa sensación de que es fácil, de que no cuesta esfuerzo alguno, de que el movimiento es fluido y consecuente de una acción que lleva a la otra en mutua armonía con la técnica y la expresividad, para ello es importante la *respiración*, ya que esta impide o facilita ver un esfuerzo físico excesivo durante el baile. En Alicia ha sido controlada y dominada de tal modo, que parece deslizarse sin esfuerzo ni tensión alguna, fluyendo como algo natural; si es cierto que existe ese esfuerzo, impulso o preparación en el movimiento porque sin él sería imposible la ejecución del paso, o movimientos escénicos, pero es muy importante el control de la respiración, porque esta permite dosificar la energía para el paso y no despilfarrar energía en los músculos, evitando una lucha entre los flexores y los extensores, aprendiendo a controlar cuándo usar cada cual.

Estos son algunos elementos técnicos del baile de Alicia Alonso que han sido cantera de una *Escuela cubana*, a ellos se ha sumado la contemporaneidad y versiones de coreografías que han puesto en relieve el despliegue técnico y artístico que se ha ganado durante todos estos años el venerado Ballet Nacional de Cuba bajo su dirección. Sin duda alguna, Alicia Alonso marcó pautas técnicas que, consciente o inconscientemente, sirvieron de meta a numerosos artistas de la danza, mismo que le dan continuidad para no perder éste legado técnico. Estos módulos técnicos han trascendido no sólo en los bailarines, profesores y coreógrafos, sino que también se manifiestan en las exigencias de un público que, en gran medida, aprendió a valorar la técnica del ballet, viendo en escena a la gran bailarina Alicia Alonso.

Al respecto de esta *honestidad* técnica que caracteriza al baile de Alicia, en cuanto a la ejecución de los pasos a partir de una rigurosa práctica de las reglas del ballet clásico, la propia Alicia ha expresado:

En el aspecto técnico considero de gran importancia la honestidad del bailarín, del creador, del artista. Hay que enfrentar las dificultades hasta vencerlas y luego extender sobre ellas la ilusión de la facilidad. Con el dominio de la técnica de ballet se conquista la libertad para la danza. Se hace espontáneo a los ojos del público lo que requirió antes un gran trabajo físico e intelectual. Si uno logra eso, ha logrado una obra artística.

Si bien en el aspecto técnico e interpretativo, Alicia Alonso denota gran honestidad y limpieza en su baile, no menos significativo ha sido llevar sus conocimientos y experiencias con la gran colaboración metodológica y coreográfica de los hermanos Fernando y Alberto Alonso, a la formación de nuevas y crecientes generaciones de artistas, tarea que llevaron a cabo los tres, logrando así plasmar en un hecho palpable, la formación de una Escuela Cubana de Ballet, reconocida entre las demás Escuelas del mundo, con un sello propio que ha dejado para la posteridad nuestra prima ballerina absoluta Alicia Alonso. La cuál sentó las bases de una manera cubana de bailar, que muchos especialistas y acreditados en esta disciplina reconocen hoy como Escuela, a pesar de que su surgimiento y desarrollo se hayan producido en poco más de media centuria en vez de los dilatados períodos de tiempo que necesitaron para fijarse las de Francia o Rusia.

De tal suerte, que la compañía del Ballet Nacional de Cuba, que aun dirige la prima ballerina absoluta Alicia Alonso, así como la Escuela Cubana de Ballet, por Ramona de Súa, han alcanzado grandes expectativas dentro de este ámbito cultural y mantenido, hoy por hoy, una imagen nacional e internacional, donde en cada representante de esta escuela se manifiesta en escena dicha formación, misma que en un principio fuese fundada en estrecha colaboración con los hermanos Alonso Rayneri, con todo el glosario técnico y pedagógico que sigue rigiendo en la formación de nuevas generaciones, y plasmándose en todo el mundo, sin duda esta Escuela Cubana de Ballet es una de las más reconocidas dentro de esta disciplina, a pesar de ser una de las más jóvenes. La continuidad de la Escuela Cubana está garantizada y al respecto, la misma Alicia Alonso afirmó:

La continuidad histórica del Ballet cubano y de la Escuela Cubana de Ballet está garantizada. Nosotros impartimos cursos especiales en Cuba y para diferentes países, a los cuales asisten grupos de

15, 20 y 25 alumnos y tenemos muchos profesores que nos demandan en todas partes: Argentina, Perú, Chile, México, Panamá, Estados Unidos, Japón, Italia, Francia, China y España. Yo no sé en qué lugar del mundo nos falta por tener una representación. Además, cuando en 1987 afirmé que sería una meta a lograr algún día una Escuela Latinoamericana de Ballet, estaba segura que no quedaría lejano en el tiempo.

Ya es reconocida no solamente por nosotros, sino internacionalmente. Está reconocida la latinoamericana y especialmente la Escuela Cubana de Ballet por los expertos, por la crítica, por todos los conocedores, los maestros. Es un sistema de demostración artística, de la forma de interpretar. Es una técnica, un estilo de la Escuela Cubana, que desde luego es latina.



Figura 1.17. De izquierda a derecha, Alberto, Alicia y Fernando Alonso en el antiguo salón del Ballet de Cuba en los años 1960.

Fernando Alonso Rayneri y Alberto Alonso Rayneri:

Fernando Alonso de Rayneri.

Conocido como Fernando Alonso y como el *Maestro de Maestros*, es el creador junto con su hermano Alberto y Alicia de la técnica cubana de ballet, ex-bailarín cubano, compañero de baile y de estudios metodológicos con su compañera y ex-esposa Alicia, nacido en La Habana el 27 de diciembre de 1914, hoy cuenta con 95 años de edad, hermano menor de Alberto, triada, que han tenido un importante papel en la danza escénica cubana. Hoy por hoy el Maestro Fernando es uno de los profesores y pedagogo más querido y respetado en la escena dancística mundial; se le atribuye la creación de la metodología cubana de ballet.

Fernando se inició en el mundo de la danza en 1935, como alumno de la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, la práctica del ballet les pareció un magnífico ejercicio para entrenar las piernas con la finalidad de desarrollarse mejor en deportes, como el fútbol americano, que tanto gustaba a Alberto. Viendo a su hermano sobre la escena, Fernando descubrió que la masculinidad también podía lucirse mediante la danza. Y desde entonces, secretamente, comenzó a bailar. Por esa época, cuando miraba las clases de ballet de Pro Arte, se fijó en una chica que sobresalía por su gracia y belleza: Alicia Martínez, Unga, para sus amigos de aquel entonces, y su hermana Blanca Rosa, Cuca, compartieron con él y con Alberto varias salidas, conversaciones y sueños. Durante dos años estudió Fernando con Yavorski, quien compuso en 1936 su ballet *Claro de Luna*, basado en la sonata homónima de Beethoven para que él bailara junto con Alicia. Sería la primera vez que ambos figurarían como pareja. Pero como no existían academias ni compañías de ballet en Cuba, Fernando tomó la decisión de viajar a Estados Unidos y continuó su formación técnica y artística a partir de 1937 bajo la guía de eminentes profesores, entre ellos el italiano Enrico Zanfretta y los rusos Alexandra Fedorova, Anatole Vilzak, Pierre Vladimirov y León Fokín. A partir de 1938 integró los elencos del Ballet Mordkin, de varias comedias musicales llevadas a la escena de Broadway y del American Ballet Caravan. En 1940, ingresó en el Ballet Theatre de Nueva York.



Figura.1.18. Fernando Alonso junto a Alicia Alonso en sus inicios como bailarines profesionales.

En Nueva York consiguió un trabajo como taquígrafo-mecanógrafo, fue secretario de un inventor y, además, pasó un curso de Radiología que luego ejerció en Harlem. Cuando podía el ballet ocupaba las noches, hasta que Mijail Mordkin lo observó en una clase y le ofreció un contrato en su compañía: su primer trabajo profesional. Con el Ballet Mordkin Fernando participó en una gira por Canadá y el norte de Estados Unidos. En 1937 consiguió llevar a Alicia Martínez, quien para entonces contaba entre 15 y 16 años, a Nueva York, donde contrajeron matrimonio en el verano de ese mismo año. Juntos transitaron por el Ballet Caravan, las comedias musicales de Broadway y el naciente Ballet Theatre, hoy American Ballet, donde Fernando llegó a bailar como pareja de Melissa Hayden el día del estreno mundial del ballet, Tema y variaciones, ya para entonces contaba con la categoría artística de solista. El matrimonio alimentó allí el sueño de crear una compañía profesional en Cuba, y encontró el momento propicio en 1948, cuando el Ballet Theatre, por falta de financiamiento, se vio obligado a recesar por algún tiempo. Fernando y Alicia convencieron entonces a muchos de sus miembros para que los acompañaran a la Isla.



Figura 1.19. Fernando Alonso impartiendo clases en la Academia Alicia Alonso, en los años '50's.

No es un secreto que Fernando Alonso no tenía dotes de gran bailarín, fue partenaire (bailarín o bailarina con quien se baila de pareja) de Alicia Alonso durante unos años, pero pronto la estrella requirió a su lado de figuras más relevantes como Igor Youskevich. Por esta razón, a partir de 1950, Fernando limita su carrera escénica y se consagra a la dirección de la novel compañía y a regir la recién creada Academia de Ballet Alicia Alonso, empezando a perfeccionar la técnica y el Magisterio en Cuba. Desde entonces comenzó algo así como una *carrera sin aplausos*: trazó la política de repertorio de institución, se hizo cargo de supervisar clases y ensayos, colaboró en las versiones coreográficas de los grandes clásicos: “*Giselle*”, “*Coppelia*”, “*La fille mal gardée*” y sobre todo, dejó su huella en la formación de varias generaciones de bailarines, a él se debe la formación de figuras tan variadas y relevantes como Josefina Méndez, Mirta Plá, Aurora Bosch, Marta García, Jorge Esquivel, Ramona de Súa, así como de los fundadores del Ballet Clásico de Querétaro, Fernando Jhones y Dubia Hernández. Alguien que podría disputar a Fernando la condición de maestro fundador de la enseñanza profesional de ballet en Cuba es su hermano Alberto, quien dirigió durante décadas la escuela de Pro Arte.

Clausurada la compañía en 1956 por conflictos con el gobierno de Batista, Fernando Alonso permaneció en Cuba y continuó su trabajo con la Academia. Esa labor formativa facilitó la reorganización en 1959 de la institución con el nombre de Ballet Nacional de Cuba, como se vió anteriormente, proporcionado por el triunfo revolucionario y el apoyo incondicional de Fidel Castro, título que podía llevar con justeza porque sus elencos eran ya esencialmente cubanos. No resulta fácil señalar los

aportes que en los tres lustros siguientes, el maestro realizó a la danza cubana desde el Ballet Nacional: tanto el público como la prensa aplaudieron los éxitos de Alicia como prima ballerina, Arnold Haskell reconoció la existencia de una *Escuela Cubana de Ballet*, surgió una nueva generación de bailarines, se realizaron producciones fastuosas como la de “*La Bella Durmiente*” que parecían vedadas a una isla del Caribe, la enseñanza del ballet no se limitó a la flamante *Escuela Nacional* enclavada en los terrenos de golf del antiguo Country Club, sino que se extendió a todas las provincias del país: Pinar del Río, Matanzas, Vila Clara, Holguín, Santiago de Cuba, sin embargo, Fernando seguía en un segundo plano, siempre parecía corresponderle una porción mínima de gloria.

Pero en realidad Fernando Alonso estaba en el centro de todos los cambios, a su labor se debió el rigor minucioso en las clases cotidianas, derivado de un amplio conocimiento no sólo de la técnica sino de la anatomía y las leyes físicas, supervisó los montajes de las grandes obras del repertorio y puso en ellas gran cuidado estilístico, tuvo gran habilidad para desarrollar una política de promoción de jóvenes bailarines, encontró siempre tiempo para supervisar y asesorar el trabajo de la enseñanza de este arte en el país. Al mismo tiempo que Alberto Alonso fijó en su labor coreográfica los rasgos de lo cubano en un soporte universal, Alicia encarnó la imagen viviente de la danza insular y tocó a Fernando el magisterio, la fijación de una *escuela* con rasgos definitorios de cuya existencia es real hoy. Según refiere, Fernando Alonso el surgimiento de la *escuela cubana de ballet* “fue un fenómeno inconsciente” y explica: “Nosotros simplemente intentábamos enseñar a bailar ballet de manera correcta, pero la gente lo hacía reflejando las características del pueblo cubano... En la década del sesenta la crítica advirtió que un grupo de jóvenes talentosas que concursaban en Varna, Bulgaria, bailaban de un modo distinto”. Fue entonces que surgió la denominación de *escuela*, que a su vez ya estaba observada en el crítico Arnold Hashell, precisamente en esos concursos que datan de 1964 a 1966 en Varna, Bulgaria.

El advenimiento de la Revolución en 1959 proporcionó al maestro infinitas posibilidades de realización profesional como director general del Ballet Nacional de Cuba (1959-1975), de la Escuela Nacional de Ballet (1962-1967), del Ballet de Camagüey (1975-1992), de la Compañía Nacional de Danza de México y del Ballet de Monterrey (1992-95).

Ha cumplimentado también un extenso periodo de colaboración con el movimiento danzario internacional, que ha incluido a instituciones tan prestigiosas como la Ópera de París, el Ballet Real de Wallonie, en Bélgica; la Escuela Nacional de Ballet de Toronto, Canadá; el Ballet Clásico de Santiago de los Caballeros, República Dominicana; el Instituto de Cultura de Yucatán, México; el Instituto Colombiano de Ballet Clásico, así como Festivales y Concursos en Moscú, Varna, Nueva York, Bulgaria y Perú.

Su estancia en Camagüey (1975-1992), le propició un nuevo aliento luego de que por razones afectivas se divorciara de Alicia Martínez, mismas razones que lo condujeron fuera del *Ballet Nacional de Cuba* y dejara la dirección general en 1975, aceptando dirigir el *Ballet de Camagüey*, para cumplir con la encomienda del gobierno cubano en ese mismo año, situada en el centro de la Isla, compañía necesitada por entonces de reorganización. Debió comenzar de nuevo. Trabajó con ahínco en dotar a los noveles bailarines de buena técnica y profesionalismo escénico, condujo la política de repertorio en este sentido y si en los primeros años privilegió la obras tradicionales, hasta el punto de parecer conservador, facilitó también el desarrollo de nuevos coreógrafos y le otorgó a la institución lo que parecía imposible: un perfil propio. Pronto la agrupación principense fue aplaudida en puntos tan distantes como Colombia, México, Grecia y Chipre.



Figura 1.20. Fernando Alonso en clase de Ballet en la Compañía de Camagüey.

A mediados de los años noventa el maestro decidió establecerse temporalmente en México, país donde era continuamente solicitado su magisterio. Trabajó con el ballet de Bellas Artes antes de ser profesor de la Universidad de Nuevo

León en Monterrey. Ha asesorado diversos proyectos educativos y supervisados montajes de su amado Ballet de Camagüey, el cual dirigió por diecisiete años.

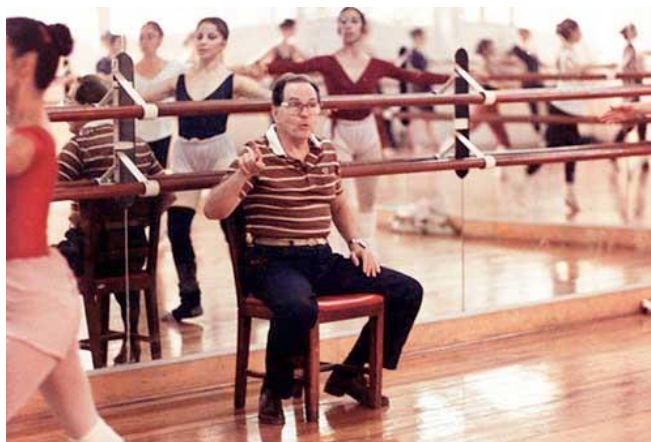


Figura 1.21 Fernando con el Ballet de Camagüey.

En la actualidad continúa aportando su rica experiencia al ballet cubano como Asesor del Ministerio de Cultura, de la Escuela Nacional de Ballet, del Centro Pro-Danza y como Presidente de Honor y miembro de los jurados de los Concursos y Encuentros Internacionales de Academias para la Enseñanza del Ballet, efectuados en La Habana.

Por su valiosa contribución a la cultura de su país, se le han conferido numerosas distinciones, tanto en su patria como en el extranjero, entre las que figuran la Orden Félix Varela, del Consejo de Estado de la República de Cuba (1981), los Doctorados Honoris Causa en el Instituto Superior de Arte de Cuba (1984) y la Universidad Autónoma de Nuevo León, México (1996); el Premio de las Artes de la Universidad Autónoma de Nuevo León (1999), Medalla y Diploma de Honor y título de Visitante Distinguido, Trujillo, Perú (1999), el Premio Nacional de Danza (2000), el Premio Nacional de Enseñanza Artística, (2001), así como el Premio Benois de la Danza, en Moscú; y el título de Huésped Distinguido, en Santiago de los Caballeros, República Dominicana, ambos en el 2008.

Alberto Alonso Rayneri.



Figura 1.22. Alberto Alonso de Rayneri, 1970.

Alberto Alonso Rayneri nace en la Habana el 22 de mayo de 1917, muere el 31 de diciembre del 2007, a los 90 años de edad, en la Florida, Miami. Coreógrafo, Bailarín y Maestro del ballet cubano. Uno de los integrantes de la triada fundadora del ballet cubano, y el coreógrafo por excelencia de la escuela cubana de ballet. De pequeño estudió violín; su enseñanza primaria la desarrolló en un colegio católico, en Cuba, y la secundaria la inició en Alabama, Estados Unidos.

Fue el primer cubano que estudió ballet en la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical en 1933. Aquí debutó en el ballet “*El azul Danubio*”, con coreografía de su maestro Nicolás Yavorsky, en 1933, y en 1934 bailó el “*Príncipe Igor*”, en 1935 acompañó por primera vez a Alicia Alonso, en el ballet “*Coppélia*”, y lo convirtió en el primer *partenaire* de la prima ballerina.

Al año siguiente, en 1936, se inicia como bailarín en el Ballet Ruso de Monte Carlo, convirtiéndose en el primer bailarín profesional cubano que además trabaja en una compañía de ballet extranjera, alcanzando en ese mismo año la categoría de solista del Ballet Ruso del Coronel de Basil, allí alternó con las más importantes personalidades de la época en el ballet: Leonide Massine, Mijail Fokine, Lubov Chernicheva, Tamara Toumanova, Irina Barónova, Alexandra Danílova. Con esta compañía y sus sucesivas denominaciones (Original Ballet Ruso, Ballets Rusos del Coronel de Basil, Ballet Ruso del Covent Garden) interpretó un repertorio donde se incluían: “*La boutique fantastique*,” “*Schéhérazade*”, “*El pájaro de fuego*”, “*Las damas de buen humor*,” “*El bello Danubio*”, “*Las bodas de Aurora*”, “*Paganini*,” “*El hijo pródigo*” y “*El gallo de oro*”, en giras por Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Alemania, Australia y Nueva Zelanda.

Al iniciarse la segunda guerra mundial regresó a Cuba y, en 1941, fue nombrado director y maestro de la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro Arte Musical de La Habana, y como primer bailarín en los espectáculos celebrados por la institución cada año. En esta escuela preparó muchas obras del repertorio de los Ballets Rusos y se estrenó como coreógrafo en 1942 con “*Preludios*”, sobre música de Liszt; asimismo se convirtió, también, en el primer coreógrafo cubano para ballet.

En la temporada 1944-1945 fue primer bailarín *demi-caractere* del Ballet Theatre of New York (hoy American Ballet Theatre) y actuó en los bailables del film *Yolanda*, en Hollywood, centralizado por el actor y bailarín Fred Astaire.

Entre 1948 y 1953 impartió clases en el Conservatorio Municipal de La Habana; como maestro Alberto Alonso comenzó a experimentar un nuevo vocabulario para el ballet que interpretarían los cubanos, al mezclar lo académico con movimientos sensuales de los bailes populares y las tradiciones folklóricas afrocubanas.

Esto se evidenció con el estreno, en 1947, del ballet “*Antes del alba*”, verdadero desafío para el gusto burgués de la época, en el que se fusionaban los toques de los tambores, los pasos de la conga carnavalesca y los rituales yorubas con los pasos clásicos del ballet. Esta obra, de muy breve permanencia en la escena, quedó como ejemplo de la nueva estética, con la vista puesta a un ballet genuinamente cubano.

Ya en 1948, junto con su hermano Fernando Alonso y su cuñada Alicia Alonso, fundó el Ballet Alicia Alonso (hoy Ballet Nacional de Cuba), del cual fue primer bailarín, director artístico y coreógrafo.

Con esta compañía viajó por América Latina en su primera gira internacional y aportó las creaciones:

“*La valse*”, “*Forma*”, “*Concerto*”, “*Sinfonía clásica*”, y “*Romeo y Julieta*” (estrenado por primera vez en el continente americano). Estas giras se ampliaron después de 1959 con “*El güije*”, “*Espacio y movimiento*”, “*Conjugación*”, “*Tributo a White*”, “*Cumbres borrascosas*”, “*Diario perdido*”, entre otras, mismas que tuvieron dentro de sus elencos a los maestros Fernando Jhones y Dubia Hernández en varias ocasiones.

En su esmero de darle a la coreografía un perfil plenamente cubano, fundó en 1950 el Ballet Nacional, cuya existencia fue muy corta (sólo tres años), trabajo que alternó con el de coreógrafo en la naciente televisión cubana y en los cabarés Montmartre, Sans Souci y Riviera, y en las variedades del teatro Radio-centro, entre otros centros nocturnos y teatrales.

En 1960 creó el Conjunto de Danzas de Alberto Alonso, y en 1962 el Conjunto Experimental de Danza de La Habana, con él realizó una gira por Europa que le abrió las puertas del teatro Olimpia de París y de varios países del Este en 1965. Durante ese mismo año, el 6 de diciembre de 1965, Alberto Alonso estrena “*El Güije*”, obra significativa en la creación coreográfica cubana.

En la Unión Soviética, la *prima ballerina* Maya Plisetskaya lo invitó a crear para ella el ballet “*Carmen*”, quizás su coreografía más reconocida mundialmente, estrenada en el teatro Bolshoi, en abril 1967 por la propia artista, quien hizo del rol titular su caballo de batalla por muchos años. Sin embargo, cuando en agosto de ese año Alberto Alonso montó la obra para el Ballet Nacional de Cuba, centralizada por Alicia Alonso, “*Carmen*” tomó verdadera ciudadanía y la ballerina cubana se convirtió en su protagonista por excelencia.



Figura 1.23 Alicia Alonso en el Ballet *Carmen*.

Alberto Alonso fue también coreógrafo residente del Ballet Nacional de Cuba en varios períodos; director del Teatro Musical de La Habana, del Conjunto Nacional de Espectáculos y coreógrafo invitado de las compañías cubanas: Conjunto Folklórico Nacional y Ballet de Camagüey; y de compañías extranjeras como en Bulgaria, Hungría, Japón, Italia, Alemania, México, España y los Estados Unidos, este último país donde vivió a partir de la década de 1990 hasta su muerte en el 2007, nación que lo acogió como artista residente, donde laboró como docente invitado desde 1993 en el Santa Fe Community College, en Gainesville, Florida.

Alberto Alonso aunque estuvo casado en dos ocasiones anteriores (con las bailarinas Alexandra Denísova y Elena del Cueto), su matrimonio con la también bailarina Sonia Calero significó una dupla profesional destacada. Para ella creó las piezas: “*La rumba*” y “*El solar*”, llenas de autoctonía y creatividad.

Se cuenta entre sus últimos trabajos, la obra coral, “*Diario Pedido*”, con música del italiano Alberto Bruni Tedeschi, estrenada en 1986, en La Habana, y luego se segunda puesta en escena en la Ópera de Roma. También crea el Ballet *¡Si señor, es mi Son!*, para el Ballet Hispano de Nueva York, estrenada en 1995. De igual manera, hace reposición de su ballet “*Carmen*” para las compañías de Indianápolis Ballet, el Sarasota Ballet of Florida, así como para el Ballet del Tetro de Colón, de Buenos Aires, Argentina. En el 2002 crea para el Ballet de Tokio, “*Son de mi Son*”.

Enferma en el 2005 con cáncer de pulmón, pero mantiene su gran entereza y continúa con la docencia más que con los montajes coreográficos.

En el año 2006 se recoge básicamente su quehacer profesional a través del filme, “*Danza de mi Corazón*”, dado a conocer en el Festival Cinematográfico de Edmonton, Canadá. De la misma manera, es galardonado en septiembre del 2006 durante el Festival Internacional de Ballet de Miami donde se le concedió el Premio, “*Una vida por la danza*”

Alberto Alonso es la figura más notable de la coreografía cubana en el siglo XX, por su trayectoria internacional y por haberle insuflado al ballet cubano el aire tropical de su pueblo sin caer en pintoresquismos ni estereotipos, ni abandonar las esencias del más estricto academicismo balletístico.

I.4. Vida artística del Ballet Nacional de Cuba (BNC), su proyección nacional e internacional.

Alicia Alonso, además de su intensa actividad como bailarina y guía de las nuevas generaciones, así como encomendada a proyectar socialmente su arte a nivel popular junto al Ballet Nacional de Cuba, desarrolla anualmente un programa de giras internacionales que lleva a escenarios de diversos países de Europa, Asia y América. Importantes galardones como el Grand Prix de la Ville de París y la Orden «Félix Varela», de la República de Cuba, se suman a la aclamación de los más destacados representantes de la crítica especializada y a las distinciones recibidas por sus figuras, de manera individual, en concursos y festivales internacionales, de la misma manera como institución cultural representativa de un pueblo benefactor de las artes.

El Ballet Nacional de Cuba es la máxima expresión de la escuela cubana de ballet, que sobre la base del legado cultural que brindan varios siglos de tradición en la danza teatral, ha logrado una fisonomía propia en la cual esa herencia se funde con los rasgos esenciales de la cultura nacional.

El Ballet Nacional ha realizado múltiples presentaciones tanto dentro del territorio nacional como en la esfera internacional, teniendo varios galardones y reconocimientos, siendo benefactor del apreciado gusto y aceptación tanto de la crítica especializada como de un público conocedor y consecuente de su trayectoria artística, de tal manera se puede recoger algunos sucesos relevantes dentro de su trayectoria, como son:

El 28 de octubre de 1948, se funda, con el nombre de Ballet Alicia Alonso, el actual Ballet Nacional de Cuba, primera compañía profesional de ballet en la historia del país; se incorporan a la compañía obras que serían importantes en su repertorio, como las versiones completas de Giselle, Coppélia, Las sílfides y el Grand Pas de Quatre, obras que permanecen aun el repertorio de varias compañías, entre ellas la Compañía de Ballet Clásico Fernando Jhones, de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ, como se verá en el capítulo siguiente.

De 1948 a 1949, la joven compañía realiza su primera gira internacional, por países de Latinoamérica. En 1950, se funda la Academia Nacional de Ballet Alicia Alonso, donde se forjarían las nuevas generaciones de bailarines cubanos y el método

pedagógico de la escuela cubana de ballet. El 9 de abril de ese mismo año, se estrena “*Ensayo Sinfónico*”, coreografía de Alicia Alonso, incorporada al año siguiente al repertorio del Ballet Theatre. Un año más tarde el 2 de enero de 1951, Alicia Alonso estrena su ballet “*Lydia*” e interpreta el personaje central de la obra.

En 1952, se incorpora al repertorio “*La fille mal Gardée*”, con versión coreográfica de Alicia Alonso y un “*Concierto en Blanco y Negro*” de José Parés, obras que se han mantenido vigentes durante toda la historia de la compañía.

El 24 de enero de 1954, la compañía realiza el estreno en América Latina de la versión completa del ballet “*El lago de los cisnes*”. Actúan por primera vez en el célebre Teatro Colón, de Buenos Aires. Al año siguiente en 1955, la compañía adopta el nombre de *Ballet de Cuba*, con una función que se llevó a cabo el 2 de julio en el Stadium Universitario de la Habana.



Figura.1.24. Programa de mano que se entregó en la función realizada el 2 de julio de 1955, momento que cambia de nombre el Ballet Alicia Alonso por el de Ballet de Cuba. Alicia Alonso en *Giselle* junto al Uruguayo Víctor Álvarez.

El 20 de mayo de 1956, el *Ballet de Cuba* realiza el estreno en América de “*Romeo y Julieta*” de Prokofiev, con una coreografía de Alberto Alonso; el *Ballet de Cuba* se enfrenta a la agresión del gobierno de Batista, que trata de convertirlo en su agente propagandístico, y al no conseguirlo le retira el apoyo económico estatal. Alicia Alonso da a conocer una carta pública de denuncia. Se realiza una gira de protesta nacional que culmina con una función de Homenaje y Desagravio, organizada por la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) en el Estadio Universitario. La prima

ballerina radicaliza su posición negándose a bailar en Cuba mientras se mantuviera en el poder la tiranía.

Durante 1957-1958, Alicia Alonso es invitada a bailar en los principales teatros de la Unión Soviética con Fernando Alonso que la acompaña, toma contacto directo con las tradiciones del ballet de ese país. Ausente de los escenarios de su patria, Alicia Alonso lleva consigo a los Estados Unidos a algunas de las más prometedoras figuras cubanas, con el fin de que no perdieran su entrenamiento mientras se mantuviesen interrumpidas las actividades del Ballet de Cuba.

En 1959, con el triunfo revolucionario encabezado por Fidel Castro, se reorganiza la compañía, ahora con la denominación de Ballet Nacional de Cuba, y emprende una amplia gira por Latinoamérica, como embajada cultural del Gobierno Revolucionario.

El 24 de febrero de 1960, se estrena la obra *Despertar*, de Enrique Martínez, primer ballet inspirado en la gesta revolucionaria cubana. Con el objetivo de contribuir a la divulgación del ballet, la dirección del Ballet Nacional de Cuba (BNC) se propuso mostrar lo mejor de este arte a nivel internacional; así, junto al Instituto Nacional de la Industria Turística (INIT) inauguró, el 15 de marzo de 1960, la primera edición del Festival Internacional de Ballet de La Habana, evento mantenido desde entonces por más de cincuenta años. Durante ese mismo año se lleva a cabo la primera gira por los países socialistas de Europa y Asia, que incluyó actuaciones en los célebres teatros Bolshoi de Moscú y Kirov de Leningrado. Mientras tanto en Cuba, en 1962, Josefina Méndez y Mirta Plá son ascendidas a la categoría artística de primeras bailarinas.

En 1963, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), filma la versión coreográfica de Alicia Alonso del ballet *Giselle*. El filme, dirigido por Enrique Pineda Barnet, fue centralizado por Alicia Alonso y contó con las interpretaciones de Azari Plisetski, Mirta Plá y el elenco del Ballet Nacional de Cuba. Para el cual, Alicia hizo un estudio completamente nuevo y profundo de esta obra, pues sabía que el filme sería visto por muchos que nunca habían asistido a una representación en vivo del ballet *Giselle* y que no estaban familiarizados con la tradición del ballet.

En 1964, bailarines del Ballet Nacional de Cuba participan por vez primera en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, donde Mirta Plá y Josefina Méndez obtienen medallas y comienza a tener resonancia mundial la escuela cubana de

ballet. Al año siguiente Loipa Araujo obtiene por primera vez para Cuba la Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, distinción que posteriormente ganaría Aurora Bosch en 1966.

El 19 de junio de 1965, se estrena *Majísimo* de Jorge García, divertimento coreográfico aún vigente en el repertorio de la compañía. En ese mismo año, Loipa Araujo y Aurora Bosch son ascendidas a la categoría artística de primeras bailarinas. En ese mismo año, el 1ro de diciembre el Ballet Nacional de Cuba auspicia la creación del Ballet de Camagüey, segunda compañía profesional en el país, donde desempeña un papel fundamental en su formación artística el maestro Fernando Alonso, como se ha comentado anteriormente.

El 22 de diciembre de 1965 se revela una joven figura del ballet cubano, cuando Marta García interpreta “*Días que fueron noches*”, con música del segundo movimiento del Concierto de Aranjuez, de Joaquín Rodrigo. Otro coreógrafo que ha enaltecido el repertorio cubano, Iván Tenorio, quien el 22 de diciembre inicia su labor dentro del Ballet Nacional de Cuba, al crear su obra “*Adagio para dos*”, con música de Samuel Barber, centralizada por la primera bailarina, María Elena Llorente.

El 20 de abril de 1967 fué estrenada por Maya Plisietkaia el ballet “*Carmen*”, una de las obras más conocidas del ballet contemporáneo, coreografiada por Alberto Alonso. El 1 de Agosto de 1967 se estrena en Cuba, fue incorporado al repertorio de Alicia Alonso e interpretada por la misma, quien le dio una personalidad internacional a este hermoso ballet. “*Carmen*, no sólo sobresale por sus valores intrínsecos y el carisma que le incorporaron sus máximos intérpretes, sino además por haber sido representada por diversas compañías de distintas partes del mundo, incluyendo al mismo Ballet Nacional de Cuba, y a una de sus más grandes intérpretes, Alicia Alonso y ser una de las coreografías más aplaudidas en Europa, Asia y América latina.

En 1968 se gradúan por primera vez bailarines formados íntegramente en las Escuelas de Arte creadas por la Revolución, entre ellos se encuentran los maestros Dubia Hernández Franco y el maestro Fernando Jhones, pertenecientes a la primera generación de graduados de la Escuela Nacional de Arte (ENA). En ese año, la bailarina Marta García obtiene el Primer Premio, Categoría Juvenil, en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, distinción que posteriormente obtendría Rosario Suárez (1970).

En 1969 el Ballet Nacional de Cuba actúa por primera vez en el Gran Teatro Liceo de Barcelona, España. Al año siguiente en 1970 Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba obtienen el Grand Prix de la Ville de Paris; y las bailarinas Loipa Araujo, Marta García, Mirta Plá y Josefina Méndez, el Premio Estrella de Oro, en el VIII Festival Internacional de la Danza celebrado en la capital francesa.

El 1ro de mayo de 1970, Alberto Méndez se inicia como coreógrafo con la obra “*Plásmasis*”, con música de Sergio Fernández Barroso, ballet que obtiene Premio de Coreografía Moderna en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria 1974, interpretada por Lázaro Carreño y Caridad Martínez cuyo tema es la evolución de la vida desde un organismo unicelular hasta el hombre.

El 5 de noviembre de 1970, se estrena “*Edipo Rey*”, coreografía originalmente firmada por Jorge Lefebre, con la interpretación del personaje de *Yocasta* por Alicia Alonso, y el de *Edipo* por Jorge Esquivel, esta obra constituyó un éxito de la compañía durante varios años, donde se mostraba la belleza femenina con el dominio técnico del partenaire, fortalezas, líneas corporales y diálogos entre la pareja, interpretación y gran musicalidad en el baile.

En 1971 Alicia Alonso, acompañada por Cyril Atanassoff, bailarín estrella de la Ópera de París, actúa en dos funciones de “*Giselle*”, celebradas los días 2 y 5 de diciembre, en el Teatro García Lorca, previas al montaje de su versión coreográfica de la obra “*Giselle*” en el célebre teatro de la capital francesa, interpretando el rol principal junto al mismo Atanassoff, la cual realiza en 1972 en la Ópera de París, teatro donde en 1841 tuviera lugar el estreno mundial de esta obra. La primera bailarina cubana Josefina Méndez protagoniza también el ballet “*Giselle*” como artista invitada de esa institución, con Atanassoff como partenaire.

En ese mismo año de 1972, Jorge Esquivel es ascendido a la categoría artística de primer bailarín, el cual fuese unos de los *partenaires* que acompañase durante mucho tiempo a la prima ballerina absoluta, Alicia Alonso.

El 1ro de marzo de 1973, Alberto Méndez estrena “*Tarde en la siesta*”, con música de Ernesto Lecuona y diseños de Salvador Fernández, ballet considerado un clásico de la coreografía cubana. También se presenta por primera vez, “*Canto vital*”, de Azari Plisetski, obra de frecuente inclusión en las programaciones de la compañía, por su exaltación de la danza masculina, un aspecto relevante de la Escuela Cubana de Ballet, misma donde tuvo participación en varias ocasiones de interpretar el maestro

Fernando Jhones y que estuviese dentro del repertorio de la Compañía de Ballet Clásico que lleva su nombre, en Querétaro, y a su vez bailada por integrantes que hoy siguen activos dentro de la misma. En ese mismo año Amparo Brito obtiene Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Ballet de Moscú, Unión Soviética. Mientras tanto en Cuba, la Universidad de La Habana otorga a Alicia Alonso el Título de Doctor Honoris Causa en Arte.

También durante ese año de 1973, Alicia Alonso realiza el montaje de su versión coreográfica del *Grand pas de Quatre* para el teatro de la Ópera de París, donde Josefina Méndez interpreta el papel de Madame Taglioni en esa ocasión como estrella invitada. También en esa misma temporada, Josefina asume nuevamente el rol protagonista de “Giselle”, en tres representaciones de la obra, esta vez acompañada por el Bailarín Estrella, Jean Pierre Franchetti. Posteriormente el Ballet Nacional de Cuba celebra el 25 Aniversario de su fundación, con diferentes actividades y una temporada especial, en la que toman parte destacadas figuras extranjeras.

El 15 de mayo de 1974 se estrena en La Habana la versión coreográfica completa de “*La bella durmiente del bosque*” de Alicia Alonso y ese mismo año, la Ópera de París la incorpora a su repertorio.

En el transcurso del año, Alberto Alonso monta su coreografía de “*Carmen*” en el Teatro de la Scala de Milán, Italia. Mientras el 24 de noviembre se produce el retorno de Alicia Alonso a los escenarios, con el ballet “Mujer”, después de un período de alejamiento de los mismos, con motivo de una delicada operación en sus ojos.

Cuba, en 1974, Marta García es ascendida a la categoría artística de primera bailarina. Al año siguiente el 12 de junio, Gustavo Herrera inicia su labor como coreógrafo del Ballet Nacional de Cuba.

El 25 de julio de 1975, Alicia Alonso, acompañada por Jorge Esquivel, reaparece en escenarios de los Estados Unidos, luego de tres lustros de impedirlo el gobierno norteamericano. Al mismo tiempo, el Ballet Nacional de Cuba inicia un amplio plan de colaboración con el movimiento danzario mexicano, que se mantendría vigente durante varios años, y aun prevalece hasta nuestros días, con la participación de bailarines invitados por ambos países, así como el intercambio de profesores y especialistas académicos que permiten el continuo enriquecimiento e implementación de la metodología cubana de ballet en México y otras partes de mundo.

Entretanto, el I Congreso del Partido Comunista de Cuba incluye en sus *Tesis y Resoluciones* a la Escuela Cubana de Ballet como uno de los grandes logros de la cultura revolucionaria.

Ya para 1976, continúan resaltando las nuevas generaciones que dieran mayor auge y continuidad de reconocimientos al ballet cubano, Amparo Brito obtiene el Premio *A la Más Excelente Participación Individual* en el Concurso Internacional de Ballet de Japón, distinción que posteriormente obtendrían Marta García (1978) y Lázaro Carreño (1980). Asimismo, en 1976 el maestro Fernando Jhones, participa en el concurso de Ballet de Varna, Bulgaria, donde obtuvo “Diploma de Honor”, y un año más tarde en 1977, en el concurso de Ballet de Moscú, donde obtiene el “Premio a la Maestría artística”.

En ese lapso, el coreógrafo cubano Iván Tenorio recibe Premio en Coreografía Moderna por su ballet *Rítmicas*, en el Concurso de Japón. Asimismo como miembros del Ballet Nacional de Cuba, los bailarines, Lázaro Carreño, María Elena Llorente y Orlando Salgado son ascendidos a la categoría artística de primeros bailarines.

El 6 de febrero de 1978, se estrena “*Muñecos*” de Alberto Méndez, con música de Rembert Egües, obra de gran aceptación popular que se mantiene en el repertorio activo de la compañía. Y fuese galardonada en el Concurso internacional de Japón en las interpretaciones de Fernando Jhones (director y fundador del Ballet Clásico de Querétaro, BCQFJ) y Caridad Martínez, ballet que obtuvo el primer Premio de Coreografía en dicho evento y a la vez conforma parte del repertorio del BCQFJ de la F.B.A. de la Universidad Autónoma de Querétaro, donde acompañó en varias ocasiones a su hija Dunet Pi Hernández como *partenaire* en este hermoso *Pas de Deux*.

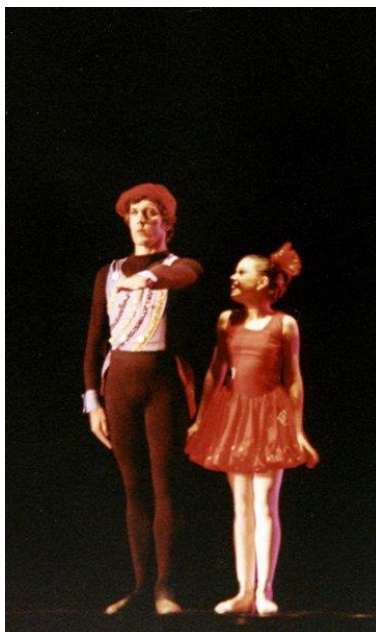


Figura. 1.25. Maestro Fernando Jhones junto a su hija Dunet Pi Hernández, en el Ballet, “*Muñecos*”, BCQFJ.

El 21 de mayo de ese año, Alicia Alonso y el compositor italiano Luigi Nono y el artista plástico venezolano Jesús Soto se unen en su trabajo creativo para el estreno del ballet “*Génesis*”. Mientras tanto, el Ballet Nacional de Cuba realiza su primera gran gira por los Estados Unidos con actuaciones en el Metropolitan Ópera House de Nueva York y el Kennedy Center de Washington DC.

El Ballet Nacional de Cuba festeja el 30 aniversario de su fundación y el 35 del debut de Alicia Alonso en Giselle. La gala principal contó con la presencia del Comandante en Jefe Fidel Castro. En ese mismo año la artista chilena Hilda Riveros inicia su labor coreográfica en el Ballet Nacional de Cuba con obras como “*No hay perdón*” y “*La tierra combatiente*”.

El 24 de marzo de 1980, la UNESCO organiza en París una Gala Internacional en homenaje a Alicia Alonso. En ese año, Alicia Alonso monta su coreografía de Giselle en el Teatro de la Ópera de Viena Austria y dicta una clase magistral sobre esa obra en el escenario de ese famoso coliseo.

En 1981 el Consejo de Estado de la República de Cuba otorga la Orden "Félix Varela" de Primer Grado, máximo reconocimiento en el campo de la cultura que se confiere en el país a Alicia Alonso, como personalidad artística y al Ballet Nacional de Cuba como institución. Propio año en que Alicia Alonso monta nuevamente en el

extranjero, “*Giselle*”, esta ocasión, en el Teatro San Carlo de Nápoles, Italia. Teatro que recibe igualmente como invitado al coreógrafo cubano, Alberto Méndez.

El Ballet Nacional de Cuba celebra el 50 aniversario del debut escénico de Alicia Alonso. Motivo que conlleva a que en todo el país se realizaran numerosos homenajes, que concluyen con una emotiva gala celebrada en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, el 29 de diciembre de 1981.

Ya para 1982 se realiza el I Curso Práctico Internacional de la Escuela Cubana de Ballet. Mismo que continua desde entonces con buena participación de muchos bailarines latinoamericanos, hecho que reafirma la consolidación y aceptación no sólo de este magno evento, sino de la notoriedad que ha alcanzado la Escuela Cubana de Ballet.

El 29 de octubre de ese año, el coreógrafo Alberto Méndez crea “*La Diva, María Callas in Memoriam*”, obra en la que Alicia Alonso reveló uno de los grandes personajes de su carrera.

En 1983, Amparo Brito y Lázaro Carreño obtienen Medalla de Oro por pareja y las máximas distinciones individuales en el Concurso Latinoamericano de Ballet y Coreografía de Brasil: Premios "Marcia Haydée" y "Aldo Lotuffo", respectivamente. En el mismo certamen, Iván Tenorio recibe el Premio "Nina Verchinina" por su obra “*Rítmicas*”. Por otro lado Alicia Alonso monta su coreografía de “*La bella durmiente del bosque*” en el Teatro alla Scala de Milán, Italia.

Asimismo el Ballet Nacional de Cuba festeja el 30 aniversario del debut escénico de una de sus cuatros joyas³, Mirta Plá, con una Función de Gala. El 19 de diciembre de ese año en curso, la Universidad de La Habana celebra una Sesión Solemne en su Aula Magna, con motivo del cuadragésimo aniversario del debut de Alicia Alonso en el personaje central del ballet “*Giselle*”. En ese acto académico se resaltó la trascendencia, para la cultura cubana y universal, de los aportes que ha hecho Alicia Alonso como intérprete y coreógrafa de ese célebre ballet romántico.

Asimismo, Loipa Araujo, Aurora Bosch, Mirta Plá y Jorge Esquivel reciben la Medalla "Alejo Carpentier" otorgada por el Consejo de Estado de la República de

³ Término que ofrece el crítico inglés Arnold Haskell, en páginas del suplemento habanero, *El Granma*, el 17 de junio de 1967, en referencia a las bailarinas del BNC, Josefina Méndez, Loipa Araujo, Aurora Bosch, Mirta Plá.

Cuba, y el Ballet Nacional de Cuba, durante una amplia gira europea, actúa por primera vez en el célebre teatro La Fenice, de Venecia, Italia.

En 1985, el Ballet Nacional de Cuba festeja el 30 aniversario del debut escénico de Loipa Araujo y Josefina Méndez con excelsas Funciones de Gala. Al año siguiente festeja el 30 aniversario del debut escénico de Aurora Bosch, con otra Función de Gala.

En 1986 el Ballet Nacional de Cuba, la Universidad de La Habana y la FEU (federación estudiantil universitaria), rememoran, por medio de una gala multitudinaria en el Estadio Universitario, la Función de Homenaje y Desagravio tributada a Alicia Alonso treinta años antes. En ese mismo año, Amparo Brito, Rolando Candia, Ofelia González, Fernando Jhones, Rosario Suárez y Andrés Williams son ascendidos a la categoría artística de *primeros bailarines*.

Así en 1987, José Manuel Carreño obtiene la primera Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Ballet celebrado en Nueva York, Estados Unidos (más adelante en 1990, José Manuel Carreño también obtiene el Grand Prix del Concurso Internacional de Ballet de Jackson, en Estados Unidos de América). El Ballet Nacional de Cuba festeja el 30 aniversario del debut escénico de Marta García, con una Función de Gala. La compañía dedica una Gala a Alberto Alonso por sus 70 años, en ocasión de conmemorarse el 45 aniversario de su iniciación como coreógrafo y el 20 aniversario del estreno de sus obras “*El Güije*” y “*Carmen*”.

Por otra parte en ese año el Ballet Nacional de Cuba contribuye a la creación de la Facultad de Arte Danzario del Instituto Superior de Arte de Cuba (ISA), 1987. Esta institución otorga a Alicia Alonso el Título de Doctor Honoris Causa en Arte Danzario y a un grupo de personalidades del Ballet Nacional de Cuba la Categoría Docente de Profesor Titular Adjunto. Los maestros Dubia Hernández y Fernando Jhones son fundadores y primeros egresados de esta institución de Arte Danzario, ISA.

Asimismo Alicia Alonso, Alberto Méndez y Alberto Alonso, montan en la Ópera de Roma sus coreografías “*Grand pas de Quatre*”, “*El poema del Fuego*” y “*Diario Perdido*”, respectivamente, esta última centralizada por Alicia Alonso.

El 17 de noviembre de 1987, el Instituto Nacional de Bellas Artes de México ofrece un magno homenaje en el Palacio de Bellas Artes del Distrito Federal a Alicia Alonso, con motivo del cincuentenario de su debut escénico. En dicho homenaje participan los alumnos de la Escuela Nacional de Danza y bailarines del Ballet

Nacional de Cuba y de la Compañía Nacional de Danza de México. La Gala, que incluyó la escenificación del “*Grand pas de Quatre*”, en versión de Alicia Alonso, culminó con la presentación del ballet “*Carmen*”, centralizado por la prima ballerina assoluta, Alicia Alonso.

En 1988 el Ballet Nacional de Cuba celebra el 40 aniversario de su fundación con múltiples homenajes realizados por instituciones políticas, sociales y culturales. El 6 de julio, se incorpora al repertorio de la compañía la versión completa del ballet “*Don Quijote*”. El 8 de noviembre Alicia Alonso coreografía e interpreta el personaje principal de “*Dido abandonada*”, rescate de una obra dieciochesca, de Gasparo Angiolini, entre otros reconocimientos, esta obra obtuvo el Premio de la Crítica en el Festival de Edimburgo celebrado en 1991.

En ese mismo año de 1988, el Instituto Superior de Arte (ISA) declara oficialmente al Ballet Nacional de Cuba como Unidad Docente de ese alto centro de estudio.

El 31 de julio de 1990, se produce el encuentro escénico de Alicia Alonso, Rudolf Nureyev, Victoria de los Ángeles y un grupo de estrellas del Ballet Nacional de Cuba, al estrenarse el ballet “*Poema del Amor y del Mar*”, de Alberto Méndez, durante el I Festival Internacional de Música y Danza de Palma de Mallorca, España. Al año siguiente en 1991, Loipa Araujo, Aurora Bosch, Josefina Méndez y Mirta Plá reciben el Premio Anual del Gran Teatro de La Habana; ese mismo año el 29 de diciembre, se realiza una Gala con motivo del 50 aniversario del estreno del ballet “*Giselle*”, con un montaje especial de ésta coreografía, en la cual participaron como intérpretes Alicia Alonso, todas las primeras figuras del Ballet Nacional de Cuba y otras personalidades históricas de la compañía.

En 1992, Alberto Méndez realiza el montaje de una coreografía para el Teatro alla Scala, de Milán, en ocasión del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. Mientras tanto, en ese año el Ballet Nacional de Cuba actúa por primera vez en Australia, con presentaciones en el Festival de las Artes de Melbourne.

En 1993, se crea la Cátedra de Danza Alicia Alonso en la Universidad Complutense de Madrid, en la que profesores del Ballet Nacional de Cuba inician un amplio plan de colaboración con el movimiento danzario español. En ese año en Cuba, se festeja el 50 Aniversario del debut de Alicia Alonso en “*Giselle*”, con una temporada especial en el Gran Teatro de La Habana, a la que se suman numerosos

homenajes, tanto en Cuba como en el extranjero. El 2 de noviembre, día del cincuentenario, Alicia Alonso baila una escena del segundo acto de ese ballet, acompañada por el primer bailarín Lienz Chang.

En 1994, el coreógrafo cubano Alberto Méndez recibe el Premio Anual del Gran Teatro de La Habana y el bailarín Carlos Acosta es promovido a la categoría artística de primer bailarín. Asimismo, el 4 de noviembre la compañía incorpora a su repertorio “*La sílfide*”, en la versión coreográfica de Augusto Bournonville.

En 1995, Alicia Alonso y una representación del Ballet Nacional de Cuba actúan en el Festival *Unidos Danzamos*, celebrado en la ciudad de San Francisco, Estados Unidos de América, con motivo del 150 aniversario de la creación de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Así también el 9 de julio de ese año, con motivo del centenario del natalicio del músico cubano Ernesto Lecuona, se presenta en el Gran Teatro de La Habana, una Gala formada íntegramente por coreografías con música del compositor, montadas por Alicia Alonso y Alberto Méndez.

En el transcurso de 1996-1997, jóvenes bailarines como Alihaydée Carreño, Lorna Feijóo, Galina Álvarez, Vladimir Álvarez y Osmay Molina son promovidos a la categoría artística de primeros bailarines. El 9 de marzo de 1996, se estrena el ballet “*La Cenicienta*”, en versión de Pedro Consuegra sobre música de Johann Strauss y con diseños de Armin Heinemann.

En 1998, Alicia Alonso recibe el Premio Nacional de Danza, otorgado por primera vez por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura de Cuba y la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC; mientras que en la Universidad Politécnica de Valencia, España, se le otorga el Título de Doctora Honoris Causa. Ese mismo año, Alicia Alonso recibe la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, de España, y la Orden de las Artes y las Letras en el Grado de Comendadora, otorgada por el gobierno de Francia.

Durante ese año de 1998, el Ballet Nacional de Cuba festeja el 50 aniversario de su fundación con múltiples homenajes. Alicia Alonso recibe el Título de "Héroe del Trabajo de la República de Cuba" y también en conjunto con el Ballet Nacional de Cuba reciben la Orden "Lázaro Peña" de Primer Grado, ambas distinciones otorgadas por el Consejo de Estado de la República de Cuba.

También se estrena el ballet “*Tula*”, coreografía de Alicia Alonso, inspirada en la vida y obra de la célebre poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda con los

auspicios de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y la Fundación Autor de España; y una nueva versión coreográfica del ballet “*Cascanueces*”, también de Alicia Alonso, en coproducción con la Fundación Teatro La Fenice, de Venecia y la Fundación Carlo Fenice, de Génova, Italia; ambas obras fueron estrenadas durante el XVI Festival Internacional de Ballet de La Habana.

En 1999, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) otorga a Alicia Alonso la Medalla "Picasso" por su contribución al desarrollo y difusión del arte de la danza en Cuba y el mundo. Ese mismo año, Josefina Méndez, Loipa Araujo y Alberto Méndez reciben la Orden "Félix Varela" de Primer Grado, otorgada por el Consejo de Estado de la República de Cuba; mientras que Marta García, María Elena Llorente, Orlando Salgado, Salvador Fernández y José Zamorano reciben la Medalla "Alejo Carpentier" otorgada por el mismo Consejo de Estado de la República de Cuba.

El Ballet Nacional de Cuba realiza una importante gira por España e Italia, que incluyó el estreno europeo de la versión de “*Cascanueces*” de la Alonso en el Teatro Palafenice de Venecia y el de la nueva producción de “*Coppélia*” en otros importantes teatros españoles. Ese mismo año realiza una exitosa gira por los Estados Unidos que incluyó ocho ciudades de ese país.

A Alicia Alonso se le otorga la “Orden José Martí” del Consejo de Estado de la República de Cuba en el año 2000; mientras que en Alemania recibe el “Premio Benios” de la Danza otorgado en la ciudad de Stuttgart, por la Asociación Internacional de la Danza.

En ese año a Loipa Araujo, Josefina Méndez y Mirtha Plá se les otorgó el *Doctorado en Arte Danzario* por el Instituto Superior de Arte (ISA) y a Aurora Bosch el *Doctorado en Ciencias del Arte*.

En 2001, Alicia Alonso recibe el *Premio Extremadura a la creación 2001*, a la Mejor Trayectoria Artística Iberoamericana, otorgado por la Consejería de Cultura del gobierno Regional de Extremadura, España. Asimismo, es seleccionada una de los dos mil intelectuales más eminentes del 2001 por el Centro Biográfico Internacional de Cambridge, Gran Bretaña. Nuevamente el Ballet Nacional de Cuba obtiene éxitos durante sus actuaciones en los Estados Unidos en una amplia gira que incluyó 14 ciudades de ese país.

En el 2002, Alicia Alonso es nombrada Embajadora de la República de Cuba por el Ministerio de Relaciones Exteriores (MINREX). Año en que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), Francia le otorga a Alicia, en París, el título de Embajadora de Buena Voluntad. Así como también el Ministerio de Cultura de Polonia y la Asociación Internacional de Amigos de Vaslav Nijinski de París, Francia, le concede la Medalla “*Vaslav Nijinski*” otorgada por el Comité de Medalla Vaslav Nijinski.

Ese mismo año que transcurre, Alicia Alonso recibe el Doctorado Honoris Causa a las Artes, otorgado por la Universidad de Guadalajara, México.

Después de casi cuatro décadas de su última visita Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba son aclamados en una exitosa gira por la República Popular China que incluyó las ciudades de Beijing y Shanghai.

En ese año de 2003, Alicia Alonso durante la gira del Ballet Nacional de Cuba por Italia y España recibe la Medalla de la ciudad otorgada por la alcaldía de Perugia y el Premio Isabel Ferrer que le concede la Generalitat de Valencia, España. Luego, el 3 de julio la misma compañía participa en la II Bienal de Valencia, España, en la Nave de Sagunto tiene lugar el estreno mundial de “*Shakespeare y sus máscaras*” o “*Romeo y Julieta,*” con coreografía de Alicia Alonso y música de Charles Gounod.

Durante ese año el Ballet Nacional de Cuba vuelve a obtener grandes éxitos en los Estados Unidos durante la gira que realiza por 19 ciudades de ese país.

En Cuba, Loipa Araujo, Aurora Bosch, Josefina Méndez y Mirta Plá reciben el Premio Nacional de Danza, otorgado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura y la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Mientras que la Alonso recibe en París el Homenaje Mundial por el Día Internacional de la Danza, organizado por la UNESCO, así como la Orden de la Legión de Honor, Grado Oficial, concedido por el Gobierno de Francia.

Sucesivamente el Ballet Nacional de Cuba obtiene grandes éxitos durante las diversas giras que realiza por República Popular China, México, Panamá, España y Holanda en el 2004. En el 2005, el Ballet Nacional de Cuba recibe una gran acogida por parte del público y la crítica especializada durante sus presentaciones en el histórico teatro del Sadler’s Wells de Londres, cuna del ballet británico.

Mientras que en otras latitudes, Alicia Alonso es proclamada “*Madre de la Danza Latinoamericana*” durante la celebración del III Festival Internacional de Danza y Encuentro “*Mujeres en la Danza*”, efectuado en Quito, Ecuador 2005, así como es galardonada con el Premio “*Irene Lidova a toda una carrera*”, el cual recibe en una Gala de Honor celebrada en Cannes, Francia.

En el 2006, el Ballet Nacional de Cuba cosecha reiteradamente grandes éxitos durante sus actuaciones en el Teatro Sadler’s Wells, de Londres, y en su primera visita a Egipto, que incluyó presentaciones en los Teatros de la Ópera de El Cairo y Alejandría.

Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba reciben el Premio de Honor “*Cubadisco 2006*”, otorgado por el Comité Organizador de la Feria Cubadisco.

Una vez más, entre el 28 de octubre y el 6 de noviembre del 2006, se celebra el *Festival Internacional de Ballet de La Habana*, en esta ocasión fue la vigésima edición del evento, mismo que ha conquistado un extraordinario prestigio mundial y trascendido en la historia, sucesivamente se sigue realizando hasta la actualidad, evento que reúne a varios bailarines de todas partes del mundo, agrupaciones, estudiantes representantes de sus escuelas estilos y compañías de ballets, aficionados y seguidores de éste arte, cada dos años desde 1960, se realiza este magno evento.

Este festival tiene una duración promedio de diez días, donde cuenta con un programa muy variado, estas funciones se realizan en diversos teatros, como son: en la Sala García Lorca del Teatro de La Habana, en el Teatro Mella, el Teatro América y el Teatro Lázaro Peña, todas ellas en la capital Habanera, en otras provincias también son sedes de este evento como: el Teatro Sauto de Matanzas, el Teatro Las Tunas (en la zona Oriental del país) , así como el Teatro Suñol, de Holguín.

De la misma manera, el Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”, ha sido partícipe en la gran mayoría de estos Festivales, donde ha sido invitado por el BNC, contando con la representación de los maestros Dubia Hernández, Fernando Jhones, y Dunet Pi Hernández, y el apoyo de la Facultad de Bellas Artes de dicha institución en Querétaro.

La participación en este extraordinario evento internacional, celebrado en la Habana, Cuba, no solo permite un intercambio cultural e incentivo a los maestros, sino también a los alumnos de esta disciplina, pues en gran manera se hacen extensivas las experiencias, observaciones y valoraciones técnicas e interpretativas

que se aprecian en estilos y diversidad coreográficas, procurando estar actualizados en los constantes cambios que reclama los tiempos que vive la danza, en espera de superar un lenguaje artístico acorde a la época que transcurre, se hace ver un gran sentido de afinidad, que no sólo se aprecia en estos eventos extraordinarios que reúne a tantos elementos artísticos, sino que traspasa las fronteras y llega a todo aquel que se interese por este arte danzario, como es el caso de los alumnos de la Licenciatura en Arte Escénicas, con terminal en Ballet Clásico del la Facultad de Bellas Artes de la UAQ., que han podido presenciar en pláticas y videos, sucesos que acaecen a éste Festival, en su salón de clases, dentro de la Universidad.

Asimismo, se realizó en el año 2010 la vigésima segunda edición de este excelso evento, en el cual fueron invitadas nuevamente las Maestras en Arte, Dubia Hernández (figura 1.33) y Dunet Pi Hernández, en ésta ocasión se celebraron los noventa años de la primera ballerina assoluta, Alicia Alonso.

Así, las primeras figuras y el afamado cuerpo de baile del Ballet Nacional de Cuba centraron los espectáculos de este Festival, junto a estrellas del *Royal Ballet de Londres*, el *English National Ballet*, la *Scala de Milán* y el *Ballet del Teatro Colón*, entre otras. Con especial trascendencia, las presentaciones del *American Ballet Theatre* y de un grupo de figuras del *New York City Ballet* (antiguo Ballet Caravan), fue un suceso de tributos a Alicia Alonso, por haber sido en estas dos importantes compañías donde se consolidó el ascenso de la excelentísima prima ballerina assoluta a la categoría de estrella mundial.



Figura 1.26. Gala de Clausura del 21.Festival Internacional de Ballet de la Habana. A la izquierda de Alicia Alonso, Cyril Atanassoff; a la derecha, Azari Plisetski, aparecen entre otros, Anette Delgado, Adolfo Roval, Giovanni Duarte, Félix Rodríguez, Dubia Hernández, etc.

Se queda a la espera de numerosos y reveladores encuentros que den a la luz de estos tiempos modernos un lenguaje danzario que, arraigado en lo tradicional, brinden en este mundo del espectáculo la complacencia del espíritu humano, la transparencia del alma en movimientos con armonía y elegancia, con esa luz que irradia la pureza técnica de la danza clásica que identifica a un gran bailarín, escuela o estilo en las tablas del escenario que se contemplan de generación en generación.

Se agradece siempre a Alicia Alonso por esta oportunidad de ver en su *arte*, la grandeza de su espíritu y abnegación reflejados en los frutos de una *Escuela*, que cada vez, en el escenario, se regocijan los bailarines egresados de ésta con la similitud de su baile, la elegancia, el gusto, la expresión, la elevada técnica y precisión en la ejecución de la misma, la musicalidad y cadencia armónica en el conjunto de sus obras, se ve la trascendencia que se ha conservado y depurado cada vez más, mismo esfuerzo que es aplaudido por todo un pueblo y reconocido por todo el mundo.

Como se puede apreciar en este capítulo, el Ballet Nacional de Cuba ha tenido una importante trayectoria artística, donde no sólo ha embelesado con su talento a los cubanos dentro de los teatros de Cuba, sino a todos los conocedores de este arte en los más importante teatros del mundo, con su guía y fundadora Alicia Alonso, quien ha heredado una Escuela de Ballet para los propios cubanos en su territorio

nacional, extendiéndose a otras tablas de escenarios del mundo y llegando a internacionalizar su enseñanza, su estilo, adentrado en su forma peculiar de bailar, con sus acentos y limpieza técnica, misma que pone pautas a sus seguidores, llena de virtuosismos. Ha permitido disfrutar a una gran variedad de estrellas de este arte danzario, germinados dentro de esta formación académica que ha distinguido y llegado a reconocerse por la más excelencia crítica internacional, como ha señalado Arnold Haskel, a la más nueva Escuela de Ballet, la Escuela Cubana de Ballet.

En el siguiente capítulo, se pretenderá detallar las peculiaridades de esta Escuela Cubana, como de otras, tratando de puntualizar en la que ocupa ésta investigación. Se hace preciso señalar, que como se ha manifestado en este capítulo, los maestros Fernando Jhones y Dubia Hernández, han tenido esta formación académica de Ballet clásico y experiencia dentro del Ballet Nacional de Cuba, como miembros de esta institución y egresados de una de las primeras generaciones de profesionales que se dieran dentro de la Escuela Cubana de Ballet, como se podrá corroborar más adelante en el capítulo tercero, para argumentar la formación de estos pilares, creadores del Ballet Clásico de Querétaro.

VIII. CAPÍTULO. II.

II.1. Las Escuelas de Danza Clásica. Elementos técnicos e interpretativos de la Escuela Francesa, Danesa, Rusa, Inglesa, y Cubana.

Sería preciso comenzar este capítulo a modo de introducción, indicando que el Ballet surge en Italia, se desarrolla en Francia y toma auge en Rusia, propiciando así el surgimiento de escuelas como la Danesa, la Inglesa y la Cubana, misma que ocupa el tema en contexto.

El ballet se originó a finales del siglo XV, a partir de los números de danza que se representaban en los festines de las cortes italianas. Estos elaborados espectáculos que desprendían pintura, poesía, música y danza, tenían lugar en grandes salas que se utilizaban tanto para banquetes como para bailes. Su contenido era normalmente alegórico-mitológico.

Los ballets cortesanos italianos fueron ampliamente desarrollados en Francia, el Ballet cómico de la Reina, el primer ballet del que sobrevive una partitura completa, se estrenó en París en 1581 (fecha considerada como el nacimiento del Ballet como espectáculo). Ballet creado por Beaujoyeux y bailado por aristócratas aficionados en un salón con la familia real sobre un estrado al fondo y los espectadores en las galerías de los otros tres lados del salón. Ello determinó el carácter de los futuros ballets cortesanos, que cristalizaron en el siglo XVII en las diferentes cortes europeas con sus presuntuosos vestuarios, decoración, fuentes artificiales, luminotecnia, etc.

El ballet de corte alcanzó su cumbre durante el reinado de Luis XIV (1643-1715), cuyo nominativo de “Rey Sol” derivó de un papel que ejecutó en un ballet; muchos de los ballets presentados en su corte fueron creados por el compositor italiano francés Jean Baptiste Lully y el coreógrafo francés Pierre Beauchamps, a quien se le atribuye la determinación de las cinco posiciones básicas de colocación.

Continuando el tema que señala este capítulo, sería preciso señalar el concepto de escuela, para ello se asentará en la definición dada por la RAE, Real academia española: “(Del latín. schola, y del griego σχολή). Establecimiento público donde se da cualquier género de instrucción. Enseñanza que se da o que se adquiere. Método, estilo o gusto peculiar de cada maestro para enseñar.”

Pero si se ajustara una definición dada a esta rama artística, nada más certera que la del crítico cubano Pedro Simón, quien ha elaborado una de sus definiciones más completas del concepto de *Escuela*, referente al ámbito del ballet clásico:

Conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y forma emocional propia de proyectarse en la escena, presente en todos los bailarines formados dentro de principios similares, y que reflejan la resultante histórica del desarrollo económico y social de una país determinado, su idiosincrasia nacional, el espíritu de su folklore, y huella dejada a través de las épocas, por sus grandes artistas. Las Escuelas recogen, asimismo las influencias del desarrollo de la danza mundial sus tendencias y modalidades coreográficas así como de las grandes corrientes del arte en general.

Una Escuela de Ballet no se expresa sólo en la forma peculiar del trabajo técnico de los bailarines, en la metodología que rige, define y ordena la actividad física que diariamente realizan los profesionales o alumnos de ballet en una sala de clases. Se define también como la suma de los diversos aspectos estéticos y emocionales que culminan en el resultado escénico total, en el producto artístico terminado, tal como llega al público, en la producción de una obra o dentro de la individualidad de cada bailarín.

Una Escuela no se forma por la expresa voluntad de una persona, sino que se requieren muchos años y que confluyan una serie de circunstancias históricas. Y es también decisiva la fuerza, el talento, la capacidad de dirección, el liderazgo de una o varias personalidades, que posean además un sentido de identidad nacional y una voluntad de prolongar su talento en los demás. Una Escuela de Ballet tiene su base en la cultura nacional de un país y el talento peculiar de ese pueblo para expresarse por medio de la danza⁴.

⁴ Alicia Alonso, *Diálogo con la Danza*. Editorial Letras Cubanas, 2004. La Habana, Cuba.

Sobre esto se va a proyectar después la técnica de ballet clásico. El ballet académico, en su base, es igual en todas partes del mundo. Ahora, cuando esa técnica se toma en un país que tiene su cultura y dentro de esa técnica se asimila la cultura nacional de un pueblo y el trabajo de profesores, el empeño de determinadas personalidades, de coreógrafos, bailarines, esa técnica se va matizando en una forma determinada. No quiere decir que se cambien los principios de la técnica académica en el entrenamiento del bailarín, se adulteren los estilos históricos o se sustituyan las coreografías tradicionales, sino que se empieza a dar un acento diferente a cada cosa que se hace.

En una Escuela de Ballet, hay detalles que se podrían llamar “externos” y otros “internos”. Comenta la propia Alicia Alonso, en su libro *Diálogo con la Danza*. Sobre los primeros, los externos, se podría ejemplificar diciendo que hay escuelas que se caracterizan por un trabajo peculiar de los pies, un trabajo muy limpio en lo que, en el ballet, llamamos batería, que son los movimientos rápidos en el aire con los pies, hasta la propia colocación del *paseé* y la forma inclusive de girar (*pirouette*). Y también su coreografía pone un poco el centro de su atención en el uso brillante de los pies. Dentro de los detalles internos se puede mencionar la forma desde la ejecución de los pasos que llevan implícita un gusto, un sentido emocional e interpretativo, hasta el estilo, mismo que se manifiesta en el baile pasando por elementos externos como los mencionados, pero que señalan una formación propia y peculiar en cada intérprete, denominando la *Escuela* en que se ha formado. Estos detalles, tanto internos como externos, son lo que se observan generalmente en escena, cuando un público, con noción de ballet, se identifica con la forma de bailar del ejecutante; desde ahí se va observando tanto una *Escuela* en formación académica, como un estilo en la forma de bailar e interpretar, que señala ya de forma directa e indirecta a los ojos de un público, un gusto, ahora sí, particular, por una *Escuela* o *estilo* determinado.

Los coreógrafos participan de igual manera pues van estableciendo también determinadas peculiaridades. Y eso ocurre porque, en el fondo, hay una estética de ese pueblo, de la cultura de ese pueblo, y ese gusto propio va matizando una técnica que es universal.

Existen, no hay duda, características técnicas en cada Escuela, sobre todo en la forma en que se usan los pasos: si se hacen un poco más altos o más bajos, si determinada posición se acentúa o exagera. Y, desde luego, hay diferencias en la metodología del entrenamiento y la formación técnica de los bailarines: el orden en que

se ponen los ejercicios, la forma de llegar a los pasos, las combinaciones, la dinámica de las clases, etcétera

Alicia Alonso se ha referido a esta acepción de escuela: “como una forma específica de bailar, una manera de usar la técnica, de expresarse técnicamente.” Incluye además, diciendo que: “lo que algunos llaman estilo y también abarca una estética, un gusto determinado y muchos factores más, entre ellos la existencia de varias generaciones, pertenecientes casi siempre a un mismo país o formados en él⁵.”

De la misma manera sería propio del tema a tratar, el delimitar el significado de *estilo* en lo que se refiere al ballet, por tener éste diversos significados, según la disciplina o la época de que se trate. Se podría decir que el concepto de estilo tiene su origen en el termino latino *stilus*, que a su vez deriva del idioma griego. La palabra puede ser utilizada en diversos ámbitos; por ejemplo, hace referencia al diseño, la forma o el aspecto de algo. Otro uso habitual refiere al gusto, la elegancia o la distinción de una persona o cosa.

En el Arte, la palabra estilo califica generalmente un uso, una práctica, una costumbre, una manera de hacer específicos, así como corrientes artísticas, o una personalidad determinada. En lo que se refiere al ballet, suele usarse preferentemente para calificar las grandes etapas históricas de la danza académica: así se habla de estilo romántico, del estilo clásico y, más tarde, del neorromántico y neoclásico. Pero otras veces se asocia a ciertos corógrafos: el *estilo* de Fokin, el *estilo* balanchiniano, el *estilo* de los ballet de Tudor, entre otros. Además, se aplica a las grandes escuelas de ballet: el *estilo* de la *Escuela rusa*, de la *Escuela francesa*, de la *Escuela cubana*, entre otras. En ocasiones se asocia a la personalidad peculiar, a la forma propia de expresarse en la danza de algunas individualidades, las cuales, además de mostrar las características de la escuela en que se han formado, dan lugar a que se mencionen, por ejemplo, el *estilo* de Nureyev o el *estilo* de Alicia Alonso. Aunque algunas veces, cuando se habla de bailarines individualmente, se confunde *estilo* con *Escuela*.

⁵ . Alicia Alonso. Sobre la escuela cubana de ballet. Diálogos con la Danza, Madrid Editorial Complutense 1993, p.23.

La escuela italiana.

La Academia de Baile Imperial se unió a La Scala de Milán en 1812. Su período más grande comenzó cuando Carlo Blasis (1797-1878), el gran bailarín y maestro italiano se convirtió en su director en 1837. Blasis publicó dos manuales, *Tratado elemental teórico y práctico del arte de la danza*, en 1820 con 23 años solamente y en su estancia en Londres, en 1828, *el Código de Terpsícore*, en el que él codificó su método de enseñanza y todo lo que se sabía sobre técnica de ballet clásico, también escribió *El hombre físico y moral*, aunque de igual forma importante, es el menos conocido. Estos libros forman la base de nuestra educación clásica moderna. Blasis formó a la mayor parte de los bailarines famosos italianos de la época, a su pupilo Giovanni Lepri y como maestro de Enrico Cecchetti, uno de los grandes maestros en la historia de ballet clásico. La escuela Italiana fue reconocida por su fuerza, maravillosa técnica y virtuosismo de sus bailarines, que maravillaban al público con sus difíciles saltos, magníficos giros, así como la brillantez interpretativa. Una de sus peculiaridades está centrada en el gran trabajo de pies, acentuando la ligereza como tal, con la ejecución de pasos difíciles y llamativos.

También es de destacar a figuras como Salvatore Vigano (1769-1821), quien fuese un maestro que logró equilibrar las virtudes de la expresión generada por la Escuela Francesa y por la danza pura, convirtiendo este aspecto en un aporte de esta escuela Italiana así como sus innovaciones, conocidas como *coreodrama* o *drama coreográfico*, las cuales consistían en establecer una proporción en la belleza plástica del movimiento, resaltar las actitudes individuales en relación con los grupos, es decir, mover a los solistas en armonía con el cuerpo de baile; en todo momento se buscaba el predominio de plasticidad, incorporando la pantomima, donde especificaba que ésta debía estar subordinada a la música, para resaltar la plasticidad misma, desprendiéndose así de todo exceso o amaneramiento.

Pero sería Carlo Blasis, quien trascendiera hasta nuestros días, con su gran legado como pedagogo, fusionando su formación artística con la científica, este gran maestro fue el máximo defensor de la *danse d'ecole*; así como quien ordenó o sistematizó el entrenamiento y la enseñanza del ballet en *Barra* y *Centro*; de tal manera que definía a la danza como una simbiosis y síntesis de elementos ideales y corporales, procurando establecer una mezcla entre lo físico y lo ideal.

Enrico Cecchetti estableció el sistema de pasos en el ballet tradicional para las futuras generaciones de bailarines. Este sistema, fue codificado e interpretado por Cyril Beaumont, Stanislas Idzikowski, Margaret Craske y Derra de Moroda. El método Cecchetti, así conocido, tiene un programa definido de rutina estricta que incluye una tabla principal de ejercicios diarios para cada día de la semana, esto asegura que los diferentes tipos de pasos se practican en una secuencia planificada y que cada parte del cuerpo se trabaja de manera uniforme; cada ejercicio se ejecuta de izquierda a derecha o viceversa, empezando por un lado una semana y por el otro la siguiente. Propone reducir la formación del bailarín a una ciencia exacta. Se traza como objetivo desarrollar las características esenciales de la danza en sus estudiantes a través de un régimen rígido, de tal manera que el alumno aprenda a bailar a través del estudio y la internalización de los principios básicos para llegar a ser autosuficientes en lugar de imitar los movimientos ejecutados por sus maestros.

La sociedad Cecchetti es fundada en Londres en 1922 para perpetuar su método de enseñanza. En 1924, la sociedad fue incorporada a la “Sociedad Imperial de Maestros de la Danza“, pertenecer a esta sociedad sólo es posible por un examen que los estudiantes deben pasar, a través de un cuidadoso sistema de grados, que está hecho con el fin de elevar el nivel de la danza y de su enseñanza en todo el Imperio Británico.

Hoy en día, la Escuela Italiana de Ballet continúa su trabajo y notoriedad gracias a los seguidores de este método que en gran medida ha ido evolucionando en demanda de nuevos tiempos, la tradición mantenida en las generaciones de bailarines y en el esfuerzo que la academia de esta escuela desempeña por mantener su estética y metodología.

La Escuela Francesa de Ballet.

La *Escuela Francesa de Ballet* es una de la más reconocida, no sólo por su desempeño y teatralidad, sino también por su trascendental historia en esta rama artística del ballet clásico, en la que se ha ido escalonando a través de sus maestros, críticos, bailarines y coreógrafos, que han elevado el arte de la danza clásica que hoy por hoy prevalece desde su ejecución técnica cada vez más depurada por el rigor que se impone con los tiempos modernos, así como en su nomenclatura y pronunciación de los elementos técnicos académicos: los pasos de ballet que definen cada movimiento son de denominación francesa.

El surgimiento de dicha Escuela Francesa de Ballet data en consecuencia de sucesos que se remontan al reinado del Rey Sol, misma que comenzó en las ceremonias que se llevaban a cabo en la corte del Rey Luis XIV, de la mano de Pierre Beauchamp, su maître de danse, estableciéndose la primera academia de baile, conocida como Académie Royale de Musique et de Danse, en París en 1661, primera institución francesa encargada de fijar las reglas de este arte y de su enseñanza, con el objetivo, de “devolver a dicho arte su perfección y elevarla tanto como sea posible”.

En 1669, Luis XIV inaugura la Academia Real de Danza (la futura Ópera de París) y nombra como director a su maestro de danza personal, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps. Quien logra imponer a la danza una regla universalmente reconocida. Su sistema tiende, como todo el arte de la época Luis XIV, a la belleza de las formas, a su conformidad con un canon establecido, las coreografías crean pasos estilizados en un inicio de virtuosismo técnico y privilegian la elevación, el cuerpo estirado, los saltos, la nobleza, el distanciamiento. Se magnifica el gesto puro. El director, Beauchamps, es el primero en establecer *las cinco posturas* fundamentales, trabaja en los pasos de corte o de movimiento natural, fomentando al máximo su desarrollo, con el fin de establecer una regla en la que se adivine cada paso de su evolución. En el trabajo de Beauchamps se vislumbra un gran esfuerzo para idealizar el cuerpo humano y para hacer de la danza una creación tan bella y rigurosa como el verso francés. Es, pues, el nacimiento de la danza clásica.

La Escuela de Danza de la Ópera, fundada en 1713, también durante el reinado de Luis XIV ahora pertenece a la Escuela de Danza del Teatro Nacional de la Ópera de

París, desde sus orígenes, instauro la competición para entrar en la compañía y optar a papeles de primeros bailarines; entre sus maestros de ballet clásico más famosos figuran Beauchamp, Pécour, Lany, Noverre, Gaetan (Cayetano)Vestris y su hijo Augusto Vestris, los hermanos Maximiliano y Pedro Gardel, Taglioni, Mazilier, Saint-Léon, Mérante, Staats, Aveline y Lifar, así como la significativa labor del bailarín Ruso Rudolf Nureyev, quien dirigiera el Ballet de la Ópera de París desde 1983 - 1989, dejando la dirección de la misma y asumiendo el cargo de coreógrafo principal hasta su muerte en 1993, aportando un nuevo giro a la danza masculina, junto a otros predecesores de este arte, con su talento dancístico y montajes coreográficos revolucionarios para su época.

Es característica de esta *Escuela*, su elegancia y cuidados de sus detalles en la ejecución, movimientos suaves, llenos de gracia, más que el virtuosismo *técnico de la Escuela rusa* esta escuela francesa extendió su influencia hacia toda Europa y es la base de la educación del ballet clásico.

A partir del siglo XVII, la *danza francesa* hace *Escuela* y se impone en Europa y más tarde llega hasta América y Cuba con Alicia Alonso. Todas las formaciones clásicas se someterán a sus reglas. Se enseña siempre en versión original. En Moscú, Milán, Copenhague, Nueva York o Pekín, la danza se aprende en francés, una cultura que ha permanecido hasta hoy, asegurando así su universalidad. Un conservatorio itinerante de danza clásica, creada por la Asociación francesa de Acción Artística y transmitida por bailarines y profesores de la Ópera de París, forman en esta escuela a los bailarines de ballets nacionales de todo el mundo, en Riga (Letonia), en Pekín, en Tokio, en Bucarest (Rumanía), etc.

El Ballet de la Ópera de París no ha dejado de evolucionar, siempre puntero en las técnicas y en la búsqueda de vanguardia a lo largo de su larga historia. Fue en esta época cuando Melles Gosselin y Taglioni inventaron las "puntas", o cuando se ensayaron los primeros "vuelos suspendidos" durante la representación de *La Sífide*, dando prueba del alcance de la investigación coreográfica ya en el siglo XIX. Fue también en la Ópera donde se crearon los primeros ballets "abstractos", y de los primeros "ballets blancos" que todavía se pueden admirar en el segundo acto de *Giselle* por ejemplo, que se convirtieron en el símbolo del ballet y de la bailarina. En otras palabras: ¡la danza clásica sigue en la Ópera de París una tradición contemporánea!

El Ballet de la Ópera de París, ha heredado una doble vocación: mantener un excepcional repertorio mediante la transmisión viva y directa, y su apertura a la

creación. Confiada a Brigitte Lefèvre, directora de danza desde 1995, el Ballet de Ópera es un lugar de efervescencia coreográfica, que acoge a los artistas más importantes del momento y a numerosas compañías extranjeras, incluyendo un vasto repertorio que abarca el periodo romántico de Joseph Mazilier, Filippo Taglioni, como las obras maestras clásicas de Marius Petipa y de los Ballets rusos, así como obras modernas de los bailarines de talla como Martha Graham y José Limón, teniendo en el neoclásico del siglo XX a George Balanchine, Maurice Béjart, Jerome Robbins, Roland Petit, Jiri Kylian, John Neumeier y obras contemporáneas de Alvin Ailey, Pina Bausch, Carolyn Carlson, Merce Cunningham, Mats Ek, William Forsythe, Ohad Naharin, Alwin Nikolais, sin dejar de enriquecerlo cada temporada con nuevas creaciones como las de Jérôme Bel, Davide Bombana, Odile Duboc, Jean-Claude Gallotta, Michel Kelemenis, Blanca Li, Suzanne Linke, Edouard Lock, José Montalvo, Michèle Noiret, Angelin Preljocaj, Laura Scozzi, Saburo Teshigawara, etc... Logrando así un equilibrio único en su repertorio que muy pocas compañías alcanzan en el mundo.

La compañía actual, Ballet de la Ópera de París, de una media de edad de 25 años, es una de las más jóvenes del mundo, se compone de 154 bailarines, casi todos procedentes de la Escuela de danza, que dirige Elisabeth Platel desde septiembre de 2004. Si el Ballet de la Ópera de París se considera la compañía más importante del momento es en parte gracias a su escuela, considerada una de las mejores del mundo. Situada antaño en el Palacio Garnier, su desarrollo y su éxito la llevaron a mudarse a Nanterre (cerca de París) en 1987.

La Escuela danesa.

Dentro de la historia del ballet es preciso considerar uno de los lugares donde éste desarrolló una gran importante escuela, Dinamarca, con la *Escuela Danesa*, considerada la tercera en el mundo, que dio a este arte grandes figuras y aportaciones.

El baile cortesano no tuvo un impacto especial en la sociedad danesa, pues en realidad sólo se practicaba en la Casa Real. Ya hacia el siglo XV, se conoce que empezaron a florecer espectáculos más elaborados de danzas procedentes de Italia, Francia e Inglaterra. El ballet se manifestó mucho más tarde en Dinamarca, se puede decir que hasta el siglo XVIII; empero, no surgió en el seno de los palacios, sino en las llamadas escuelas latinas o gimnasios, que eran bachilleratos donde se efectuaban representaciones teatrales en las que incluían danzas; fue en esos lugares donde durante mucho tiempo la danza espectacular encontró acogimiento prácticamente de manera exclusiva.

El ballet en Dinamarca comenzó en 1722, cuando un profesor de la Universidad de Copenhague, Ludwig Holberg, empezó a escribir obras dramáticas sobre la realidad de Dinamarca, este dramaturgo estuvo fuertemente inspirado en Moliere y escribió comedias- ballet con textos en danés sencillo, dirigido a la gente del pueblo, con un lenguaje muy popular.

Holberg hizo su propio teatro, donde el francés Jean Batiste Landé creó un cuerpo de baile para él mismo, con ello Holberg se convirtió en el hombre que cimentara el ballet en Dinamarca. Pese a su labor en el terreno de la danza, no tuvo reconocimiento por parte del Estado Danés, debido a desavenencias religiosas, por lo que partió a Rusia, donde también otorgó grandes aportes al ballet.

En 1748 se abren las puertas del Teatro Holberg, convirtiéndose en el Teatro Real, emprendiendo la profesionalización del ballet con la creación de un cuerpo de baile estable. Pero no fue hasta 1754 cuando el célebre maestro Antonio Como dio un paso importante para esta empresa liderada por Holberg, fundando la escuela de ballet del Teatro Real. A partir de entonces se empezaron a hacer presentaciones de ballet en temporadas estables y para ello se preparó un amplio repertorio, poniendo como patrón o como modelo el ballet de la Escuela Italiana.

Esto propició que se contratara al maestro y bailarín italiano Vincenzo Galeotti, después de fundada la escuela danesa, éste fue el primero en tomar los temas nacionales

de Dinamarca y llevarlos a escena, de igual, manera se le atribuye el haber sido el primero en haber montado temas de William Shakespeare como *Romeo y Julieta* y *Macbeth*, justamente por su inclinación hacia las obras dramáticas. Fue considerado por mucho tiempo, como el “rey” absoluto del Teatro Real de Copenhague, pues era el maestro de todo ballet que se pusiera en escena en ese lugar. Hasta que aparece la figura que hasta nuestros días nos identifica con esta escuela de ballet, el reconocido August Bournonville.

August Bournonville, nació el 21 de agosto en Dinamarca en 1805 y muere el 30 de noviembre de 1879 en Copenhague a los 74 años de edad. En 1826 de integró al elenco de la Ópera de París, lo cual significó mucho para él, pues París era considerada la capital de la danza. A pesar de haber triunfado en Londres y París y de haber dejado en ambas ciudades puertas abiertas para su trabajo, su mayor deseo era regresar a su nativa Dinamarca, donde se evidencia que con sólo 23 años hizo los planes de estudio, el sistema de evaluaciones y sus primeros bocetos coreográficos en Dinamarca. Su formación estuvo en manos de su padre Antoine Bournonville y el francés August Vestris y Pierre Gardel durante su estancia en la *escuela de la Ópera de París*.

A pesar de ser unos de los más grandes bailarines de su época, caracterizado por sus elevaciones (saltos) y mímica en sus interpretaciones, mismas que exigió más tarde en su trabajo como coreógrafo, su labor más relevante estuvo centrado justamente en la coreografía, con toda su vivencia y visión cosmopolita que lo definió; empezó a realizar versiones de obras conocidas, clásicas del repertorio romántico, como fue la versión sobre la creación de Filippo Taglioni de *La Silfide* en 1836, para su alumna preferida Lucile Grahn, acompañada más tarde de la música del danés Herman Von; ésta obra fue definitivamente la más conocida y divulgada por el mundo, a pesar de contar con otras como: *Napoli* (1842), *Festival de las flores en Genzano* (1858), que han sido interpretadas por múltiples compañías de ballet y bailarines de renombre internacional, como el primer bailarín cubano Fernando Jhones, quien destacara dentro de este estilo su versatilidad, destreza y limpieza técnica, mismo estilo que denota Bournonville: incurre en la agilidad de pies, con gran variedad de baterías, giros rápidos y precisos, con la elegancia y cuidado de los pasajes mímicos que resalta en su versiones coreográficas; con esta obra del *Festival de las flores en Genzano*, el maestro Fernando Jhones alcanzó el *premio a la maestría artística*, durante el III concurso de Ballet de Moscú.



Figura 2.1. Loipa Araujo y Fernando Jhones, en *Festival de las Flores en Genzano*.

August Bournonville trabajó para el Royal Danish Theatre desde 1830 hasta 1877, primero como bailarín y luego como coreógrafo. Creó una técnica particular de ballet y se le considera el padre del ballet danés. Dentro de sus múltiples coreografías, resalta la más famosa de ellas, *La Sílfi*, considerada como el primer ballet romántico y siendo el primer ballet en que la bailarina baila sobre puntas. Su técnica está basada en un uso muy elemental de los brazos, normalmente manteniéndolos en posición preparatoria. Las piruetas se toman con un *developpé* bajo a la segunda de pies, luego desde la segunda para los giros *en dehors* y con un *developpé* bajo a la cuarta para los giros *en dedans*. También es habitual el uso de la quinta posición de brazos bajos (preparación). Además, cuando se prepara una diagonal no se acude al comienzo de ésta andando o corriendo, sino que también se prepara bailando. La característica fundamental para los bailarines masculinos es la gran variedad de batidas o baterías de piernas y pies. Por último, esta técnica pretende captar la atención del trabajo de los pies y sobre todo dar la sensación de que es divertido, fácil y natural: no sólo hay que bailar, sino también parecer un campesino, un príncipe o un pescador. Famosos bailarines representantes de esta escuela son Erik Bruhn y Johan Kobborg.

Su obra está relacionada con la dramaturgia acorde a su credo, de forma que se dice que la dramaturgia de su obra era más avanzada que la de los propios naturalistas de su época, llenas de un gran sentido social. Donde destacan elementos básicos como la igualdad de los sexos; se opuso a la preponderancia femenina en el ballet pues para él debía existir igualdad entre el hombre y la mujer, tanto en la vida misma como en los ballets, esto hizo que en sus ballets casi nunca se hicieran cargadas y las que se

realizaban, eran con escenificaciones de las danzas folklóricas que reflejaran siempre la alegría de vivir; es decir para él las cargadas no debían ser ejecuciones aisladas o sin razón, sino que correspondían ser justificadas con las temáticas de las obras. Se inclinaba fuertemente por la dignidad humana; decía que el artista era un ser pensante cuya individualidad debía respetarse a la hora del hecho artístico; exigía respeto a la tradición, para él era muy importante que creadores e intérpretes estuvieran conscientes de que los temas de los ballets surgían de las pasiones, de los sentimientos humanos, de la vida. Aplicó el término de “colega” a todos sus compañeros del mundo de la danza y en general de la esfera artística, el cual se sigue aplicando, más notorio cuando se hace un intercambio cultural, o se es invitado por algunas de las Compañías de Ballet Clásico Internacional, bien sea a bailar, enseñar o coreografiar.

Defendió la necesidad de que el maestro de ballet tuviera una amplia cultura, citaba con frecuencia a Jean George Noverre, recordándoles a los bailarines con los que trabajaba, que “los pies fueran guiados siempre por su cabeza” (Noverre). Opinaba que era necesario que los creadores de las obras de ballet realizaran su trabajo conjuntamente con el diseñador, el libretista y los intérpretes, fenómeno que se pone más adelante en boga de los ballets rusos y que hoy en día es usual en algunas compañías de ballet que conservan esta unidad para lograr con éxito un trabajo armonioso. Premisa fundamental en dominio de un maestro para hacerle extensivo a sus alumnos, pues muchas veces las condiciones físicas o cualidades histriónicas para desempeñarse como bailarín, ganan en defensa de la cordura y el control emocional, mismo que conlleva a una mejor ejecución artística y calidad escénica.

Concedió extraordinaria importancia a la técnica y, si bien fue un gran defensor de lo técnico, también dio relevancia a lo expresivo. Decía que la pantomima debía ser clara, no rebuscada, y que ésta debía ser capaz de generar un carácter (personaje). Si bien muchos bailarines desarrollan la técnica a un nivel que alcanza la aceptación de sus instructores y el público, también lo sería el desarrollar el aspecto expresivo e interpretativo, ambas en mutua unión y armonía harían de un bailarín más íntegro y funcional a la escena.

Estructuró las clases con patrones fijos que incluyeran ejercicios específicos de secuencias permanentes, que se debían insertar en todas las clases de manera bien planificada. El legado técnico de Bournonville, el sentido estético que le incorporó a la pantomima y a los caracteres de sus personajes (un hecho coreográfico), son elementos básicos que constituyen la *Escuela Bournonville* o *Escuela Danesa*

Escuela Rusa de Ballet.

El ballet como ya se conoce surge en Italia y de allí pasa a Francia. Después aparece la Escuela rusa antigua, que luego sirvió de base al surgimiento de otras Escuelas. Sin embargo, la Escuela rusa surgió como producto de la francesa, de la italiana e, incluso, con elementos de la danesa. Así se fue conformando lo que luego fue la Escuela rusa. Todos esos elementos de otras Escuelas puestos sobre el temperamento, sobre la cultura del pueblo ruso, elaborados por grandes profesores y desarrollados por destacadas figuras, van a traer lo que se conoce después por Escuela rusa. Esta Escuela va a ser la base, por ejemplo, para el surgimiento de la Escuela inglesa e influye de manera determinante a través de Alicia Alonso, a la formación de la Escuela cubana. Una de las representantes de la antigua Escuela rusa, va ser Agrippina Yakovlevna Vaganova, quién va a Inglaterra y comienza a formar bailarines.

En 1721, el Zar Pedro El Grande (1672-1725) oficializó la práctica de la danza como distintivo de protocolo y etiqueta; incluso creó una sala de teatro en el Kremlin. Más tarde la Zarina Anna Ivanovna (1693-1740), reconociendo el trabajo del maestro francés Jean Batiste Landé, le autorizó a impartir clases en la Escuela de Cadetes, siendo estos los primeros en actuar en un ballet profesional. Así en 1738, el 4 de mayo en San Petersburgo, por decreto de la Zarina Anna, se funda lo que sería la primera Academia Rusa de Ballet, tomando la dirección de la misma el propio Landé, quien utilizó su propia casa para dicha Escuela, después se trasladará a palacio de los Zares. Así continuó el apoyo a este arte con los siguientes Zares e Emperatrices, como la Emperatriz Isabel (1709-1762), quien depositó su confianza al Austriaco Hilferding y más tarde Catalina la Grande (1729-1796) al francés Le Picq, discípulo del famoso Noverre y de Angelini.

La Escuela rusa fundada por el bailarín francés Jean Batiste Landé, en San Petersburgo en 1738 primero sacó su técnica de Francia, pero a mitad del siglo XIX había adquirido un aspecto internacional por la influencia de artistas internacionales, como los mencionados anteriormente. A principios de la segunda mitad del siglo XIX el ballet clásico ruso fue dominado por el francés Marius Petipa (1822-1910), y el sueco Christian Johanssen (1817-1903).

Entonces en 1874 Enrico Cecchetti, el gran exponente de la Escuela italiana, llegó a Rusia. Estos tres hombres trabajaron sobre las generaciones de bailarines rusos,

desarrollando el gran ballet clásico ruso, haciéndolo tan importante como el sistema italiano o francés. La influencia francesa fue continuada por grandes profesores como Carlos Picq, Carlos Didelot, Christian Johanssen, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon y Marius Petipa. En 1885 Virginia Zucchi, una bailarina famosa italiana, apareció en San Petersburgo y creó sensación con su técnica poderosa y brillante, que se diferenció de la elegancia suave, llena de gracia de la técnica francesa, frecuente en Rusia hasta entonces. Otros bailarines italianos como el mencionado Enrico Cecchetti llegaron a Rusia y siguieron asombrando a los rusos con su destreza admirable, piruetas brillantes, grandes desplazamientos y fouettés. Los bailarines rusos rápidamente absorbieron todo lo que los italianos tenían para enseñar y lo incorporaron en el sistema ruso. Así, la Escuela rusa de ballet clásico es consecuencia del desarrollo de la Escuela francesa e italiana. Durante 1920 la bailarina rusa y la profesora Agrippina Yakovlevna Vaganova (1879-1951) se destacó como bailarina en el Teatro Marinsky y fue conocida como “la reina de la variación”, desarrolló un sistema planeado de instrucción que más tarde se conoció en el mundo entero como el "sistema Vaganova", sistema que se sigue empleando en las Escuelas de Ballet que se rigen por este método.

Este sistema se convirtió en el método básico de la Escuela coreográfica soviética, el cual busca desarrollar los músculos posteriores y la fuerza en los músculos más bajos, así como la flexibilidad y resistencia de los brazos. Se puntualiza como característica de ésta Escuela, la fortaleza y virilidad del bailarín, el “ataque” o ímpetu para realizar los movimientos, así como la fluidez y naturalidad en el uso de los brazos.

La técnica rusa se desarrolla fundamentalmente a finales del siglo XIX y primera mitad del XX. Tiene un trabajo muy expresivo de la parte superior del cuerpo con menor atención a la precisión de la parte baja del cuerpo. Si bien se dice que Alicia Alonso baila con cierta peculiaridad y limpieza técnica, en el sentido de precisión y elegancia en la ejecución, ésta menor precisión en la parte baja del cuerpo que caracteriza en baile de la Escuela rusa, se entiende sobre las posiciones de pies, elementos de transición que llevan de un paso a otro, es más notorio cuando se dice lo contrario, que ese bailarín es “sucio”, no nítido en su ejecución, a pesar de ser un virtuoso del giro o salto o ambos.

Por otra parte, cabe resaltar la gran labor artística que desempeñó Serguéi Diághilev (1872-1929) con la creación de los *Ballets Rusos de Diághilev*, siendo una figura clave en la renovación (frente a la decadencia del periodo clásico) del ballet como forma artística a comienzos del siglo XX, dirigió y representó a bailarines como Vaslav

Nijinski y Anna Pavlova, además de producir numerosos éxitos del ballet clásico. Los *Ballets Rusos de Diághilev* siempre reflejaron el concepto de la danza de Diáguilev como una entidad que unificaba el movimiento, la música y el decorado; con él, el ballet se transformó en un espectáculo artístico completo. Encargó obras a los músicos y artistas más vanguardistas de su época como el mismo Pablo Picasso.

Esta compañía no sólo generó una renovación en los conceptos coreográficos, sino también en las partituras musicales y en el diseño de escenografías y vestuarios. Esta compañía logró un sentido de unidad y armonía entre los elementos coreográficos, los diseños, las partituras y los libretos de ballet; éste fue uno de los logros más importantes de esta compañía de ballet (la unidad y articulación armónica entre todos los elementos del ballet), misma que se ha llevado a cabo desde entonces en la producción de obras, ya sean clásicas o modernas, y no sólo en grandes Compañías de Ballet, sino también en la elaboración de obras, tanto de pequeños formatos, como de menor números de integrantes, dentro de un pequeño grupo danzario.

En 1929, con la muerte de Diáguilev, su legado artístico fue continuado por dos compañías: la de Wassily de Basil, conocida como *El Coronel de Basil* y la de los *Ballets Rusos de Montecarlo*. Ambas contrataron a muchos de los principales coreógrafos que habían trabajado con él, como son el afamado Mijail Fokine, Leonide Massine, George Balanchine, Anton Dolin, Alicia Markova, entre otros.

Se resume que las características de la Escuela Rusa de ballet derivan de un suceso acaecido en el surgimiento de la Escuela rusa antigua, que luego devino en Escuela soviética, lo cual no es lo mismo que la rusa antigua, porque en más de medio siglo incorporó una serie de nuevos elementos culturales, técnicos y estilísticos.

La Escuela Rusa combina componentes de la francesa y la italiana, pero también enfatiza en ella la fortaleza y virilidad de sus bailarines, así como la fluidez y naturalidad en el uso de los brazos en las bailarinas, aparte del empleo de muchos elementos de su folklore original. Se dice que el Ballet de Leningrado es el más riguroso en el cuidado de las antiguas tradiciones, mientras que en el de Moscú hay más preocupación por la expresión dramática y se permiten algunas libertades con las ejecuciones clásicas.

En la Escuela ruso-soviética, los bailarines hacen énfasis en los grandes saltos; Virtuosismo técnico de los bailarines e intensa expresividad dramática. En Rusia se puede encontrar diversas técnicas y métodos como el de Agrippina Vaganova, y Legat.

La Escuela Inglesa.

El surgimiento de esta Escuela inglesa de ballet se les atribuye principalmente a dos alumnos del ballet ruso o más bien a dos alumnas. En Inglaterra no existía una tradición propia ni una escuela de danza; la única manifestación teatral similar a las representaciones del Renacimiento y a los Ballets de cour (de corte), el mask (máscara), había muerto de muerte natural (no usuales en el ámbito escénico para entonces) y los ingleses durante más de un siglo se habían contentado con acoger artistas y compañías extranjeros y habían aplaudido con gran calor, primero a los exiliados de la Revolución Francesa y después a las grandes bailarinas románticas.

Cuando hacia finales del siglo XIX decayó el ballet en Francia, no existía razón para que sobreviviese en Inglaterra; la danza entonces se refugió en el vaudeville y en el music-hall. Pero el interés por el ballet se despertó con la bailarina Anna Pavlova y los ballets rusos de Diaghilev, hasta el punto de que éste último, después de la guerra, pudo introducir en su compañía un buen número de danzarines ingleses, no como integrantes del cuerpo de baile, sino como solistas. Entre ellos, los excelentes Alicia Markova y Anton Dolin.

La primera que fundó en Inglaterra un Ballet Club fue Marie Rambert que influenciada en sus comienzos por Isadora Duncan, fue sucesivamente discípula de J. Dalcroze en Ginebra, de Nijinsky y de Cecchetti en París y siguió a Diaghilev a Nueva York. De regreso en Londres, en 1920, fundó el "Ballet Club", donde se reunieron Frederick Ashton, Anthony Tudor, Pearl Argyle y algunos danzarines desconocidos.

Los primeros ballets presentados por el joven coreógrafo F. Ashton causaron impresión; si no obras imperecederas son obras representativas del primer estilo coreográfico inglés. La Rambert, todavía una de las mejores compañías de ballet inglesas, ha llamado la atención recientemente con una novedad: H (1957), del coreógrafo John Chesworth, que toca un tema candente para la humanidad y muy actual: la agonía y la muerte de un grupo de personas expuestas a las radiaciones H (hidrógeno) a título experimental.



Figura 2.2. Ninette de Valois.

Pero se debe a Edris Stannus, cuyo nombre en el arte es Ninette de Valois (1898-2001), la verdadera creación del ballet nacional inglés. También discípula de Cecchetti y bailarina solista de la compañía de Diághilev, abandonó los ballets rusos en 1928 para formar en Inglaterra su propia compañía que tomó primero el nombre de "Vic-Wells Ballet", a partir de 1935 el de "Sadler's Wells", que era el nombre del pequeño teatro escogido como sede y así denominado porque fue construido sobre una cisterna (well) pertenecía al señor Sadler. Allí se reunieron los elementos del grupo que bajo la dirección de esta mujer hábil y genial, en quince años vino a convertirse, en una de las primeras compañías de ballet del mundo.

Después de haber contado con la colaboración de Anton Dolin y Alicia Markova, (quienes más tarde organizaron una compañía propia con el nombre de Markova Dolin Ballet), Ninette de Valois tuvo la suerte o la habilidad de producir una bailarina como Margot Fonteyn, que con su elegíaco atractivo y su belleza pura, unidos a dotes excepcionales de intérprete, reclamó la atención del gran público y consagró el éxito de la compañía. Por lo demás, el Sadler's Wells Ballet se había ya revelado plenamente durante la guerra, cuando, a pesar de encontrarse privado de la mayor parte de los danzarinés masculinos, movilizados, peregrinó incesantemente a través de la Gran Bretaña, casi como una afirmación de la presencia inalterable de la belleza y de la gracia, frente a la barbarie de la guerra y de los bombardeos.

La joven bailarina pareció adquirir entonces, a través de insólitas y duras pruebas, la plena conciencia de su arte y aquella serena e inalterable amabilidad que constituyó una de sus virtudes escénicas. En 1946 el Sadler's Wells Ballet tomó

posesión del escenario del Covent Garden bajo la dirección de Ninette de Valois, consagrado con la plena aprobación de los poderes públicos, compañía oficial inglesa y en 1956 obtuvo el título de Royal Ballet. Antes de la guerra, los ballets preparados no pasaban de una dorada mediocridad, pero fue precisamente durante la guerra cuando *Dante Sonata* sobre música de Liszt y coreografía de Ashton, y *Miracle in the Gorbals*, con música de Arthur Bliss y coreografía de Robert Helpmann, dan un realismo próximo al expresionismo de Kurt Joos.

A partir de 1945 los ballets "*Variaciones*" sin tónicas, sobre la obra de igual título de César Franck, y "*Escenas de ballet*" de Stravinsky, demostraron la predilección del coreógrafo y excelente bailarín Ashton por el ballet abstracto según el tipo de los de Massine y Balanchine. Pero Ninette de Valois no tardó en descubrir que tanto el público americano como el europeo eran sensibles, sobre todo, a la tradición del ballet clásico. Entonces reemprendió la edición integral de "*La bella durmiente del bosque*" y de "*El lago de los cisnes*" tal como habían sido representados en San Petersburgo y en Moscú en el primer decenio del siglo, y de *Giselle* de Adam, y *Cinderella* de Prokofiev, en los que además de Margot Fonteyn, brillaron la habilidad y la gracia de Moira Shearer, Violeta Elvin, Pamela May, Beryl Gray, Belinda Wright, Alexis Rassine y el primero entre los danzarines Robert Helpmann. Empero, es preciso reconocer al ballet inglés la superioridad de poseer no tan sólo un gran número de estrellas; sino también un cuerpo de baile perfectamente disciplinado y una alta eficiencia técnica.

En 1948, el grupo reunido en torno a los bailarines ya recordados, Anton Dolin y Alicia Markova, adoptó el nombre de London's Festival Ballet, del que formaron parte John Gilpin, Galina Samtsova, Alain Dubreuil, Carmen Mazhe, Dagmar Kessler y otros. Los espectáculos ofrecidos por ésta compañía, aun cuando alcanzaron un buen nivel, no ofrecieron nada nuevo limitándose a un repertorio tradicional, con coreografías conocidas, como las de "*El lago de los cisnes*" y "*La bella durmiente del bosque*", de Tchaikowsky, calcadas a las de Petipa; pero el éxito frente al público estaba asegurado, especialmente cuando brillaba como bailarina invitada la siempre espléndida Margot Fonteyn.

Esta Escuela aunque no muy virtuosa, exige extrema corrección en sus movimientos y es sumamente sobria en la expresividad dramática, por lo que a veces sus interpretaciones carecen de un cierto esplendor.

La Escuela Cubana.

La danza escénica en Cuba tiene sus primeras manifestaciones en el siglo XVIII con la actuación de diferentes compañías teatrales extranjeras que visitan a la Isla. Estas agrupaciones tenían una gran repercusión pública y alcanzaban un enorme éxito. El pueblo cubano tuvo el privilegio de tener en sus escenarios, en más de una ocasión, a la gran bailarina romántica Fanny Elssler, y en nuestro siglo, la mítica Anna Pávlova.

La Habana, por su situación geográfica, era punto obligado de todos los artistas que viajaban a América en el siglo XIX, y esto propició el surgimiento de un público asiduo al ballet clásico y que existiera un nivel de información artística muy grande.

Pero el movimiento de la danza teatral profesional en Cuba tiene su primer hecho propio y relevante, como ya se mencionó anteriormente, con el surgimiento, en 1931, de la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, que crea la primera academia para la enseñanza del ballet con el profesor ruso Nikolai Yavorsky, que fue el primer profesor de ballet de Alicia Alonso; con él comenzaron a estudiar ballet las personas que iniciarían luego el movimiento profesional de ballet en Cuba, como: Josefina Méndez, Mirta Plá, Loipa Araujo, Aurora Bosch, consideradas las “cuatro joyas” del BNC, entre otras; frutos de esta misma escuela, pero ya dentro del Ballet Nacional de Cuba (BNC), serían los maestros que hoy dirigen el Ballet Clásico de Querétaro, como se desarrolla en el siguiente capítulo: Fernando Jhones y Dubia Hernández. Sin embargo, la Escuela de Pro-Arte no tenía como fin la preparación de verdaderos profesionales de la danza, sino más como academia donde se practicaba, tanto música y ballet, sin un objetivo preciso de profesionalizar dicha enseñanza.

Para ello, Alicia Alonso junto a Fernando Alonso, partieron a complementar su desarrollo artístico en Estados Unidos, donde tuvieron la dicha de nutrirse de diversos profesores en técnica y estilo, como se mencionó también en el primer capítulo, lo cual propició tanto la formación integral de ambos, como la idea objetiva de formalizar la danza clásica en Cuba, hecho que se consumó con la llegada del proceso revolucionario y el apoyo de Fidel Castro.

Cuando Alicia Alonso era la única que bailaba a su manera, con su forma peculiar y técnica, como los balance (equilibrios), sus entrelacé o batería de piernas, su *en dehors* (rotación de pies y piernas) giros rápidos y controlados, así como su gracia

natural en el baile, identificada en el atractivo latino, en ese encanto de gestos y ademanes que absorbía la vista del espectador y la crítica especializada, se podía hablar del “estilo” cubano, o latino; cuando se hizo extensiva esta forma de bailar a una compañía, o más de una, cuando eso se hizo consciente, se sistematizó y se perfeccionó, se habló de la Escuela Cubana de Ballet. Acompañada de códigos, reglas y procedimientos técnicos que puntualiza a la danza que se manifiesta en sí; cuando se está en presencia de una forma peculiar de bailar que caracteriza a una o varias agrupaciones danzarias se dice que se está en presencia de una Escuela.

En relación a lo expuesto anteriormente en palabras de Alejo Carpentier se apunta: “La Escuela Cubana fue producto de una suma de elementos de diversa procedencia, que pasó por el fino tamiz de la sensibilidad cubana, del sentir estético de un pueblo para el cual la danza, responde a una necesidad profunda del temperamento” (Carpentier. 1972).

En 1948 se funda el Ballet Alicia Alonso, hoy reconocido como Ballet Nacional de Cuba, para entonces no existía en el país un centro formador de bailarines con un rigor técnico profesional, habían algunos cubanos y la mayoría eran extranjeros (norteamericanos e hispanoamericanos), por lo que la compañía no presentaba homogeneidad técnica ni estilista; de ahí que los Alonsos dos años más tarde ven la necesidad de la creación de una Escuela (1950), con el fin de un ordenamiento metodológico de acuerdo a las circunstancias específicas del cubano y la misma necesidad de insuflar el temperamento a través de la danza con una gran sensibilidad y entereza del sentir del latino y el modo de manifestarse del cubano ante el sentir estético que señala dentro del pueblo, el mismo Carpentier, en ese sentido que ocupa el sincretismo de las artes de diversas procedencias para tomar lo mejor de ellas, según el gusto y sentir estético que denota el ímpetu, el carisma y arrobamiento por la danza en su más puro sentir del cubano.



Figura. 2.3. Alicia Alonso en Odile, El lago de los Cisnes, 1950. Destaca la línea del *tendu derriere*. Y el *en dehors* de la pierna de base.

En tal circunstancia los Alonsos hicieron un estudio minucioso de todo lo aprendido con maestros extranjeros de gran calibre internacional como se observó en el primer capítulo, e hicieron un análisis desde el gesto peculiar de bailar de los latinos, del ordenamiento de la estructura de una clase de ballet, así como los ejercicios adecuados para un calentamiento y progresivas ejecuciones de variaciones y ejercicios, que integren la adecuada formación del bailarín según el plan metodológico que se iban proponiendo de acuerdo a los resultados, pues la técnica del ballet es la misma en todas partes del mundo, pero se trata de los acentos que se le dan a cada paso, el sentido, el gusto del baile, la forma de buscar la “línea”⁶, la importancia que se le da a unos detalles, como la cadencia de los pasos lentos, la línea de los brazos y pies, las terminaciones de las variaciones, la respiración, cualidades y destrezas que se resaltan más en unos que en otros, según el carisma y la técnica del bailarín; así los Alonsos (Alicia, Fernando y Alberto), fueron haciendo una síntesis con elementos de cada Escuela que se consideraba, se adaptaba a las características físicas del latino y al gusto por la danza que caracteriza al latino, específicamente al cubano, tomando lo más bello del movimiento que con el tiempo se ha ido depurando cada vez más.

⁶ Se refiere a la configuración de un bailarín, ya sea adquirida o genética, que conforma su alineación del cuerpo entre cabeza, torso, brazos, ya sea en movimiento o en reposo.



Figura.2.4 Alicia Alonso y Fernando Alonso impartiendo clases de ballet tras la creación en 1948 de su primera agrupación danzaria “El Ballet Alicia Alonso”.

Como bien menciona la propia Alicia Alonso, en entrevista para la revista *Diálogos de la Danza*, que tuvo a término el 19 de enero de 1973, sin la finalidad de que su transcripción fuese publicada literalmente: “fuimos pasando por el tamiz cada vez más y más hasta que llegamos a la Escuela Cubana de Ballet”. Tamiz que pone en relieve todo lo asimilado de otras Escuelas, porque como bien menciona Alicia Alonso: “No existe una escuela original, que surja ella sola sin tener que ver con otras. Todas surgen de lo existente. [...] ninguna escuela de ballet sale de la nada, sino que todas surgen de otras que ya existen.”, como se da a entender en el proceso que se ha ido explicando con anterioridad en consecuencia del surgimiento y desarrollo del ballet clásico, unas se van nutriendo de otras, con cada peculiaridad artística y técnica, sumada a la idiosincrasia de cada pueblo, misma que marca un *gusto* y *acento* peculiar en cada bailarín, producto de la formación alcanzada dentro de una de las Escuelas dadas en este ámbito.

En este caso, Alicia Alonso manifiesta un gusto muy peculiar (que ha hecho extensible a toda una Escuela) que es visible en su forma de bailar y la ha distinguido de las demás bailarinas de su época a nuestros días, se toma conciencia de ello, de ese gusto artístico, de si este u otro movimiento se ve mejor, si gusta más, si se adapta al latino o no, y de esa manera se va distinguiendo una característica que va denotando a la Escuela Cubana de Ballet, junto a la acentuación que se les da a algunas cosas y la importancia que se le da a otras tanto físicamente, como en el aspecto interpretativo y

dramático en las obras, con lo que se va sellando un *Estilo* propio y una *Escuela*, dentro de este país: Cuba.

En cuanto a la homogeneidad de los integrantes de la Compañía cubana de ballet que en sus inicios se llamase Compañía de Ballet Alicia Alonso, hoy Ballet Nacional de Cuba (BNC), no podría ser una Escuela con base semejante, un estilo uniforme, ya que sus integrantes en un principio eran mayormente extranjeros (norteamericanos e hispanoamericanos), así como algunos bailarines cubanos con una formación irregular, ya que no se contaba con una Escuela única, para la formación de los bailarines que se requiere en una Compañía de Ballet con un nivel profesional, como en este caso, el BNC. De manera de antecedentes, cabe precisar que en los Estados Unidos cada profesor tenía un método distinto, denotando en el que había aprendido y ese era el que utilizaba. De manera que no había una representación del ideal que definiera un principio para la creación de una Escuela de Ballet, que no fuese en la figura inspiradora de Alicia Alonso, con sus experiencias de las técnicas de ballet aprendidas de los maestros en el extranjero, así como la experiencia metodológica de Fernando Alonso y su creatividad coreográfica y visión de la danza cubana que en las Obras de Alberto Alonso se destacaban, todos ellos enfocados en los problemas metodológicos que se planteaba en el momento de encauzar toda la atención en la creación de la Escuela Cubana de Ballet con las peculiaridades que se ajustan al latino, específicamente, al cubano.

Se hace ineludible un retorno a los cimientos que consolidaron y establecieron el surgimiento de una joven Escuela, como lo es la Escuela Cubana de Ballet, para ello, se tomará textualmente la cita que a continuación se anexa, en continuidad al tema y dado en entrevista a Alicia Alonso por el crítico y periodista cubano Pedro Simón, en edición de 2004⁷:

Y al fin la hicimos en 1950, con grandes dificultades, empecé a elaborar la metodología con Fernando Alonso. Traté de llevar a la enseñanza mi ideal en el baile, toda la experiencia previa que había tenido. Fernando Alonso ya había dejado de bailar hacía tiempo, pero yo tenía la posibilidad de seguir incrementando mi experiencia desde el escenario, y al mismo tiempo aportar en el campo metodológico. Así fue

⁷

Simón Pedro. 2004. *Diálogos con la Danza*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

que abrimos la Academia Nacional de Ballet Alicia Alonso, y se empezó la enseñanza del ballet de una manera más estricta.

Alicia Alonso continuaba con su carrera profesional en el exterior, lo que resultaba además de un sustento económico para la recién iniciada Escuela de Ballet, un factor importante en cuanto a la experiencia que alcanzaba Alicia, que a su vez recogía y observaba en todos los adelantos técnicos de ballet de diferentes lugares lo apropiado para trasladarlos a la Escuela Cubana de Ballet, claro, luego que eran pasados por el cuidadoso tamiz crítico de puntos de vistas de ídoles técnicas y estéticas orientados al latino, fundamentalmente en la forma de enseñanza que en manos de estos tres pilares, Alicia, Fernando y Alberto se enfocaban para la creación de la Escuela Cubana de Ballet.

El estar siempre abiertos, constantemente a cualquier estudio, sugerencia, forma nueva, idea, facilita tanto asimilar como enseñar, e inclusive aprender, durante un proceso de desarrollo, de impulso, ampliar un conocimiento tanto como crear uno nuevo. Es la forma de trabajar que caracteriza a maestros cubanos que siguen los alineamientos establecidos por la metodología de la Escuela Cubana de Ballet, principios que fuesen fundamentales para la consolidaron de ésta Escuela.

También es importante el aspecto coreográfico, que con las ideas de Alberto Alonso se pudo incorporar obras al repertorio de la compañía (BNC) con temas, música y folklor cubano. Donde utilizó elementos propios, enriqueciendo el mundo expresivo, la técnica del ballet y la forma artística de bailar del cubano. No fue solamente escogiendo en un salón de ensayos, ni en la clase de todos los días, los elementos técnicos apropiados al modo de bailar del cubano que se adaptasen a su temperamento, sino también proyectándolo en escena. La conjugación de esos factores produjo el nacimiento de lo que constituye la Escuela Cubana de Ballet.

Estos factores también partían del criterio sobre qué le venía mejor al físico de los cubanos, qué se veía mejor en la búsqueda de la “línea”, al concepto de lo bello, lo elegante, etc. Se determinó que existían acentos que aparecían más frecuentemente en los bailarines cubanos, facilidades o virtudes que se encontraban con más frecuencia en el bailarín cubano e hispanoamericano en general. Al mismo tiempo que se tomó conciencia del método de enseñanza y liberó cualquier prejuicio o complejos raciales. Se partió por el sentido común estético y aplicable a todas las llamadas “razas”, donde no existen características étnicas insalvables para el ballet. Ejemplo de ello: se ha

exigido, en algunos casos, que las bailarinas sean todas de la misma estatura, y hasta las prefieren rubias, de ojos claros y nariz respingada, los bailarines de la misma estatura y blancos preferentemente. Hay Compañías de Ballets que han observado ese prejuicio racial y constituyeron en la tarea de crear una línea imparcial en sus bailarines, cediendo a las diferencias raciales de color, sexo y estatura, así como los temas a tratar a través de la danza, que no son sólo clásicos; tal es el caso de la Compañía de Alvin Ailey (EE.UU.), con expresiones afroamericanas, así como otras, donde predomina más la excelencia técnica, coreográfica e interpretativa como la compañía Netherlands Dance Theatre, que dirige Jirí Kylián (Canadá), y sin duda alguna el Ballet Nacional de Cuba, con su gran mestizaje y variado repertorio, desde lo clásico, hasta lo más contemporáneo.

Muchas veces se cree, que es necesario lograr una homogeneidad étnica, para conseguir la homogeneidad estilística dentro del ballet, lo cual no se considera imperioso, pues como bien observa nuevamente Alicia Alonso:

Dentro de todas las etnias pueden encontrarse individuos con proporciones y líneas adecuadas a la norma clásica; y cuando un ballet está bien interpretado, cuando el bailarín es artista y está bien preparado, pasa a un primer plano la interpretación. No hay que exagerar la valoración de otros factores, que algunos han tenido como mitos inamovibles. Y este es también un sello de la Escuela Cubana de Ballet: la integración de las razas.

Si bien es necesario plantearse dentro de la obra, ese gusto estético que todos los coreógrafos o bailarines procuran dar en sus movimientos coordinados, lo es también la presencia escénica, que parte desde la apariencia que se conjuga en un todo con el sentido estético de lo bello, de lo agradable a vista concretado en el movimiento, por lo que muchos directores o coreógrafos, buscan congeniar ambos factores, presencia escénica, elegancia, y precisión técnica, aunque para ello busquen para cada personaje el bailarín ideal, como el caso de un príncipe (*Giselle*), donde el ideal sería un rubio de ojos claros, con buena postura, alto y varonil, pero bien se puede lograr el mismo escenario en un bailarín de color, siempre y cuando lleve en su interpretación, destreza, estilo y ejecución el sentido de representación de la obra en el contexto que acontece, cuando un ballet está bien interpretado, pasa a un primer plano la *interpretación*.

La Escuela Cubana de Ballet, desde el punto de vista técnico, tomó de diversas escuelas lo más acorde con las características culturales cubanas, como la ligereza de pies y la brillantez interpretativa de la Escuela Italiana, la corrección y limpieza de la Escuela Inglesa, de la Rusa se ha derivado la fortaleza y virilidad del bailarín, el ataque o ímpetu para realizar los movimientos, así como la fluidez en el uso de los brazos.

La Escuela cubana se caracteriza porque independientemente de que exista una forma de ejecución de pasos, cada profesor tiene una forma peculiar de dar la clase, por lo que son considerados creadores, sin perder los elementos pedagógicos que enmarcan la clase de ballet, esto en cuanto a que siempre está orientada a acercarse muy detalladamente a las necesidades que van surgiendo dentro de la formación del bailarín en la clase, por lo que cuenta siempre con una firme reciprocidad académica así como un asesoramiento en función constantemente de lograr un buen nivel técnico e interpretativo del alumnado.

Por otro lado se destaca fundamentalmente la limpieza técnica en sus posiciones de pies en el *en dehors* (posición hacia fuera, también se utiliza con el termino del idioma Inglés, *turnout*, “tornar hacia fuera”), la ligereza de los pies, giros virtuosos tanto como rápidos como lentos (mismos que son más virtuosos, porque se juega con el equilibrio), saltos, tanto rápidos como elevados y sostenidos, balances (equilibrios sobre la punta y control de los bailarines), así como en la constante búsqueda de la belleza y complejidad en los movimientos técnicos, procurando siempre fusionar lo técnico con lo interpretativo; más aun, la limpieza en la ejecución de los pasos, en el sentido de respetar las posiciones básicas del ballet (éste, como algunos de los elementos mencionados anteriormente, son cosas concretas, específicas que Alicia Alonso ha incorporado a la Escuela Cubana de Ballet, partiendo de su formación académica con múltiples profesionales y su forma peculiar de bailar en conjunto con la pedagogía de Fernando Alonso).

Algo distintivo de ésta Escuela también es que cada bailarín adquiere su propia personalidad dentro del baile, no se le impone un régimen concreto dentro de un estilo determinado, sino que se les da las herramientas para interpretar dicha obra, sin perderse dentro de los estilos mismos que se esté tratando en cada ballet, de tal manera que cada bailarín pueda ejecutar un mismo ballet con un estilo propio, pero con su propia personalidad, de forma que cuando bailan una misma obra no lo hagan igual.

Desde el punto de vista interpretativo o dramático la Escuela Cubana se distingue por la concepción de los ballets clásicos como obras vivientes ejecutadas con

pasión, otorga importancia al cuerpo de baile el cual está perfectamente entrenado, la verosimilitud con que se ejecutan los *pas de deux* donde las parejas elaboran un diálogo bailando el uno para el otro, las pantomimas se hacen lo más integradas al baile, se busca expresividad, más en el cuerpo, no sólo en los brazos y el rostro.

La Alonso es admirable. Y a veces hasta sublime, en sus inefables ralentis, en sus equilibrios sobre puntas milagrosamente preservadas. Se sostiene el aliento ante el encadenamiento poético de sus variaciones, ante ese “algo” sugerido por toda obra maestra, ante la elevación del salto, ante el instante superado, ante la absoluta belleza del estilo. Ese estilo, ese coraje, esa sinceridad, ese arte supremo hasta el límite, Alicia Alonso lo ha insuflado, paso tras paso, año tras año, al Ballet Nacional de Cuba.

Pierre Julien. L’Aurore, París, 1979.

Las peculiaridades técnicas de cada Escuela que se han manifestado aquí en este documento y por décadas en generaciones de bailarines, permiten tener referencias no sólo de las diversas Escuelas y perfiles técnicos que enmarcan a cada Escuela de Ballet, sino que permite conocer que no sólo es importante el aspecto técnico de cada intérprete y si con igual importancia lo que manifestamos con ello en pos del arte, de la interpretación, del sentimiento y la forma en que decimos cada cosa con cada paso técnico, mismo que nos da la pauta a encontrarnos frente a un estilo determinado y distintivo de cada Escuela, al respecto la propia Alicia señala, “en el aspecto técnico considero de gran importancia la honestidad del bailarín, del creador, del artista. Hay que enfrentar las dificultades hasta vencerlas y luego, extender sobre ellas la ilusión de la facilidad. Con el dominio de la técnica del ballet se conquista la libertad para la danza. Se hace espontáneo a los ojos del público lo que requirió antes un gran trabajo físico e intelectual. Si uno logra eso, ha logrado un obra artística”.

De manera que, teniendo estos elementos como referente y estar al tanto de la Escuela Cubana de Ballet, frutos de ésta son los directores del Ballet Clásico de Querétaro, que lleva el nombre de unos de ellos, Fernando Jhones, quién fuese un fiel exponente y precursor de esos elementos y peculiaridades técnicas que señala a la Escuela Cubana de Ballet e hiciese extensiva a la Compañía que junto a su esposa

Dubia Hernández han dirigido y orientado en una metodología que ha dado frutos en la profesionalización de éste arte, mismo que se tratará de demostrar en el capítulo siguiente, como hipótesis de esta tesis, como consecuencia de una influencia de esta joven y reconocida Escuela Cubana de Ballet al también reciente Ballet Clásico de Querétaro.

Para ello a modo de reflexión, en palabras de Alicia Alonso, téngase presente que: “la técnica es un medio, no un fin, y nunca debe confundirse con la danza misma. Cada movimiento debe tener una justificación dramática, psicológica, estética y debe aparecer como algo necesario en relación con el conjunto de los otros movimientos que forman esa danza en su totalidad.”

Si bien la técnica es un medio y no un fin, acción que se reafirma en fiel concordancia con la expresividad que gana en un lenguaje fluido y explícito la acción en el escenario por un bailarín dotado de la misma (técnica), es importante una pronta solicitud a la excelencia interpretativa que se gana a su vez con la misma destreza, pero que se descuida en ese arrobamiento que ocupa el dominio técnico en cantidad y menos en calidad, la expresión y el sentimiento de lo que se trasmite a través del lenguaje que gana el cuerpo en la eventualidad efímera que refleja la danza en una noche, quizás, la emoción que se llegue a transmitir quedará en el recuerdo y mente de cada espectador, cuando se haya logrado este objetivo en cada bailarín, entonces sí la técnica como un medio alcanzará su fin, misma que los maestros de esta joven Compañía han inculcado a los estudiantes del taller de Ballet de la F.B.A de la U.A.Q, quienes han demostrado, a través de su desarrollo dancístico, la exposición de los valores metodológicos de la Escuela Cubana de Ballet, plasmada en cada función que han interpretado durante su formación y carrera artística.

IX. CAPÍTULO. III.

III.1. Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”.



Figura. 3.1. “Cascanueces”. Compañía Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”.
2011.

Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” (BCQFJ), es el nombre de la compañía que representa al estado a través de la Universidad Autónoma de Querétaro, en la hermosa disciplina de la danza clásica. Dirigida por el Lic. Fernando Jhones, desde sus inicios hasta el 2007 y actualmente por la Maestra en Arte Dubia Hernández. Esta compañía comenzó a trabajar en agosto de 1993 y tuvo su primera presentación los días 28 y 29 de noviembre de ese mismo año, logrando lucir su gran calidad técnica y artística en varias puestas en escena de importantes clásicos de reconocido prestigio internacional. Su historia se inicia a partir de una audición a la que se convocó a los bailarines de Querétaro para hacer una selección de los que ahora conforman la compañía.

En su repertorio clásico, neoclásico y contemporáneo se encuentran obras como: “El Lago de los Cisnes” (Actos II, III y IV), “La Fille Mal Gardée”, “Festival de las Flores en Genzano”, “Aguas Primaverales”, “Grand Pas de los Amigos de Giselle”, “Don Quijote”, “Muñecos”, “Impresiones de Rodin”, “Dos en Tango”, “Perfume de Gardenia”, “Pas de Deux del Corsario”, “Coppelia” (III Acto), “La Vivandiere”, “Las sílfides”, “Las Bodas de Aurora” (III Acto de la Bella Durmiente), “Huapango”, “Ritmo y Espacio”, “Opatereo”, “Divertimento para un Clásico”, “Paquita”, “Majísimo”,

“Estudios y Preludios”, “Cascanueces”, “Grand Pas de Quatre”, “Pleamar”, “Embrujo Flamenco”, “La Elegida”, “El Cid”, “Dúo de Amor”, “Blanco y Negro”, “Giselle”, “Las cuatro estaciones de Vivaldi”, “Carmen(pas de deux)”, “Tchaikovski” (pas de deux) etc.



Figura.3.2. “Las cuatro estaciones de Vivaldi”.BCQFJ.

La compañía ha realizado varias temporadas, funciones didácticas en varias Escuelas, Institutos y Centros de Trabajo, giras y representaciones en diferentes Teatros de la República mexicana, como son: El Teatro de la Juventud, Sala Miguel Covarrubias de la UNAM, Teatro de la Ciudad, Teatro Jiménez Rueda, entre otros de la Cd. de México.

En Guadalajara, (Teatro Degollado y Teatro del IMSS), Morelia (Teatro Morelos), Celaya (Auditorio Tres Guerras), Salamanca (Teatro Lázaro Cárdenas), San Miguel de Allende (Teatro Angela Peralta), Chihuahua, Chihuahua (Teatro de la Ciudad), Campeche, Campeche (Teatro del IMSS y Teatro Toro), Guanajuato, Guanajuato (Auditorio del Estado, Teatro Juárez), León, Guanajuato (Teatro Manuel Doblado), Chetumal, Quintana Roo (Teatro Constituyentes 74) y por supuesto en varios teatros de Querétaro y sus cabeceras municipales.

Desde el año 2001 comenzó un trabajo conjunto con la Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro, que se ha mantenido hasta la fecha, donde se han presentado: “El Lago de los Cisnes” (2do acto) en tres ocasiones, “Giselle”, en dos ocasiones, “El Cid”, “Tchaikovsky Pas de Deux”, “Las cuatro estaciones de Vivaldi” y el “Cascanueces”, todos los años en la temporada navideña.

A lo largo de 19 años la Compañía ha contado con importantes apoyos para realizar su trabajo, como el que actualmente recibe de la Facultad de Bellas Artes de la U.A.Q, de la Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro y del Gobierno Municipal y Estatal de Querétaro. De la misma manera a través de esta institución, con la participación de sus alumnos del taller de ballet, que se imparte en la Facultad de Bellas Artes (F.B.A) de la U.A.Q., se ha logrado un mayor incremento en la asistencia de estos estudiantes dentro de las variadas actividades que se realizan durante todo el desarrollo de ésta Compañía, así como un mayor acercamiento a estudiar dentro de la F.B.A, en estos diecinueve años, se ha visto y registrado un incremento en las matrículas, donde el interés que inclina a ingresar ha sido el nivel profesional donde se imparte esta disciplina dentro de esta Facultad, pues muchos provienen de otras academias de ballet, así como de municipios y estados diferentes donde se distingue el nivel y desarrollo que ha alcanzado el Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”.

III.2. Antecedentes históricos a la formación del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”.

Santiago de Querétaro, es una de las 32 entidades federativas de México. Al norte limita con el estado de San Luis Potosí, al oeste con Guanajuato, al este con Hidalgo, al sureste con el de México y al suroeste con Michoacán.

Querétaro es un estado lleno de hechos históricos nacionales y con un creciente índice de desarrollo industrial y acelerado desarrollo empresarial. Contiene varios sitios declarados Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1996.

En Querétaro se han establecido, como en muchas regiones del país, varias academias de ballet clásico, unas con formación dentro de la escuela o estilo ruso, otras en la royal, así como en la cubana, como ejemplo: Cubaladanza, misma academia que dirige la actual directora del Ballet Clásico Fernando Jhones de la F.B.A. Ésta compañía, perteneciente a la Universidad Autónoma de Querétaro, ha prevalecido durante diecinueve años formando alumnos y obteniendo egresados del taller de ballet, mismo que está insertado en el trabajo de la propia compañía para complementar la formación del alumnado y dar un lugar de continuidad al trabajo ejercido durante los ocho años que se requieren para la adecuada formación de un bailarín clásico, no extrañable de una formación interminable, que nunca acaba al finalizar un plan académico, siempre se está nutriendo en tiempo y experiencia artística, con una observadora y continua actualización de pasos y movimientos técnicos, en la mira del requerimiento plausible de un público exigente en este ámbito artístico, que cada vez gana en mayores complicaciones técnicas, como lo es la cantidad de giros que ya no son como antes, donde tres eran virtuosos, hoy se requieren ver más, así como los *fouettés*, más y complicados en su ejecución, saltos más altos y virtuosos, mayor velocidad y sobre todo un bailarín más tácito, multidisciplinario, con un lenguaje técnico lúcido y versátil.

México y Cuba tienen mucho en común, no sólo en el dialecto hispano, la música, y los bailes populares, sino también la poesía, literatura, pero sobre todo, en esa avidez de lucha, misma que han señalado a ambos países, con la revolución cubana de 1959, y la revolución mexicana de 1910 al 1920, años de lucha por una vida mejor, implícita en todos los niveles artísticos, con un gusto y talento particular por las artes, enriqueciendo la cultura con las grandes voces que han dado al mundo, los bailes

populares de gran aceptación por el pueblo nacional y extranjero incluso incorporados al repertorio de compañías de danzas clásicas como es el jarabe tapatío, huapango, entre otras, con un cierto toque coreográfico interpretando al ballet clásico, también en el campo culinario con ricas y variados platillos que caracterizan a cada región de México.

Igual que Cuba, México ha sido un puente por donde transitan, aún, múltiples artistas extranjeros de diferentes partes del mundo y distintas ramas artísticas, un país que importa y exporta un arte vivo, lleno de raíces propias de una rica y vasta cultura que se ha extendido al mundo desde las danzas folklóricas, plástica y música, hasta las particularidades de los alimentos y bebidas, como lo es de Cuba los alimentos y bebidas propias... el Son, el rico Son que ha cruzado las fronteras, y viajado por mar, un mar de recuerdos, lucha e inspiración de escritores como Ernest Hemingway, un Son que llega al puerto de Veracruz para quedarse insertado en la cultura del pueblo mexicano, como los Mariachis llegan a Cuba, en la conformidad de intercambio de poesías, instrumentos y conjuntos musicales y otras disciplinas artísticas.

Como se menciona anteriormente, en Querétaro hay una rica tradición cultural, con sus danzas folklóricas, máscaras ceremoniales representativas dentro de las danzas, la cerámica que llega hasta los cafés y pozoles, servidos en muchos lugares con el atuendo que caracteriza a las mexicanas: sus enaguas o faldas largas y coloridas, confeccionadas en lana trabajada en telar de cintura o en tela de percal o cambaya, trenzas entretejidas con listones de colores que enmarcan un rostro alegre y servicial, pero tanto así ha sido el proceso largo y enriquecedor de la danza en México, misma que desde la época del Presidente Adolfo de la Huerta, a través del pensador José Vasconcelos -en aquel entonces nombrado Rector de la Universidad Nacional de México-, se encargara de promover a través de la fundación de la SEP entre los años de 1920 y 1921 las danzas populares, folklóricas y las danzas de conciertos, la cual con el apoyo directo del Estado fue promovida en los espectáculos masivos. Las propuestas de Vasconcelos, a través de la SEP, dieron un importante status al arte y por ello, gran parte de las jornadas y estrategias para incentivar el desarrollo de la cultura en el país, recaían justamente en la búsqueda y promoción de eventos artísticos.

En estos intentos nacionalistas por parte del gobierno de Vasconcelos, sólo se presentaba lo folklórico como espectáculo pintoresco, sin llegar a expresar la identidad nacional y mucho menos a constituir el ballet mexicano, que los intelectuales y artistas de todas las ramas reclamaban para el país. Todavía no se conformaba el campo

dancístico, ni había asimilado un capital que le diera autonomía y especificidad; no había bailarines, maestros, ni coreógrafos que tuvieran esa capacidad.

En esos momentos existían algunos artistas de la danza que trabajaban aisladamente y sin alcanzar un nivel profesional, maestros como: Madame, Stanislava Moll Potapovich, de la Escuela de Varsovia y Carol Adamchevsky de la Escuela Imperial de San Petersburgo y del Teatro Marinsky (donde había sido compañero de Nijinsky). En México se fue insertando la danza en el contexto cultural por medio de algunos iniciadores como: Carmen Galé, Eleonor Wallace, Lettie Carroll, Estrella Morales, Armen Ohanian.

Pese a ello, la danza académica durante la década de los veinte no llegó a participar plenamente en el proyecto cultural nacionalista, a pesar de que recibió el impulso de artistas e intelectuales y del propio Vasconcelos. Sin embargo, se sentaron las primeras bases para que en décadas posteriores pudiera florecer, bajo esa ideología nacionalista, el campo dancístico, asumiendo un desarrollo propio.

Y aunque esta fase nacionalista de la cultura haya comenzado con la música al tomar los compositores las canciones del pueblo para usarlas como materia prima de conciertos y sinfonías. Ya el ballet clásico había construido su vocabulario a partir de las danzas campesinas. El mayor éxito de esta tendencia lo logró la danza romántica y después los ballets rusos de Serge Diaghilev con Nijinski y Pávlova como estrellas.

Los coreógrafos de esta etapa nacionalista, influidos tanto por los músicos como por los muralistas de ese tiempo, siguieron la fórmula de tomar del pueblo lo que en ese momento cultural resultaba atractivo, modelo que se planteaba desde Fokine, Diaghilev, Ramiro Guerra, Alberto Alonso, Alicia Alonso, como coreógrafos que siempre buscaban desde las esencias de los bailes tradicionales y populares que se manifestaban en el pueblo.

A pesar de todos esos esfuerzos por formalizar, sistematizar y nacionalizar este arte danzario, no fue hasta 1932 que toma un curso diferente. En 1932, con la propuesta de José Gorostiza Alcalá, quien en ese momento pertenecía a la Dirección General de las Bellas Artes, se determinó la fundación de una escuela de danza, que pudiese ser autónoma respecto a la Secretaría de Educación Pública (SEP), se aprobó tal iniciativa con la apertura de la Escuela de Danza de México y el primer director de la misma fue el pintor guatemalteco, Carlos Mérida, mismo que la dirigió hasta 1937, siendo sustituido por Nelly Campobello hasta 1984; en su trayectoria, Nelly fue capaz

de fundir la danza con la plástica, como ocurrió en otros momentos de la danza, a los cuales se ha hecho alusión, como el trabajo de los Ballets Rusos de Diaghilev con los diseños de Pablo Picasso, entre otros. Una de las alumnas que fuera fruto de las enseñanzas de Campobello, fue, Guillermina Bravo, misma que ha dirigido el ya desintegrado pero prestigioso Ballet Nacional de México, fundado en 1948.

De otro modo, años más tardes, en noviembre de 1963, por iniciativa de Ana Mérida, titular del Departamento de Danza del Instituto de Bellas Artes, se creó la Compañía de “Ballet Clásico de México”, hoy conocida como “Compañía Nacional de Danza”, la cual tuvo un carácter verdaderamente nacional y apostante al desarrollo en México de la tradición clásica en la danza. Para su fundación, se fusionaron dos grupos independientes de ballet, el llamado, “Ballet Concierto”, dirigido por Felipe Segura, y el “Ballet de Cámara”, dirigido por Nellie Happe y Tulio de la Rosa. Por tanto, en 1977 esta Compañía, por decreto presidencial, recibió el nombre de “Compañía Nacional de Danza”.

Esta ha sido una Compañía de Ballet que ha enfocado todos sus esfuerzos a lograr una excelencia técnica, con calidad artística y alto nivel profesional, mismo que los ha caracterizado durante todos estos años. Cabe resaltar que ha pasado por varias etapas para su formación y desarrollo, en la cual ha incluido la herencia de diversas escuelas como la Inglesa, la Rusa, la Francesa y la Cubana (de manera determinante).

La colaboración de Alicia Alonso, a través del Ballet Nacional de Cuba, y sus diversos contribuyentes a la danza en México, data de muchos años de ayuda mutua y continua; en 1970 se hizo un convenio entre ambos países, entre el Consejo Nacional de Cultura de Cuba y el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, que incluye un plan de asesoramiento artístico y ayuda técnica, bajo la dirección de la misma Alicia Alonso, quien hizo extensivo a México las experiencias de la Escuela Cubana de Ballet. La presencia de colaboradores como las primeras bailarinas Mirta Plá y Aurora Bosch, solistas como Ofelia Gonzáles, Clara Carranco (mexicana) y Pablo Moré, tuvieron la finalidad de reorganizar la Compañía Nacional de Danza y los planes de estudios de la Academia de Danza Mexicana.

Para ello se llevaron a cabo algunas modificaciones en los planes de estudio, donde se contó también con la participación de prestigiosos pedagógicos y Maîtres cubanos, así como figuras importantes del ballet cubano como: Loipa Araujo, Joaquín

Banegas, Josefina Méndez, Amparo Brito, Lázaro Carreño, Jorge Esquivel y Fernando Jhones, heredero directo de la pura esencia que denota la Escuela Cubana de Ballet.

Hoy en día la danza en México ha proliferado considerablemente a la par de otras artes, existiendo en el país numerables compañías de danzas folklóricas como de danza moderna. Se destacan dentro de las compañías de danzas clásicas la “Compañía Nacional de Danza” en el Distrito Federal, la del “Ballet de Monterrey”, así como el “Ballet independiente de la ciudad de México” y el “Taller Coreográfico de la UNAM”, estos últimos con marcado estilo neoclásico.

Reconociendo así el trabajo que precede esta investigación, sería provechoso reconocer la labor que ha desempeñado dentro de la ciudad de Querétaro y sí en representación de todo el país y al pueblo Mexicano, la labor de la joven Compañía Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, dirigida por la Maestra en Arte Dubia Hernández Franco, de quien se hablará en el capítulo siguiente, siguiendo su trayectoria artística.

Esta joven agrupación artística, el BCQFJ ha encaminado todo sus esfuerzos en la formación, preparación y sistematización de los bailarines, tanto de los egresados del taller de niños y dentro del mismo, a los que aún cursan en él, encaminarlos y motivarlos a participar tanto en las funciones de la Compañía, como en las que cada año participan al finalizar del curso como medio de consolidación a nivel profesional, donde los jóvenes integrantes sientan el rigor disciplinario que engendra esta carrera de bailarín y la sienta como tal, como una “Carrera” donde no la vean como mero esparcimiento o sueño heredado de sus padres, aunque lo vean como un sueño desde niños, que puedan creer en él y vean que con esfuerzo y dedicación es posible llegar a satisfacer y cumplir cualquier meta, estos son valores que inculcan los maestros que se desempeñan dentro esta Compañía.

III.3. Formación de los creadores, Dubia Hernández y Fernando Jhones.



Figura. 3.3. Dubia Hernández Franco.

Celia Dubia Hernández Franco, directora Artística de Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” y fundadora de la misma en conjunto con su esposo Fernando Jhones y su hija Dunet Pi Hernández, nace el 17 de junio de 1953, en la Habana, Cuba, se graduó en la Escuela Nacional de Arte de la Habana en 1969. Formó parte del Ballet de Camagüey como solista, bajo la dirección de Joaquín Banega durante los años 1969-1971. En esta compañía participó en todas las obras clásicas y contemporáneas que se montaron en esos dos años y en las giras nacionales que se realizaron.

Posteriormente ingresó al Teatro Lírico de Cuba bajo la dirección de Humberto Lara, Provincia Ciudad Habana, Cuba, 1971-1972, ostentando la categoría de Solista, participó en todas las Zarzuelas y Óperas que se montaron en ese año y en las giras nacionales que se realizaron.

En el Ballet Nacional de Cuba, bajo la dirección de Alicia Alonso, bailó durante los años 1972-1991, donde alcanzó la categoría de bailarina solista en 1986 en dicha compañía, de la misma manera interpretó diferentes roles del repertorio clásico, neo-clásico y contemporáneo y se presentó en los principales escenarios de Asia, África, Europa y América, sus principales profesores fueron Alicia Alonso, Fernando Alonso, Joaquín Banegas, Josefina Méndez, Ramona de Saá, entre otros. Como miembro de esta compañía ha recibido diferentes galardones y reconocimientos y ha participado en importantes festivales de Ballet en diferentes países del mundo. Se ha desempeñado como maître, regisseure, ensayadora y coreógrafa en diferentes cursos nacionales e internacionales. Desde 1991 se encuentra en México ofreciendo asistencia técnica en diversas entidades del país. Obtuvo su Licenciatura en Danza en la Facultad

de Arte Danzario del Instituto Superior de Arte Cubano en 1991. Actualmente es Coordinadora del Área de Ballet de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, Directora del Ballet Clásico de Querétaro "Fernando Jhones" de la F.B.A-U.A.Q y Consejera del Instituto Municipal de Cultura desde el 2004 a la fecha. Obtuvo la Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo en 2006 en la U.A.Q y actualmente estudia un Doctorado en Arte en la Universidad de Guanajuato.

Ha realizado investigaciones como: *Análisis del público asistente a la puesta en escena del ballet el Cascanueces* (Teoría de la percepción y semiótica); así como: *México en la Sangre* (Creación, presentación de Obra Artística). Por otra parte ha tenido la publicación de un libro cabecera de muchos estudiantes de la licenciatura en artes escénicas, de la UAQ, y extensivo a varias entidades del país como: en el Centro Nacional de las Artes, CNA, en el centro Cultural Ollin Yolitztlí, México, así como en Bellas Artes del Estado de Morelia y en el Estado de Toluca, *Historia Universal de la Danza*, publicado por la U.A.Q., en colaboración con el Gobierno del Estado de Michoacán, 2007. De la misma manera ha participado con el equipo de maestros que confeccionó los planes de estudio de la Licenciatura en Artes Escénicas, en este caso en la línea terminal de Ballet desde el 2004 en la UAQ hasta la fecha, y en la reestructuración de la misma.

Dentro de su vasto repertorio ha bailado muchas obras en sus distintos estilos desde 1972 a 1991, con el Ballet Nacional de Cuba, en varios países de Europa, Asia y América Latina, teniendo presentaciones en sus principales teatros de cada capital, de la misma manera recibió varias distinciones nacionales como miembro de esta compañía de Alicia Alonso, como son: Resolución de Reconocimiento. II Congreso de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), 1972. En 1981, Bandera "Colectivo Artístico más destacado", Comité Nacional de la UJC y la Orden "Felix Varela", Consejo de Estado de la República de Cuba. Diploma y Medalla de Oro, Comité Organizador de los XIV Juegos Deportivos Centroamericanos y del Caribe, en 1982. En 1984, Medalla Conmemorativa "XX Aniversario de la CUJAE" y Diploma de Reconocimiento. Instituto Superior Politécnico "José A. Echeverría". 1985, Premio a la Popularidad "Girasol '84". Revista Opina. En 1986 Premio Anual, Fuerzas Armadas Revolucionarias. En 1987, Diploma XXV Aniversario como Fundadora de la Escuela Nacional de Arte. En 1988, Diploma de Reconocimiento, Asociación de Artes Escénicas. UNEAC. Para 1989, Premio "La Edad de Oro". Ministerio de Cultura. En 1990, Medalla de Honor. Asamblea Municipal del Poder Popular. Guanabacoa. Y en

1991, Diploma de Reconocimiento, Comité Organizador XI Juegos Deportivos Panamericanos.

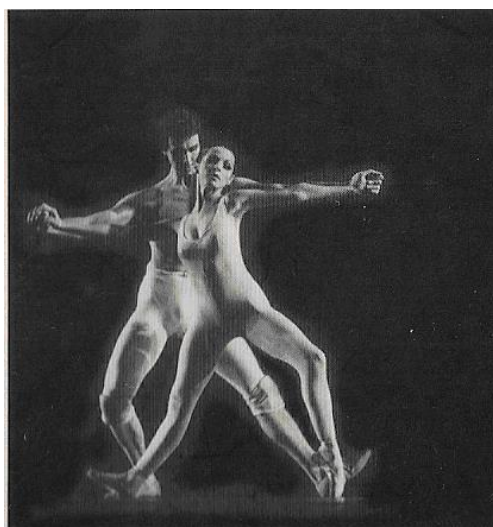


Figura. 3.4. Ballet contemporáneo, *Tiempo fuera de la memoria*. Coreografía: Brian Mc. Donald. Intérpretes: Dubia Hernández y José Medina, con el Ballet Nacional de Cuba.

Del mismo modo ha recibido múltiples distinciones en el ámbito internacional como miembro del Ballet Nacional de Cuba: en 1974, Distinción “VI Bienal de Ballet”, Festival de Lubliana. Yugoslavia. En 1975, Diploma de Visitante Distinguido de la Ciudad. Ayuntamiento de Veracruz. México. En 1976, Distinción “VI Festival Cervantino” Pueblo y Gobierno del Estado de Guanajuato. México. En 1979, Medalla y Trofeo: I Festival Coreográfico Contemporáneo de los Países Socialistas (INTERBALLET ´79). Hungría. En 1981, Medalla de Honor: VI Festival de Ballet de Lodz. Polonia. En 1982, Diploma de Reconocimiento, Gobernatura de Mérida. México. En 1987, Diploma de Reconocimiento, Sindicato de Periodistas. República de Panamá. Para 1989, Diploma de Honor. X Festival Internacional de Ballet de Lodz. Polonia, y Placa de Reconocimiento. Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela. Madrid, España. En 1991, Medalla de Cristal Asociación de Conciertos Min-On. Tokio, Japón. Placa de Reconocimiento, Asociación de Conciertos Min-On. Tokio, Japón. Placa de Reconocimiento, Federación Democrática de Mujeres. Bolivia, y Diploma de Honor, Alcaldía de la Paz. Bolivia.

Dentro de su trabajo profesional en México, se ha destacado en varias actividades, dando asesorías técnicas, maestra, ensayadora y coreógrafa del Ballet de Cámara de Jalisco, Guadalajara bajo la dirección de Lucy Arce en 1991-1992. En 1992-

1993 dentro del Ballet de Monterrey, se destaca como bailarina, ensayadora y maestra, bajo la dirección de Ann Marie D'Angelo. En 1994 comienza su trabajo dentro del Ballet Clásico de Querétaro de la Facultad de Bellas Artes de la U.A.Q., como Maestra, ensayadora, coreógrafa hasta la fecha, además de asumir la dirección de la compañía desde el 2007 hasta la fecha, misma que ha sido llamada desde entonces Ballet Clásico de Querétaro "Fernando Jhones", en homenaje al gran Maestro, bailarín y coreógrafo Fernando Jhones.

Fernando Jhones.

Fernando Pi Jhones, Primer Bailarín (categoría que se emplea en múltiples compañías del mundo del Ballet), maestro y fundador del Ballet Clásico de Querétaro, nació en la Habana, Cuba, el 02 de Junio de 1951, comenzó sus estudios en la Escuela Provincial de Ballet de la Habana, conocida como L y 19, en el Vedado en 1962, para iniciarse en lo que sería el motivo de su existencia entera. Allí fue audicionado por Ana Leontieva, por Mijail Gúrov, por Olga Krílova, por un tribunal de maestros cubanos, y fue aceptado por sus condiciones especiales para el ballet, su línea de piernas y pies, así como su físico armónico.

Fernando Pi Jhones se aferraba a la barra para abrir el en dehors obligatorio en la danza clásica, estudiaba sus estiramientos, su concentración destacaba del resto de los varones. Esto lo llevó a ingresar a Cubanacán, la Escuela Nacional de Arte, en 1966 y a encontrarse con Joaquín Banegas y Fernando Alonso, quién lo consideraba el Erik Bruhn⁸ cubano. De esta manera fue que conoció a Dubia Hernández, una alumna del curso anterior, explosiva y directa, su complemento para toda la vida, su esposa y compañera inseparable. (Ismael Albelo, 2007).

La noche de 1970 en el Teatro Amadeo Roldán, se graduaba Fernando Pí Jhones, un joven que prometía inscribirse en la hoy larga lista de excelentes bailarines cubanos. Su trabajo de graduación también era una novedad; por primera vez una pareja cubana bailaba el pas de deux del Corsario muy promocionado entonces por la versión fílmica de Margot Fonteyn y Rudolf Núreyev.

Al descorrerse las cortinas, saltaba con soltura y asombroso profesionalismo; la limpieza de sus pasos, que más tarde sería proverbial, se mostraba en sus quintas posiciones, sus múltiples piruetas, sus correctas colocaciones de los empeines, su hermosa línea de pie y piernas, su torso erguido, su cuerpo expresivo y danzante.

⁸ Erik Bruhn (1928-1986), nació en Copenhague, bailarín danés, maestro, coreógrafo y fue director del Ballet de Toronto, Canadá. Destacó por su gran interpretación de los grandes clásicos.

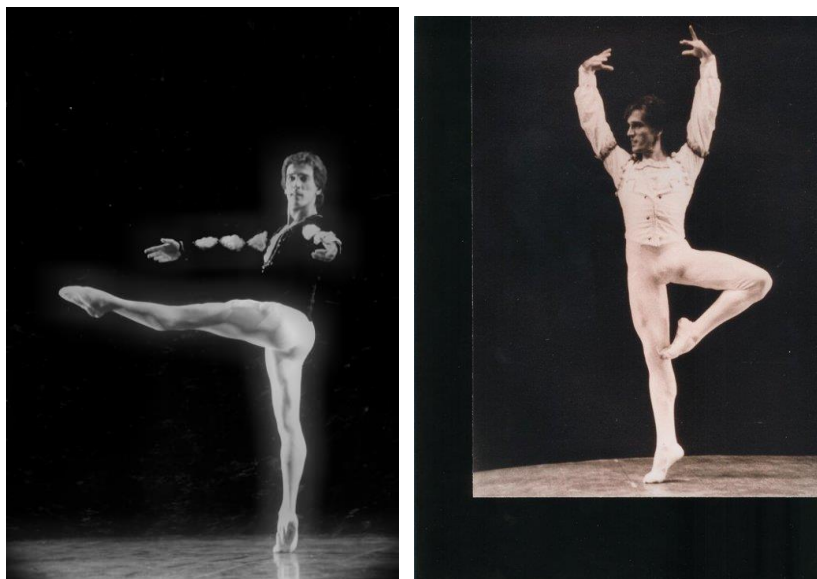


Figura. 3.5. Fernando Jhones. Mostrando una corporalidad de noble dancer, con definida línea de pies y piernas, con el *en dehors* y limpieza técnica que caracteriza a la Escuela Cubana de Ballet junto a su fresca interpretación.

Una vez ingresado en las líneas de bailarines del Ballet Nacional de Cuba, Alicia Alonso le propuso cambiar su nombre profesional por el de Fernando Jhones, con el cual brilló en escenarios internacionales, y reconocido hoy por hoy con este nombre artístico. Era la época en que comenzaba la carrera del bailarín masculino a competir con la tradicional primacía femenina: Núreyev, Vasiliev, Bujones, Baríshnikov se hacían de la fama y los aplausos que antes cosechaban las mujeres. En Cuba, Esquivel, Carreño, Williams, Zamorano, Salgado, y Fernando Jhones, entre otros, quien destacaba por su cuidadoso trabajo en las terminaciones y su imagen menos tropical, más aria, lo que daba una diversidad estética a la masculinidad del bailarín cubano.

Como ejemplo de la Escuela Cubana de Ballet, Fernando Jhones la representó en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, en 1976, donde obtuvo diploma de honor; y al año siguiente en el de Moscú, en el cual se alzó con el Premio a la Maestría Artística, a pesar de haber competido con una importante lesión en uno de sus pies.

Cuando la primera bailarina Loipa Araujo estrenó en Cuba el pas de deux del ballet “Festivale de las flores en Genzano”, de August Bournonville (principal exponente de la Escuela Danesa de Ballet), escogió a Fernando Jhones como partenaire.

En Cuba, sólo se había visto el dúo de “*La silfide*” dos años antes, interpretado por los italianos Carla Fracci y Paolo Bortoluzzi, por lo que fue esta la primera vez que una pareja cubana interpretaba una obra de esta antigua escuela y del repertorio del maestro danés del siglo XIX, y esa responsabilidad recayó también en Fernando Jhones, quien con posterioridad haría de este fragmento una verdadera creación y lo trabajaría con especialistas como Elsa Marianne von Rosen.

Intérprete de larga carrera como bailarín, su repertorio abarcó roles protagonistas en “*Coppélia*”, “*El lago de los cisnes*”, “*Giselle*”, “*La fille mal gardée*”, “*Tiempo fuera de la memoria*”, “*Don Quijote*”, “*Las sílfides*”, “*La bella durmiente*”, “*Canto vital*”, “*Tema y variaciones*”, “*La bayadera*”, entre muchos otros. Pero no cabe dudas de que su interpretación del soldadito de plomo en el ballet “*Muñecos*” de Alberto Méndez, la cual será siempre recordada. Estrenado por él, junto a Caridad Martínez, en 1978, esta obra lo consagraría como bailarín y como artista, y en ella sembró un referente ineludible para los intérpretes posteriores de esta joya de la coreografía cubana. En su interpretación, *Muñecos* obtuvo ese año en el Concurso Internacional de Ballet de Tokio, el Primer Premio en Coreografía Moderna. (Albelo, 2007).

Otra interpretación memorable de Fernando Jhones resultó *Petroushka*, remontada por el Ballet Nacional de Cuba en 1982, donde demostró que no sólo los brazos redondeados y el *en dehors* de Bournonville o Balanchine estaban en su cuerda interpretativa: la marioneta de Fokin, que hiciera famoso a Nijinsky, le exigió además un trabajo actoral fuerte y estudiado, que venció y convenció a pesar del sabor añejo de la coreografía.

Promovido al rango de primer bailarín en 1986, quizás algo tarde para su historial y sus méritos, Fernando Jhones fue uno de los primeros bailarines cubanos que trabajó en compañías internacionales: sus contratos en Canadá y México a partir de 1984, lo llevaron a bailar con figuras como Marianne Beausejour o Ann Marie D’Angelo, con quienes también actuó en galas internacionales. Allí actuó con el Ballet de Alberta y el de Monterrey, donde interpretaría obras de Ashton, *Lambrou* y *d’Angelo* para ampliar su repertorio y su visión del ballet. En los noventa llegó a México, específicamente a la ciudad de Querétaro, donde fundó las bases para la Licenciatura en Artes Escénicas con línea terminal en Ballet de la Universidad Autónoma, de la cual sería iniciador junto a su esposa Dubia Hernández; creó el Ballet Clásico de esta ciudad,

del cual fue director e instituyó la academia Cubaladanza, junto a su esposa y su hija Dunet Pi Hernández.

El interés científico del maestro Fernando Jhones lo llevó a formar parte de la primera promoción de Licenciados en Arte Danzario del Instituto Superior de Arte de Cuba, de donde egresó en 1991.

Pero no por haber sentado cátedra en México, Fernando olvidaba su patria y al Ballet Nacional de Cuba, gema de su formación. Siempre retornaba hasta dos veces por año y no perdía oportunidad de impartir sus clases de ballet en los Festivales Internacionales de Ballet de La Habana o en los Encuentros Internacionales de Academias de Ballet. En la Escuela Nacional de Ballet llegó hasta graduar a varios grupos de varones, contando con su experiencia, destreza y desarrollo metodológico, mismos que fuesen notorios en su larga y fructuosa carrera como bailarín y maestro.

Fue conocido por muchos como Fernandito, apodo que surgió para diferenciarlo del maestro Fernando Alonso y además por su imagen siempre inocente, risueña, serena. Su estirpe de *danseur noble* y su extrema corrección técnica siempre fueron un oasis ante la avalancha efectista que comenzó a imponerse en los años noventa. Precisamente en 1991 bailó por última vez: su despedida fue con *Muñecos* junto a su hija Dunet Pi Hernández.

Tampoco pueden soslayarse sus aportes a la pedagogía del ballet, demostrada en diversas compañías y escuelas, ni su reconocido prestigio como maestro, en especial de varones. Siempre fue heredero de las tradiciones de los Alonsos en los salones de clase, y fuera, en Querétaro o en La Habana en la Escuela Cubana de Ballet, recorría las barras, los espejos y los tabloncillos que inundaba con sus demandas cada vez más altas.

Con reconocido compromiso, como organizador y maître de ballet, su trabajo demostrado está, con la fundación en la Universidad Autónoma de Querétaro del Ballet Clásico, que hoy lleva su nombre y sus montajes de “*El lago de los cisnes*”, “*Giselle*”, “*Don Quijote*”, “*Paquita*”, “*Cascanueces*” y obras más contemporáneas del repertorio internacional.



Figura. 3.6. Fernando Jhones en el papel de Hilarión en el Ballet de *Giselle* con el BCQFJ.

Sus principales maestros en su formación académica fueron: Fernando Alonso, Loipa Araujo, Joaquin Banegas, Michel Gurov, Olga Krilova, Adolfo Roval y Eduardo Recalt. Ya dentro del Ballet Nacional de Cuba, fueron: Fernando Alonso, Alicia Alonso, Loipa Araujo, Aurora Bosch, José Parés y Azari Plisetski. Dentro de esta compañía alcanzó las categorías de corifeo (1974), primer solista (1976), bailarín principal (1980) y primer bailarín en 1986.

Como profesional interpretó todos los roles protagónicos del repertorio romántico-clásico: “Giselle”, “El Lago de los Cisnes”, “Coppelia”, “La Bella Durmiente”, “La Fille Mal Gardée”, “La Sílfiges”, “Don Quijote” y los Pas de Deux y Grand Pas que integran el repertorio de la compañía. En el ámbito del Ballet Contemporáneo ha interpretado ballets como: “Petrouschka”, “Tema y Variaciones”, “Tiempo Fuera de la Memoria”, “Prólogo para una Tragedia”, “Canto Vital”, “Muñecos”, “Luz de Guardia”, “Cecilia Valdés”, “Variaciones para Cuatro” y otras obras de coreógrafos como: Brian Macdonald, George Balanchine, Lambros Lambrous, Hilda Riveros, Antonio Gades, Anton Dolin, Azari Plisetski, Ann Marie D’ Angelo, José Parés, Ana Leontieva, Alicia Alonso, Alberto Alonso, Iván Tenorio, Gustavo Herrera y Alberto Méndez.

Con el Ballet Nacional de Cuba, realizó giras por toda Europa, América y Asia. Fue artista invitado de los festivales de Ballet de Monterrey, México, Trujillo, Perú, del Gran Teatro de Varsovia, del Teatro de Montecarlo, del Ballet Ateneo de Caracas, del Ballet de Alberta- Canadá, del Ballet del Teatro de Bellas Artes de México, de cuatro Festivales Cervantinos en Guanajuato- México, en el Festival de Edimburgo-

Escocia, en el Festival de París- Francia donde como miembro de la compañía obtuvo el Grand Prix y en el Festival de Santander- España, entre otros.

Participó en diferentes concursos de Ballet como el de Varna, Bulgaria, en 1976, donde obtuvo Diploma de Honor, en el Concurso de Ballet de Moscú en 1977 donde obtuvo Premio a la Maestría Artística y en el Concurso de Japón, 1978, donde resultó finalista y estrenó el Ballet “Muñecos” que fue Primer Premio de Coreografía en el mismo.

Recibió la Orden de la Amistad de Vietnam (1978), la Medalla de Bronce del Colegio de Abogados de Puerto Rico (1978), Medalla y Diploma de honor de la Municipalidad de Trujillo, Perú (1981), la Medalla y Diploma 200 Aniversario del Ballet Polaco (1986), La distinción que otorga la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de Cuba por destacada trayectoria artística (1994). En 1987 comenzó sus estudios en la Facultad de Arte Danzario del Instituto Superior de Arte de la Habana Cuba, de donde egresó como Licenciado en Arte Danzario con especialización en Ballet en el Curso 1991-1992. El 25 de julio de 2006 el Municipio del Estado de Querétaro le hizo entrega de la Presea Germán Patiño Díaz que se otorga a los queretanos ilustres que han hecho aportes importantes a la cultura.

Bailó con figuras internacionales como: Zandra Rodríguez, Susana Benavides, Liliana Belfiore, Elena Carter, Ann Marie D’Angelo, Mariana Beausejour, Yoko Ichino, Stefania Minardo y todas las primeras figuras del Ballet Nacional de Cuba, como: Josefina Méndez, Mirta Plá, Loipa Araujo, Marta García, Maria Elena Llorente, Ofelia González, Amparo Brito, Rosario Suárez, etc.

Fue miembro del Jurado del Concurso Internacional de Ballet de Trujillo, Perú, de los concursos coreográficos del área de ballet de la Facultad de Bellas Artes de La Universidad Autónoma de Querétaro y Sinodal del Instituto Salesiano en varias Tesis referente a la especialidad de ballet. Además fue miembro del jurado para los programas de apoyo a la producción artística del Instituto Queretano para la Cultura y las Artes en el área de danza. Fue miembro de la comisión de trabajo para las actividades de las ciudades hermanas de Santiago del Municipio de Querétaro y perteneció al consejo editorial de la revista municipal de cultura, “El Arteducto”.

Fue profesor de la Escuela Provincial de Ballet de la Habana y Maitre del Ballet Nacional de Cuba y miembro del Consejo Técnico Asesor del Ballet Nacional de Cuba.

En Querétaro, como miembro y fundador del Ballet Clásico de la Facultad de Bellas Artes de U.A.Q., fue docente, maestro y coreógrafo durante 16 años, donde fue uno de los creadores del plan de estudio para la implementación de la asignatura de ballet clásico con fines profesionales del nivel elemental y medio y también participó con el equipo de maestros que trabajó en los planes de estudio para la implementación de la Licenciatura en Artes Escénicas con Línea Terminal en Ballet Clásico.

En la Compañía que co-fundara, realizó varias puestas en escena de obras de reconocido prestigio internacional e incluso participó dentro de ellas, como fue el caso de “*Giselle*”, tomando la caracterización del personaje de Hilarión, mismas obras que se han presentado dentro de la ciudad queretana y fuera de ella, como: Celaya, Guanajuato. Gto. San Miguel de Allende, Zamora, Guadalajara, México D.F., Tarandacua, San Juan del Río, Salamanca, León Gto., Salvatierra, Moroleón, Morelia Mich., Valle de Santiago, Apaseo el Grande, Chihuahua, Chetumal-Quintana Roo y Campeche entre otras ciudades y en la ciudad de la Habana -Cuba. También preparó alumnos para participar en concursos y festivales nacionales e internacionales, obteniendo resultados muy satisfactorios.

*Cada cual, al morir, enseña al cielo su obra acabada,
su libro escrito, la espiga que segó, el árbol que sembró.*

*Son los derechos al descanso:
¡triste el que muere sin haber hecho obra!*

José Martí, Caracas, 1881.

III.4. Factores culturales en la práctica de la disciplina dancística.

La cultura, a grandes rasgos, es la expresión más directa y fiel de la evolución de un pueblo. Al mismo tiempo que lo identifica, expresa los elementos que los une a su naturaleza con su trayectoria histórica. Resulta difícil conocer o entrar en contacto por primera vez con una nación, del presente o del pasado, por conductos distintos de las producciones de su cultura, pues en el devenir cultural se van forjando y registrando simultáneamente los rasgos principales de todo grupo humano.

Lo humano del hombre, su existencia como ser histórico y su participación en la cultura comienza con la solución de la rigidez de sus dotes naturales y el cambio de sus actividades singulares en parte de una totalidad homogénea. Los elementos naturales de la historia se heredan, pero los culturales tienen que ser adquiridos, desarrollados y formados.

Toda cultura es esencialmente un hecho social. El artista muestra muchas veces su ideología, clase económica, gustos, ambiciones, modismos, en un todo por la relación y convivencia de un grupo social que lo rodea y que determina el momento histórico que vive como un ser que señala a través del arte todo su entorno, o bien se apropia del pasado que los identifica como un ente social conjuntamente con la tradición cultural que pasa de generación en generación y se acomoda en pos de una ruptura frente a la puerta de lo novedoso, amén de la huella que va dejando a través de la historia en sí, como legado del desarrollo que apunta a la modernidad de estos tiempos, ya sea innovando, fantaseando o transfigurando lo ya visto y conocido a través de la historia de las naciones. Toda cultura es dinámica y creadora.

Como se advirtió anteriormente una escuela de ballet tiene su base, en primer lugar, en la cultura nacional de un país y el talento peculiar de ese pueblo para expresarse por medio de la danza. Sobre esto se va a proyectar después la técnica del ballet clásico. El ballet académico, en su base, es igual en todas partes del mundo. Ahora, cuando esa técnica se toma en un país que tiene su cultura y dentro de esa técnica se asimila la cultura nacional de un pueblo y el trabajo de profesores, el empeño de determinadas personalidades y de coreógrafos, esa técnica se va matizando en una forma determinada. No quiere decir que se cambien los principios de la técnica académica en el entrenamiento del bailarín, se adulteren los estilos históricos o se

sustituyan las coreografías tradicionales, sino que se empieza a dar una identidad coloquial que hace diferenciar cada cosa que se hace en el ámbito artístico.

La disciplina de la danza clásica como otras derivadas de la misma, la danza moderna, la danza contemporánea, como la danza aérea y otras, requieren de un entrenamiento profesional, constante y progresivo, tanto técnico como emocional, para alcanzar un grado o nivel técnico interpretativo que permita al ejecutante e intérprete resaltar y disfrutar las obras que represente en su ejecución. La técnica del ballet clásico es universalmente reconocida como una base sólida para la práctica de cualquier otra forma dancística, los principios técnicos adquiridos con la práctica del ballet pueden ser aplicados a cualquier otra forma o estilo.

Si se desea realizar un entrenamiento profesional en ballet, se debe iniciar el entrenamiento diario del cuerpo entre los 8 -10 años de edad, luego de pasar el examen de aptitudes exigido por las escuelas donde se realiza dicha formación, mismo proceso que se realiza cada año de selección en el Taller de Ballet de la Facultad de Bellas Artes (F.B.A) de la Universidad Autónoma de Querétaro (U.A.Q). Los alumnos reciben clase diaria de ballet y en el transcurso de su carrera deberán recibir otras clases específicas relacionadas con el ballet: puntas para mujeres, variaciones para hombres y mujeres, adagio (pas de deux o dúo clásico), danzas históricas y de carácter, música, bailes de salón, pantomima y distintas formas de preparación física, que pueden incluir, dependiendo de la escuela, la gimnasia artística, tanto la esgrima como diversas formas y técnicas de entrenamiento físico, como se observó en el capítulo anterior.

Una de las labores del profesor de danza clásica es desarrollar en los alumnos la técnica de ejecución, propiciando elementos técnicos en su formación académica que les permita a la vez desarrollar la expresividad, coordinación de los movimientos, con fuerza y resistencia. Favoreciendo así su desarrollo armónico, educando las cualidades indispensables para que el artista de ballet clásico sea capaz de ejecutar cualquier tarea creadora.

En el proceso de las clases es necesario enseñar a los alumnos a percibir correctamente la música y transmitir su contenido a través de la danza, alcanzar la expresividad en la ejecución sin descuidar la armonía de los movimientos con los distintos ritmos musicales, desarrollar la sensación de grupo y el dominio del espacio. El profesor de ballet está obligado a seleccionar meticulosamente el material musical, incluyendo en él obras clásicas y contemporáneas tanto nacionales como extranjeras.

En correspondencia con el material musical se deben conformar las combinaciones dancísticas, el contenido de las cuales se hará complejo a medida que pase de un año a otro por parte de los alumnos.

La práctica de esta disciplina dancística acarrea consigo un rigor de aptitudes y actitudes que debe llevar implícita el principiante, como factor que contribuye a lograr un resultado que propicie en el aprendiz la asimilación a través de esta técnica académica que es el ballet, la cultura nacional del pueblo o país que represente, de manera que independientemente del idioma y el estilo en que se enseñe, el aprendiz debe tener ciertos requisitos físicos que se solicitan para comenzar a estudiar de manera profesional éste arte, así como otros valores más adquiridos que virtuales en su persona, aunque no exentos de ello, como las emociones y sentimientos, tanto como disciplina y desenvolvimiento ante situaciones que se van generando a través de los años de estudios. Como se señaló anteriormente, para realizar un entrenamiento profesional en ballet clásico, hay que comenzar a una edad temprana de entre 8 a 10 años y pasar un examen de aptitudes reglamentado por las escuelas donde se realiza dicha formación, examen, donde se valoran las condiciones físicas y psíquicas del alumno.

En ese examen, se realizan diversos procesos, uno es físico visual, donde se observa a distancia su formación ósea, buscando que tenga el adecuado largo de las extremidades, torso y cuello, se observan sus caderas y hombros de espalda a los maestros encargados de esa revisión, donde se busca no haya escoliosis, lordosis y cifosis (una cadera más alta que otra, al igual que los hombros, como una mayor inclinación a la altura de las vértebras lumbares, así como una incorrecta curvatura de la espina dorsal) y piernas en paréntesis o zambas (genuvaru), piernas en equis (genuvalgo), de igual manera se observa de frente a los maestros si tiene el pie volcado sobre el arco (o pie plano valgo), el llamado vulgarmente “juanete”(*hallux- valgus*). Una vez volteado el aspirante de lado, quedando su perfil de frente a los profesores, se observa, el arco del pie (algo parecido al anterior) pero también puenteadando, de manera que flexione su pie buscando el “empeine”, así llamado en el ballet. Luego se pasa al *Demi- plié*, en este se pretende ver la capacidad de flexión del tendón de Aquiles (tibialis posterior).

Otro proceso dentro de este examen sería el de la rotación de piernas, el turnout o turnout. Siguiendo este punto de rotación, posteriormente se les pide que muestren sentados en el piso la posición llamada rústicamente “ranita” o “mariposa” y boca abajo

“sapito”, aquí se pretende observar el abierto de la ingle. Se continua con otros exámenes, como la valoración de las extensiones, elevación de las piernas *devant* (delante), *seconde* (al lado) y *derriere* (detrás), así con la flexión del torso hacia delante (*souplé*) y hacia detrás (*cambré*).

Uno de los momentos más importantes de estos exámenes es la musicalidad del aspirante a bailarín clásico, así como su coordinación; en la primera, se les pide sigan el ritmo que va marcando con las palmas las manos de los maestros, de los más simples a los más complejos, la segunda, la coordinación, de igual manera el profesor marca ante el alumno una secuencia de movimientos que implica a todo el cuerpo, para observar tanto la captación como la coordinación y ligereza de atención y ejecución de los aspirantes. Otro aspecto a medir es su fuerza de elevación en los “saltos”.

Una vez alcanzado a medir el maestro los aspectos físicos, se les pide de manera individual y luego grupal, que improvisen acorde a lo que interpreten con la música seleccionada por parte del maestro, una coreografía, donde se pretende observar el grado de improvisación y creatividad del candidato. Aquí no sólo se presta atención a los movimientos, destreza, fluidez y coordinación de los mismos con la música, sino también, la facilidad de interpretación artística que alcance durante su presentación, tanto individual como grupal.

De manera que una vez observado todos estos requisitos que debe cubrir un candidato a estudiar profesionalmente la carrera de bailarín clásico, factor indispensable para la práctica de esta disciplina, conjuntamente con otros valores artísticos que van ganando durante los años de aprendizaje, se apunta sobre cada uno de los candidatos su talento peculiar, mismo que sobre la técnica de ballet clásico más adelante va a proyectar en merced de la cultura nacional del país o nación que represente.

Las modificaciones metodológicas que se señalaron anteriormente por el maestro de maestros Fernando Alonso, en colaboración con su hermano Alberto y la prima ballerina Assoluta Alicia Alonso, en función de la escuela cubana de ballet, asomado en el somatotipo del latino, específicamente en el cubano, fue apuntado no sólo en el físico del latino, en su piel canela, trigueño, blanco, alto o bajo, fuerte, ágil e intrépido, sino también en su forma peculiar de ser, en lo alegre, expuesto ante lo novedoso, puntual, esforzado y disciplinado (rasgo que no sólo va generando la disciplina dancística en sí, y que es fundamental llevarla en su persona), estos aspectos pedagógicos han sido heredados de generación en generación de bailarines egresados de

esta escuela nacional cubana, para, de igual manera, hacerlos extensivos a modo de estilo y escuela a todo aquel que se practique en la metodología de la Escuela Cubana de Ballet.

Estos rasgos distintivos del bailarín cubano, alegre, emotivo, pachanguero, halagüeño, pícaro, un “ajiacó”⁹ en su gran mestizaje de culturas y razas, el cubano está en constante cocedura, siempre tratando de re-inventarse y dar paso a paso al acontecer novedoso del día a día con la laboriosidad, espontaneidad y creatividad que los distingue en la solicitud de la coexistencia con la vida misma, fanfarrones, bulliciosos, ruidosos, pero alegres y sociables.

Rasgos que hacen en términos de peculiaridad, una forma y modo distintivo en la gracia que alcanza su baile y hace de manera contagiosa, al impartir sus clases, para así transmitir un rasgo cultural dentro de esta disciplina que pone marca a un pueblo con una joven tradición dancística, pero muy reconocida. Sería muy difícil encontrar una definición propia al “cubano”, dicha por un cubano en sí mismo, que englobe una terminología o hermenéutica del ser un cubano.

Si bien muchas cosas podrían congeniar entre estas dos culturas, la música, la comida, el baile, el gusto e inclinación hacia ello, el carácter de sangre caliente, enfiestado, alegre, irónico y resignado en su afán y modo de vivir, hasta el mismo léxico pero con tonos y modismos lingüísticos, característicos de cada uno de los pueblos hermanos, la forma de ser del cubano permite compenetrarse en el sentir del mexicano, motivo elocuente para hacer llegar de forma más fácil las instrucciones en el ámbito artístico y que sea de viable asimilación para los alumnos en este campo artístico de la danza.

No obstante, muchas veces se tropieza el maestro con factores como el cansancio o agotamiento que los alumnos llevan al salón de clase, quizás por las largas jornadas de estudios y diferentes prácticas que realizan durante todo el día, donde algunos van a natación, o al fútbol, entre otros; éste es un impedimento muy frecuente en los estudiantes para poder alcanzar cualquier meta en esta disciplina artística, motivo por el cual los maestros cubanos han tenido que hacer adecuaciones metodológicas para el estudio de ésta disciplina, y centrado en este tema de tesis, se analizará más adelante,

⁹ . Guiso más típico y más complejo, hecho de varias especies de legumbres, que de aquí decimos “viandas” y de trozos de carnes diversas; todo lo cual se cocina con agua en hervor hasta producirse un caldo muy grueso y succulento y se sazona con el cubanísimo “ají”, que le da el nombre. Éste fue el guiso típico de los indios tainos

siguiendo las pertinentes al estudio del ballet clásico en la Universidad Autónoma de Querétaro, UAQ.

La historia de estas dos culturas, Cuba y México, su pasado, presente y futuro en la danza clásica están centrados en un gusto generacional del pueblo, los métodos, escuelas y estilos, por los que estos pueblos se dan de la mano por la necesidad imperiosa de conocer y buscar una identidad cultural propia de cada pueblo, con una mezcla quizás de cuanto se va apropiando en el camino de la enseñanza en merced de un estilo, sea bien marcado como por la escuela cubana de ballet creada por Alicia Alonso, o bien en el estoicismo de la tradición del ballet clásico en continua práctica sin consecuencia de una escuela o estilo propio que imprima un sello particular en pos de lo novedoso, como ha sucedido con la danza clásica en este estado mexicano, de Querétaro, muy distinto al folklore que ha elevado a otros escenarios del mundo la bien merecida reputación de este maravilloso país, México.

X. CAPITULO. IV.

IV.1. Adecuaciones metodológicas para la enseñanza de la técnica del ballet clásico, dentro de la Compañía de Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” (BCQFJ).

Si bien se ha hecho notar las diferentes escuelas y estilos que denotan en calidad escénica y en formación académica del ballet clásico, cada una de ellas explicadas con sus particularidades en el segundo capítulo, bien se podrían acentuar en éste algunas adecuaciones en el plan o programa educativo que se requiere para el estudio de esta especialidad, específicamente centrado a los alumnos del taller de ballet de la Facultad de Bellas de la U.A.Q. Acotando el término adecuación al de acomodamiento o ajuste para impartir esta materia de la técnica de ballet clásico, se hará un análisis de las adecuaciones que se han requerido durante estos años en la implementación de esta metodología de la Escuela Cubana de Ballet en los alumnos de esta facultad, y claro no exentas de otras posibles según transcurra los años y la experiencia tanto de los alumnos, como de los maestros, siempre en aras de un factible desarrollo académico que va favoreciendo el desarrollo social y cultural de las nuevas generaciones de bailarines clásicos.

La metodología de la enseñanza de Ballet de la Escuela Cubana de Ballet impartidas en las diferentes escuelas provinciales y nacionales del país (Cuba), se divide en dos niveles, nivel elemental y nivel medio, y se estudia por 8 años consecutivos, como se podrían observar en otras Escuelas que también coinciden y algunas otras, no, como la School of American Ballet (1934) que tiene de 8 a 10 años de duración la especialidad de bailarín clásico, así como la Escuela de Ballet Real Danés (1713), que se conforma por 11 años de estudios, en Cuba (1950), el nivel elemental se realiza desde 5to grado de primaria hasta 9no grado de secundaria, serian 5 años de este nivel elemental, con una edad que promedia entre 10 y 15 años y posteriormente el nivel medio que comprende los siguientes tres años de estudios de 10mo a 12vo, conformando los ochos años que dura esta carrera y finalmente ya como egresados de esta especialidad y con títulos como: Bailarín de Ballet-Profesor; Profesor de Ballet-Repertorio, o Profesor de Danzas Históricas, de Salón o de Carácter.

Muchos son seleccionados a trabajar con compañías como el Ballet Nacional de Cuba, o el Ballet de Camagüey, Santiago de Cuba, o agrupaciones artísticas dentro

del país, como lo es el Conjunto Artístico de las FAR (fuerzas armadas revolucionarias). Otros conforman el elenco de maestros en algunas de las 11 escuelas de nivel elemental que tiene el país, así como las 2 de nivel medio (Habana, Camagüey).

En este aspecto en los alumnos del taller de ballet clásico de la U.A.Q, se ha llevado este régimen o plan de estudios de ocho años con la misma edad, aunque se ha tenido que hacer algunas excepciones tanto con el requisito de la edad promedio para ingresar a estudiar, por causa de aceptar a cuantos tengan la capacidad, destreza y cualidades físicas requeridas y el gusto por éste arte, aun estando por debajo de la media establecida de 10 años y hasta por encima de la misma, teniendo así, buenos resultados.

Por otra parte se han tenido que adecuar al sistema de enseñanza de esta especialidad de ballet clásico, otros aspectos de índole académica, en cuanto a la factibilidad de establecer para cada año de la carrera, un maestro, como suele suceder en otras escuelas; así lo es también en la Escuela Cubana, que para cada año de estudio se pone frente a grupo un maestro que se ha especializado en el año que le corresponde, aún a sabiendas de los otros contenidos de los demás años, esto con la finalidad de un mejor aprovechamiento tanto por parte del alumno como del mismo instructor.

En Querétaro, en el taller de Ballet de la facultad, se ha venido trabajando a pesar de parecer muchos los maestros que enseñan esta especialidad, un maratónico proceso, donde un mismo maestro enseña en hasta 3 y 4 grupos seguidos, si bien no es lo idóneo, podría suceder lo contrario, viéndose desde el punto de vista de “continuidad”, es más propicio el caso, cuando tanto el alumno como el maestro llevan un proceso de acercamiento y compenetración, y una cómoda forma de trabajo y enseñanza, que de existir la empatía por parte de la mayoría de los alumnos sería de total provecho para ambas partes.

Ciertamente muchas veces se dificulta el trabajo del docente, en otro aspecto que corresponde a ajustar o adecuar un método a favor del alumno, no sólo es hacer notar el lado que plantea el estudiante frente al pedagogo, en cuanto a la forma de hacer llegar los conocimientos y la manera en que se asimila frente al grupo e individualmente, sino también que entre tantas cosas, se encuentra el docente con discípulos resistentes a la forma de trabajo del maestro, que en su mayoría proveniente de la escuela cubana, suelen ser muy exigentes.

Muy pocos alumnos saben aprovechar esta pauta que se denota en las clases impartidas por éste, y asimilar las correcciones técnicas de forma individual, si

ciertamente no se les señala de tal manera, si frente a un grupo determinado de discípulos, un maestro de ballet hace notar una especificidad técnica generales o en alguno de ellos, lo es de suma importancia, el que todos se vean en sí mismo dicho señalamiento, es una cualidad que se va adquiriendo con las clases diarias y constantes dirigidas por estos maestros cubanos, disciplina heredada por ésta metodología de la enseñanza Cubana de Ballet, misma que ve sus resultados manifestado en los alumnos graduados, festivales y funciones que se presentan en diversos espacios durante los años de aprendizaje en esta institución universitaria, logros que en su gran mayoría son de buen resultado, según data de egresados y maestros de F.B.A de la U.A.Q.

Por otra parte, aunque en el ballet clásico se pronuncie la misma gramática (en francés), se manifiesta en muchos maestros con otros modismos y tonos al hablar diferentes, tal es el caso del maestro cubano, que se encuentra en la incertidumbre de hacerse entender, muchas veces por la rapidez al hablar y otras tantas más, por el tono de voz alzada, siempre en aras de hacer exigir un cumplimiento de pasos técnicos requeridos en clase y, muchas veces, mal interpretado por los discípulos, mismos que llegan cansados a clases por la jornada anterior, y que, a sabiendas de esto por el catedrático, procura llevar un estatus de ánimo que permita la misma estimulación más que la persuasión, al aprendizaje durante la clase, muchas veces utilizando un tono alto de voz, mismo que haga estar atento a los alumnos y más animosos.

También se suele emplear métodos que muchas veces resultan provechosos, como ponerlos a corregir a su compañero en alguna posición incorrecta (postural o elementos técnicos) de forma que conociendo cuáles son, puedan interiorizar en sí mismo las deficiencias del otro, interactuar constantemente durante la clase, no considerado un método novedoso, sí mantiene buenos resultados, así la relación teórico-práctico, en el sentido más simple de primero saber cómo se hace, distinguir lo correcto de lo incorrecto y luego hacerlo lo más apropiado a lo que se les pide, conlleva muchas veces tener muy buenos resultados, de manera que teniendo en cuenta al psicólogo Piaget (2005) donde apunta sobre la evolución de los métodos de enseñanza, que el método *activo* no conduce a un individualismo anárquico, sino más bien a una educación de la autodisciplina y el esfuerzo, principalmente si se combina el trabajo individual con el de equipo, puede seguir siendo este método, un ajuste oportuno en el aspecto pedagógico que aun hoy por hoy sea funcional a los docentes de ésta disciplina artística.

Dentro de estas adecuaciones también se ha acogido a la tecnología en función de una mejor comprensión del aprendizaje, en el aspecto que permite una estimulación visual y toma de conciencia. A través de videos se pretende acercar más al alumno a los diferentes estilos del ballet clásico, los adelantos de la técnica, en sus variadas vertientes, de manera que se facilite el diálogo en la clase y se establezca un poder de análisis, percepción y expresión oral, que permita ganar en el alumno un punto de criterio que pueda emitir en variadas circunstancias y le sirva de retroalimentación constante, así como facilitar entre el grupo una conciencia del aprendizaje, partiendo de sus propios resultados, asociando lo que ven con lo que han obtenido durante su aprendizaje, así como lo que aspiran a ganar en adelante, tanto como tomar en cuenta un proceso de reestructuración de la propia práctica, como un producto de reflexión y toma de conciencia, partiendo sobre lo que se hace y cómo se hace.

El docente dedicado a esta enseñanza práctica generalmente cuenta con un tiempo establecido para impartir ésta clase de ballet, como suele ser en cualquier proceso educativo, pero muchas veces se encuentra presionado si se habla de un mismo pedagogo en varias clases consecutivas, con el poco tiempo asignado para cada clase, aunque la experiencia lo lleve a acomodar los horarios, como en ocasiones se hace dándole más atención a un grupo que a otro, más cuando se enseñan pasos nuevos que requieren mayor explicación y comprensión en su primera sección; los docentes cubanos que imparten en esta facultad no descuidan dentro de sus objetivos ninguna clase, de manera que la clase siguiente no pierda sus contenidos, a pesar de adaptar el tiempo de cada una de ellas a las necesidades de los discípulos, lo que permite que los estudiantes del taller de Ballet de la F.B.A de la U.A.Q, consoliden y reafirmen sus conocimientos basados en la metodología de la Escuela Cubana de Ballet.

Si bien existen adecuaciones que se han enfocado a la praxis, desde un aspecto físico, en toma de conciencia, percepción y análisis tanto comportamental como estructural durante el proceso de aprendizaje, también han sido pertinentes ajustes espaciales, por ejemplo: los escasos espacios de los salones de ballet cuentan con poca ventilación, lo que puede ocasionar un agotamiento antepuesto a los ejercicios prácticos en sí, para ello se ha resuelto la puesta de ventiladores móviles y uno fijo en una de las paredes del salón de clase del taller de Ballet de la F.B.A de U.A.Q.

En otro aspecto importante, y no lejos del proceso de aprendizaje, sería idóneo acceder a un acompañante de piano para las clases de ballet y repertorio, teniendo en

caso opuesto a esto que adaptarse a un modular de audio; es fundamental hacer conciencia al aprendiz de ballet los conteos musicales en sus diferentes compases, de 2/4, 4/4, 6/8, entre otros, para adaptarse a diferentes formas de ejecución en calidad de movimientos, así como hacer propio el sistema de enseñanza y en sugerencia a futuro, clases de solfeo para los practicantes de esta disciplina de ballet clásico.

Sería oportuno para estos discípulos de Ballet Clásico presenciar temporadas de obras escénicas o teatrales, preferentemente de danza clásica, en fines de semanas, y promover éstas artes en las escuelas públicas y privadas, como lo ha venido haciendo durante varios años, la Filarmónica del Estado Querétaro conjuntamente con el Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” de la F.B.A. de la U.A.Q., con las presentaciones del ballet el “Cascanueces”, donde se les brinda una función gratis en el horario matutino, misma que funciona como un ensayo general para la Compañía de ballet clásico, pero con la adecuada calidad que precede al programa que ese mismo día se realiza en la noche para público en general. Todo esto con la finalidad de sensibilizar a la mayor cantidad de jóvenes y adolescentes que no conocen a plenitud la grandeza de esta rama del arte, el Ballet Clásico, en busca de una afinidad con ésta disciplina para una posible decisión a ejercerse en ella.

Estas adecuaciones se consideran meramente técnicas aunque implica mucho estado emocional en todas las partes, en mutua reciprocidad docente – alumno; es importante destacar el trabajo que acontece detrás de los directivos de la Compañía de Ballet Clásico Fernando Jhones, cuando en otras compañías del mundo, existe un staff técnico detrás de cada dirección artística y general que apoya y facilita todo el trabajo en conjunto que se deriva en la puesta en escena, desde la producción artística de la compañía, su promoción, divulgación, diseño de vestuarios, como la formación de todos los bailarines que la conforman y por supuesto, de la nueva generación que aspira a ser integrante de ésta.

En este aspecto también se han hecho ajustes para el funcionamiento administrativo, de producción y dirección dentro de ésta Compañía, con el trabajo realizado por la Mtra en Arte. Dubia Hernández Franco dentro de la dirección de ésta compañía clásica, que durante más de 19 años recopila estas labores en un pequeño staff, mismo que comprende a los integrantes de la compañía, desde los bailarines hasta la propia directora, desde los primeros bailarines hasta los cuerpos de bailes, siempre con el temor de sufrir algún percance en razón de posibles lesiones físicas, como lesión

muscular al realizar un esfuerzo fuera de su cotidianidad artística habitual,(carga de linóleos y postura en el escenario, traslado de elementos de utilería: mesas, sillas, vestuarios pesados).

Si bien es necesario contar con un equipo de maestros que integren el cuerpo colegiado de esta disciplina, lo es también un equipo técnico que se integre en la producción de toda obra en escena, como ha venido desarrollando en los últimos años en las diversas actividades de ésta Compañía, “BCQFJ”.

IV. 2. Hallazgos obtenidos en el desarrollo de la investigación, donde se especifica la influencia de la metodología de la Escuela Cubana de Ballet en la Compañía de Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”.

En el transcurso de estos largos años el Taller de Ballet de esta facultad (F.B.A.), ha ganado una notoriedad que ha elevado la calidad de la enseñanza en esta rama artística, el Ballet Clásico, donde cada vez más son los principiantes que se apuntan en las listas de los propedéuticos para ingresar en esta casa de estudios que es la Universidad Autónoma de Querétaro,

De manera que la participación en los concursos internacionales de ballet, como el reconocido de la Habana, de algunos de los maestros de ésta casa de estudios, permite un intercambio de ideas y retroalimentación partiendo de sus experiencias y conocimientos adquiridos en este evento en aras del desarrollo de la Compañía de Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” de la F.B.A de la U.A.Q., que rige bajo la tutela de la Mtra en A. Dubia Hernández y Dunet Pi Hernández, facilitando a los alumnos el estar actualizados constantemente con los sucesos artísticos que acontecen en el mundo dentro de esta rama artística.

El temperamento que se ve reflejado en egresados de este Taller de Ballet, quizás refleje de modo explícito (funciones escénicas) o de forma conductual (cambio en la forma de comportamiento en función a los cambios del entorno) la influencia metodológica que ha generado la escuela cubana de ballet en la formación de alumnos dentro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

En base a la investigación se puede afirmar que sí ha habido una aceptación por parte de los discípulos en esta disciplina y un cambio en su forma de bailar, que se ha ido destacando en progreso de las funciones que se han venido ofreciendo año tras año, con la misma finalidad de ver los logros alcanzados por ellos mismos durante cada curso escolar, tras la ardua labor de los maestros que han tenido que hacer ciertas adecuaciones a modo de concertar un mejor método que facilite el aprendizaje con los recursos que se tiene al alcance e implementar los contenidos de enseñanza de esta disciplina artística sin alterar la metodología de la Escuela Cubana de Ballet, misma que se mantiene actualizada en función del incremento técnico requerido por los ejecutantes y el ámbito danzario en general.

Ejemplo de lo expuesto anteriormente, puede citarse, la entrevista realizada a la ex -estudiante de esta disciplina, Cecilia Suárez Castillo, quien especificó que antes de entrar a estudiar en este taller de Ballet de la F.B.A de la .U.A.Q, estudió en la Escuela Royal, la cual imparte la metodología Inglesa de enseñanza del Ballet Clásico, posteriormente indica que continuó sus estudios en la Escuela Rusa, con el método Vaganova. La citada bailarina expresó en la entrevista, que la técnica Royal se le hizo más lenta y un poco compleja en cuanto a la limpieza en su forma de enseñanza y ejecución técnica, en otro señalamiento indica que la práctica de la Escuela Rusa se le dificultaba por la rapidez de la clase y poca corrección por parte de los maestros. En contraposición señala que en la práctica de la metodología de Escuela Cubana de Ballet, le fue más atractiva debido a que encontró mayor exigencia por parte de los docentes, permitiéndole un mejor desempeño en su técnica dancística, además que encontró en la forma de trabajo una competencia sana entre las bailarinas con condiciones físicas que le permitía exigirse más a sí misma, conjuntamente con la de los maestros, logrando mayores extensiones, giros, saltos y fuerza; también encontró mayor oportunidad para bailar diversas obras, lo que le propició poner en práctica lo aprendido, favoreciendo la experiencia adquirida.

Como planteamiento del investigador del presente trabajo de tesis, maestro en el taller de Ballet de la .F.B.A de la .U.A.Q., se expone que en el desarrollo académico de los estudiantes, los maestros deben propiciar la herramientas básicas para desarrollar la creatividad artística para ser plasmada en las coreografías que realizan dichos estudiantes, en función de su aprendizaje y presentaciones de fin de curso. Cabe destacar que para la enseñanza efectiva de coreografías, actualmente en el taller se realizan el levantamiento de las mismas, un año por parte de los maestros de manera de ejemplo para que el siguiente año sea realizado por parte de los estudiantes, lo anterior con el fin de estimular el autoaprendizaje de los educandos. Los maestros no imponen e interfieren en la creatividad y expresividad de los estudiantes, sino más los guían en el camino de la calidad coreográfica y la excelencia interpretativa, respetando su forma de sentir y ver sus propios pasos en función de la obra a realizarse.

Solamente una cultura casi enciclopédica puede hacer al coreógrafo capaz de llenar su cometido. El coreógrafo nunca debe tratar de que los bailarines imiten sus propios gestos y pasos, sino que debe instruirse sobre el espíritu de la obra.

J. G. Noverre.

Como complemento de los hallazgos encontrados pueden encontrarse, en los anexos de la presente tesis, las entrevistas realizadas al primer bailarín, de la .F.B.A., de la U.A.Q., Hiram Díaz Quintero, así como la entrevista a la bailarina, Beatriz Verduzco.

Como es tradición para la Compañía del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”, de la F.B.A. de la .U.A.Q., en épocas decembrinas se lleva a cabo la presentación del tradicional ballet el Cascanueces, donde los dirigentes y maestros de la Compañía se integran con los estudiantes del taller para llevar a cabo la función navideña para cada cierre de año. Para efecto de demostración en progreso y calidad de cada presentación, se hace entrega a la dirección de Investigación y Posgrado de la U.A.Q., adjunto a la presente tesis, registros electrónicos de los videos de las presentaciones del año 2010, 2011 y 2012, donde se puede observar la evolución artística e interpretativa tanto de los miembros de la Compañía como de los estudiantes participantes.

Por otra parte se puede demostrar los resultados obtenidos por la Compañía Fernando Jhones en el desarrollo artístico de los estudiantes con base a la metodología de la Escuela Cubana de Ballet con las siguientes imágenes, que recopilan el progreso físico y técnico de los estudiantes de éste taller.



Figura. 4.1. Estudiante del Taller de Ballet de F. B. A de la U. A. Q., Omar Rodríguez Martínez.

En el estudiante de la figura 4.1, se puede observar un progreso en su físico, al entrar con sobrepeso para estudiar ballet clásico (primera imagen), se muestra en la siguiente imagen contigua, su esfuerzo en lograr adquirir el peso ideal y una figura acorde a los requerimientos de una estética generalizada en el bailarín clásico, alto,

fuerte, delgado. También se aprecia sus logros en calidad de extensiones, manifestada en la posición de *grand écart* o *splits*, donde logra mayor flexibilidad.



Figura. 4.2. Alumno, Omar Rodríguez Martínez.

Muestra cambio en su peso corporal, tono muscular, abertura del *Demi-plié*, que implica mejor colocación del *passé*, con la rotación y altura que se exige dentro de la metodología Cubana de Ballet. Se observa menos preocupación en rostro y mejor alineación de hombros, brazos, torso y piernas.



Figura. 4.3. Alumna de la Licenciatura en Artes Escénicas con Terminal en Ballet Clásico, Paola Torres Ordóñez.

La alumna Paola Torres Ordóñez (figura 4.3), revela un cambio postural y de colocación del *tendu devant*, alargamiento de las pierna, rotación de piernas (de trabajo y de base) y fuerza del empeine.



Figura. 4.4. Primera imagen, alumnas de Taller de Ballet de la F .B. A. de la U. A. Q., segunda imagen, alumna Valeria Gonzáles Reyes.

En la primera imagen se muestra un grupo de alumnas del taller de Ballet de la F.B.A. de la U.A.Q, cursando el 2do año del curso escolar, ejecutando un *relevé lent a la seconde*, en la última estudiante de la fila se observa a la alumna Valeria Gonzáles, con la pierna en menor altura, donde en la segunda imagen se destaca su gradual desarrollo al subir y fortalecer más las piernas (extensiones), en este caso, *a la seconde en L'air*.



Figura.4.5. Alumnos que cursan en 4to año del taller de Ballet de la F. B. A de la U. A. Q.

En la figura 4.5 se observa la utilización del espacio en los alumnos en los ejercicios del centro, así como la proyección en la ejecución técnica de las variaciones, primera imagen: 4ta posición de pierna en posición *croisé* en el centro, con brazos en 4ta abierta. Segunda imagen: *criossé en tendu devant* con brazos en 3era o 3era de quinta.



Figura. 4.6. Alumna, Estefanía Ortiz Águila.

Demostración de la exigencia de la 5ta posición de piernas, figura 4.6, posición reglamentaria en todas las escuelas, pero distintiva en la “limpieza” técnica de la Escuela Cubana.

XI. CONCLUSIONES.

1. Se pudo demostrar en el desarrollo de la presente investigación la hipótesis, en cuanto a que el Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” ha alcanzado un desarrollo artístico basado en la influencia de la metodología de enseñanza de la Escuela Cubana de Ballet, dicha demostración se avala en el capítulo IV y se sustenta con los videos de las presentaciones del Cascanueces, de los años, 2006, 2011 y 2012, entregados a la Dirección de Investigación y Posgrado de la U. A. Q., con la finalidad de que pueda ser consultada por la parte interesada. En dichos videos se puede constatar el desarrollo artístico años tras año que han ganado los miembros de ésta compañía, y sus estudiantes.

2. Se analizó los aspectos metodológicos de la Escuela Cubana que influyen en el desarrollo del Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” de la F.B.A. de la U.A.Q., se ha hecho un amplio recorrido desde dos perspectivas históricas: Perspectiva histórico- general. (Cap. I y II) y Perspectiva histórico-específica. (Cap. III), y un cuarto capítulo que recoge los resultados de la investigación.

Los maestros de la Compañía de Ballet, que radican en la Facultad de Bellas Artes de la U. A. Q., han implementado un sistema de enseñanza con la metodología de la Escuela Cubana de Ballet, que ha permitido un desarrollo y crecimiento de la misma, primero por la evolución que han alcanzado los alumnos tanto técnica, interpretativamente y anímicamente en un sentido de gusto por lo que hacen y satisfacción en los resultados que en ellos mismos ven realizados, segundo por el gradual incremento en las matriculas que se registran en los talleres de ballet de la universidad desde su creación en 1993 hasta la fecha, 2013.

3. Se cumplió el objetivo específico número uno al documentar la perspectiva que ha alcanzado el taller de Ballet de la Facultad de Bellas Artes de la U. A. Q., así como la Compañía, por medio de la influencia de los valores educativos, profesionales, técnicas y pedagógicas, que los maestros y bailarines cubanos han ofrecido dentro de México, específicamente en Querétaro, al enseñar la metodología de la Escuela Cubana de Ballet, por cuanto los alumnos que se inician vienen generalmente con otra formación dentro de esta disciplina, y una

vez adentrada en ésta, encuentran elementos sustanciales que les permite establecer diferencias y preferencias, partiendo de la metodología enseñada hacia otras Escuelas y estilos, por ejemplo: en percepción y experiencia del investigador se recogen valoraciones hacia la clase de Ballet, donde algunos discípulos comentan que son más estructuradas, en cuanto a los ejercicios de la barra, centro y saltos, que encuentran más elementos técnicos diversos durante la clase, así como la conformidad de los ejercicios en su adecuado uso en los objetivos planteados, tanto por el alumnos como por el docente. En otro punto, se encuentra el gusto por los giros, la elegancia y precisión que alcanzan al llegar a dominarlos, donde se distingue desde la colocación del *passé*, alto, abierto con la alineación de todo el cuerpo para la proyección y fluidez del giro, como fruto del trabajo continuo y sistematizado que se refleja en ésta metodología Cubana, así como el trabajo de las extensiones, fuerza de piernas y agilidad en los saltos que muchos discípulos han alcanzado durante su formación en esta carrera, y un mayor logro en la expresividad e interpretación, tanto en la relación de parejas, como en *pas de deux* y en colectivo.

4. Se examinó la influencia que ha dejado los maestros Dubia Hernández y Fernando Jhones en la formación de bailarines mexicanos en Querétaro, así como los maestros del taller de Ballet de la Facultad de Bellas Artes de la U. A. Q., cumpliendo con ello el objetivo específico número dos. La joven compañía ha ganado una gran expectativa en las nuevas generaciones de bailarines, principalmente en los que se encuentran más cercanos a la ciudad de Querétaro, aunque también han venido de regiones aun más apartadas, como Tamaulipas, Ensenada, Chiapas, entre otras. De modo tal que la compañía de Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” (BCQFJ), ha continuado su trabajo en incrementar los valores educativos en esta rama artística, promoviendo un nivel profesional en sus educandos, con alto nivel técnico e interpretativo y académico, muestra de ello es su participación en encuentros entre academias, y las diversas giras nacionales, en pueblos y universidades de todo el país, con los más acertados métodos pedagógicos para ésta disciplina, demostrado con las diversas generaciones de egresados del taller de la F. B. A. - U. A. Q.

5. Se analizó en alumnado del investigador, dando cumplimiento al objetivo específico numero tres, expuesto en el capítulo número IV, específicamente recogidas en las imágenes presentadas y argumentadas en dicho capítulo. Por otra

parte, se determinó que el trabajo de los maestros cubanos miembros de la compañía de Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” de la Facultad de Bellas Artes de la U. A. Q., influye de tal manera en los jóvenes queretanos con el mayor y mejor de los efectos que surge de las enseñanzas de los docentes de esta disciplina, inculcando valores de esfuerzo, abnegación, disciplina, puntualidad, deseo de superarse en los errores técnicos que confrontan en el día a día, con determinado gusto por lo que hacen dando lo mejor de sí mismo, para frute y goce de su interpretación en el escenario y un mejor desempeño en su vida cotidiana como practicante de esta disciplina artística.

6. El objetivo específico número cuatro se evidencia en los videos consignados en la dirección de Investigación y Posgrado como complemento de la presente investigación.

XII. RECOMENDACIONES.

1. Se recomienda evaluar la factibilidad de desarrollar una Escuela de Ballet en Querétaro partiendo de los logros y experiencias surgidas del taller de Ballet de la F.B.A de la U.A.Q. y basada en la proyección que ha tenido la Compañía de Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones”, de manera que se puedan desarrollar nuevos profesionales de la danza con las certificaciones correspondientes.
2. A favor del desarrollo e intercambio cultural de diferentes Escuelas y Compañías de Ballet que se han realizado a través de la Compañía de Ballet Clásico de Querétaro (BCQFJ), se recomienda, mayor funciones de ballet dentro de los encuentros que se han propiciado, con un mayor lapso de tiempo y participación de diversos estados de la república y naciones.
3. A través de la Universidad Autónoma de Querétaro, propiciar intercambios de docentes y estudiantes de esta disciplina artística entre la Compañía de Ballet Clásico de Querétaro “Fernando Jhones” y la Escuela Cubana de Ballet, de manera que se reafirme la metodología de enseñanza de ésta Escuela en los artistas Queretanos.

XIII. Apéndice.

Críticas.

En la danza clásica, Alicia Alonso adquiere una gravedad, una majestad, que establecen entre el público y ella, esa necesaria distancia, ese deslinde invisible, requeridos por ciertas altas categorías de arte. Esta mujer riente y sencilla en la vida cotidiana, cobra de pronto, con una total sumisión de la fisonomía a la sintaxis del gesto, con una cierta impasibilidad del rostro, que se hace perfil estatuario cuando, vuelto hacia un hombro, remata la plástica de un movimiento, un carácter de ser intangible, situado fuera de nuestro ámbito, que resulta la suprema conquista de una técnica puesta al servicio de la intuición y la inteligencia de la danza.

Cintio Vitier: Cincuenta años de poesía cubana, La Habana. Cuba.

Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952, p. 274.

Es un hecho de que Cuba tiene ya su propia escuela de danza clásica (...) En el Concurso Internacional de Ballet de Moscú se ha hecho de nuevo evidente ese éxito. Nos hemos podido convencer, una vez más, que el Ballet Nacional de Cuba, ocupa un lugar entre los mejores del mundo. Y que seguirá conquistando nuevas victorias.

Igor Moiseyev. Cuba en el Ballet. La Habana, 1973.

El Ballet Nacional de Cuba, que dirige la legendaria Alicia Alonso, volvió a actuar en Buenos Aires. Sus intérpretes bailan con pasión, con una entrega que denota lo que disfruta en escena, además de su escuela, de gran virtuosismo, que expone el máximo training al que están acostumbrados. Por algo el estilo de este elenco hace la perfecta simbiosis del fuego latino y del purismo académico. Las mujeres, de

mediana estatura tienen brillo a la par que sensualidad; en tanto que los hombres de físicos estupendos traslucen una enorme potencia.

Son espontáneamente musicales, naturalmente comunicativos y no le es ajeno ningún estilo de la danza. Se observa el puntillismo en los cierres y en las preparaciones; es de impacto la homogeneidad del conjunto, así como se destaca cada uno en su personalidad sin distorsionar la idea de equipo. No hay bailarines para vitorear por su bravura sino intérpretes que consiguieron naturalmente armonizar movimiento y música. Más que conmocionar, el ballet de Cuba emociona por su ductilidad, su fina pureza de estilo, su vigor y simpatía, además de una técnica que exprime lo supremo traduciéndolo con la mayor plástica y sutileza.

Silvia Gsell. La Nación. Buenos Aires, 1998.

Brillantes bailarines parece ser la norma en el Ballet Nacional de Cuba, el cual regularmente produce estrellas internacionales.

Jennifer Dunning. The New York Times. Estados Unidos, 2003.

Entrevistas.

Para llevar a cabo esta entrevista se formuló una serie de preguntas, que propiciaran la recopilación de información en aquellos bailarines que son entrenados con la metodología de la Escuela Cubana de Ballet en Querétaro, para ello se entrevistó al primer bailarín y docente de la Compañía de Ballet clásico de Querétaro “Fernando Jhones”, Hiram Díaz Quintero (siglas **HD**) y a la docente y también bailarina, Beatriz Martínez Verduzco (siglas **BM**).

Preguntas / Respuestas:

1. ¿Dónde naciste y qué edad tienes?
 - **BM**- Reynosa, Tamaulipas, 30 años.
 - **HD**-Habana, Cuba, 37 años.
2. ¿A qué edad comenzaste a estudiar ballet y qué te motivó a hacerlo?
 - **BM**- Cuando llegué a Querétaro, a los 6 años y me motivó la disciplina y la técnica.
 - **HD**-Bueno, fue a la edad de 10 años, quien me motivó a realizar el estudio del ballet fueron mis padres, que me llevaron por ese camino, vieron mis condiciones y cualidades que tenía para el ballet, aunque ellos no son bailarines de ballet. Más que nada mi papá fue quien me motivó a llevar ese camino por este arte.
3. ¿En qué escuela o academia estudiaste y en que técnica te entrenaste?
 - **BM**- Comencé en la academia Nijinsky, y me entrené en la técnica Royal.
 - **HD**- Yo estudié en la Escuela Elemental de Ballet “Alejo Carpentier”, ahí hice 5 años de nivel elemental, luego seguido pasé a la Escuela Nacional de Ballet de la Habana, Cuba, donde me gradué y ahí fue donde hice toda mi carrera.
4. ¿Cuántas escuelas de ballet conoces que existan con la metodología Cubana en Querétaro, la Royal, Rusa u otras?
 - **BM**- La mayoría son de la Royal, pocas Rusas, y conozco una con la metodología Cubana, “Cubaladanza”.
 - **HD**- Conozco varias academias que enseñan el método Ruso, Royal, es lo más que se ve, pero con la metodología Cubana, aquí en Querétaro, sólo se instruye en la

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, así como en la academia particular “Cubaladanza” de la maestra cubana, Dubia Hernández.

5. ¿Pudiste ejercitarte en una de ellas?

- **BM-** Pues ¡sí!, duré, yo creo 6 años en la técnica Royal, cuando los maestros cubanos, Dubia y Fernando llegaron ahí, entonces desde el principio empezaron otra vez con la cubana.
- **HD-** Como mencioné anteriormente, sólo me he formado con la metodología de la Escuela Cubana de Ballet, en la Habana, Cuba.

6. ¿Qué tiempo estuviste y qué nivel alcanzaste?

- **BM-** En esos 6 años en la Royal llegué como a un 3er año, pero ya con la metodología Cubana soy graduada de 8 años de estudios y he alcanzado una licenciatura.
- **HD-** Estuve toda mi vida con la Escuela Cubana de Ballet, me gradué en la Escuela Nacional de Ballet de la Habana, con el título de “Bailarín –profesor”. Y soy primer bailarín actualmente de la Compañía de Ballet de Querétaro “Fernando Jhones” hace ya 11 años.

7. ¿Que encontrarías tú de peculiar o particular de la Escuela Cubana de Ballet?

- **BM-** La técnica cubana de ballet es mucho más rápida, con la Royal duras toda tu vida ahí estudiando y no se ve un avance tan pronto como lo es con la técnica cubana, desde el primer año se ve un nivel más avanzado que en los bailarines de la Royal.
- **HD-** Siento que la técnica cubana es muy amplia, en el sentido de que podemos ver los giros, la colocación del *passé*, la limpieza, tanto en la barra como en los saltos. Vemos bailarines muy limpios, académicos, su técnica es especial, sobre todo en los saltos, vemos grandes bailarines que hacen unos saltos virtuosos, también tenemos esa proyección que damos en los *pas de deux*, hay un diálogo, ¡no somos tan fríos!, es decir llevamos la cubanía por dentro, se puede decir, se ve que se siente, porque hay en otras escuelas, otras compañías que yo he visto, como los rusos más que nada, europeos, para no ser tan específicos, que son un poco fríos, ellos interpretando *El Lago de los Cisnes*, o en *Giselle*, no se expresan como el latino, el latino tiene más esa sangre, ¡más caliente!, y eso es lo que diferencia mucho la técnica cubana, o la Escuela Cubana de Ballet, al bailar y proyectar eso en el

escenario, se da mucho y hasta en los concursos, se ve cuando hay una pareja cubana respecto a una pareja más que nada europeos, con los europeos sí pasa eso.

8. ¿Sientes que te ha ayudado en tu formación como bailarín?

- **BM-** De todo se aprende, ¿no?, pero como bailarín, para hacerse bailarina profesional, me ha ayudado más la técnica cubana.

- **HD-** Totalmente.

9. ¿Que sería lo más notable que te haya influido ésta técnica cubana?

- **BM-** La rapidez y que su metodología está adaptada al físico del latino, pues eso ayuda mucho.

- **HD-** ¡Todo!, la exigencia de los maestros, la calidad de enseñanza, lo meticoloso que son al cuidado de la limpieza de los pasos académicos, el hecho de que ésta técnica sea muy completa y actualizada, por eso a mí me ha impactado en todo, por ella, soy un bailarín profesional, que aun me ejerzo en plena función de mis actos.

10. ¿Qué podrías decirme sobre la estructura y dinámica de las clases de ballet, en cuanto a barra, centro y saltos?

- **BM-** ¡Es muy completa! y muy bien ordenada, estructurada, desde el primer ejercicio, vas calentando poco a poco cada parte del cuerpo, cuando se llega al centro, previamente se dio un calentamiento apropiado para un buen desempeño de la clase. Los primeros años, yo creo, son los más largos, se puede decir, que tediosa, pero ya conforme se va avanzando, con la rapidez de la técnica cubana, entonces se hace también que la clase sea dinámica, muy bailada.

- **HD-**... la técnica cubana es no trabajar cómodos, la técnica cubana es ¡trabajar!, es ir en crescendo, ¡sí!, empezando desde un nivel más bajo e ir creciendo hasta llegar al total del Nivel.

11. ¿Qué podrías decirme sobre el método utilizado por los maestros cubanos que has tenido?

- **BM-** Sí, sí, es ¡muy bueno!, todos los maestros que yo llegué a tener en mis estudios son muy preparados, muy buenos.

12. ¿Has percibido algún cambio favorable en tu forma de bailar con ésta metodología Cubana de Ballet?

- **BM-** ¡Sí!, muchos, yo, bueno mal o bien, yo logré hacer muchas cosas, a partir de que estudié en ésta técnica, y sobre todo me doy cuenta más ahora que soy maestra, pues sí veo un antes y un después en los alumnos, o sea, uno como maestro va

tomando experiencia de cada alumno, de cada grupo, y a mí sí me ha ayudado mucho, me ha dado más experiencia, con cada alumno uno aprende algo nuevo que te ayuda a incrementar tu experiencia como maestro. En lo personal, el trabajar bajo la técnica cubana me ha dado flexibilidad, técnica, ¡todo!, interpretación, giros.

Preguntas hechas específicamente al primer bailarín Hiram Díaz Quintero (**HD**).

1. ¿Qué sucede con el ejecutante de ballet, cuando ha practicado en una o más escuelas y decide involucrarse en la metodología Cubana de Ballet?
 - **HD-** Bueno ahí pasan muchas cosas, he tenido compañeros de escuela, o aquí mismo he visto que cuando llegan practicar la técnica cubana, la verdad no están acostumbrados a ella, en primera porque tienen un nivel muy bajo, porque le han enseñado a trabajar muy cómodos, la técnica cubana es no trabajar cómodos. Yo veo que muchos vienen con una técnica atrasada, que en realidad ya no se usa, está obsoleta, se puede decir, esa técnica que he visto por ahí, sobre todo las primeras posiciones, posiciones de bases obsoletas, cuando se enfrentan a la realidad de la cuestión, de tomar la técnica cubana y la disciplina de la metodología Cubana, se ve la diferencia, que no pueden, que les cuesta trabajo lograr sus objetivos, entonces tienen que empezar con un nivel más bajo, no pueden empezar con el nivel que ellos traen, es decir, si un alumno viene y me dice: es que yo estudio en la academia tal y tiene técnica Royal o X, y llegan y dicen, yo tengo un 5to año y le dices, bueno a ver, ponte en primera posición de piernas y vamos hacer este ejercicio, mismo que le pone el maestro; entonces ya desde que se coloca en primera posición, usted ve que está mal enseñado, que la técnica que le enseñaron no es la adecuada, ni la apropiada para ser un buen bailarín, para dar un buen espectáculo, y para tener una buena técnica, esto se ve mucho...
2. ¿Existirán elementos que les permitan establecer las diferencias entre las distintas escuelas para identificar su preferencia hacia la cubana?
 - **HD-** La técnica es igual, ya sea la Rusa, la Royal, la Cubana, la Danesa o la Francesa, todas las posiciones, los pasos, son iguales. Tú vas a Inglaterra o vas al Royal Ballet y ves una clase de ballet y es el mismo concepto, claro, que cambia un poco la forma de hacer los ejercicios, a lo mejor ellos pueden empezar la clase con el ejercicio de *grand -plié*, en la Escuela Cubana de Ballet, no lo tenemos en el primer ejercicio, pues dan la clase de forma diferente a nosotros. Pero las posiciones

son iguales, un bailarín que venga de Inglaterra puede tomar clase de la cubana, de la francesa, danesa, porque yo he tomado clase con bailarines que tiene técnica de la Royal, Francesa y la clase es igual, es lo mismo, lo que cambia es el orden, la estructura de la clase. Siguiendo el caso del *grand-plié*, nosotros, por ejemplo, lo tenemos hasta el cuarto ejercicio de la barra, porque tenemos, pensamos, que la rodilla, está prácticamente, caliente, para hacer ese tipo de ejercicio, no podemos empezar un primer ejercicio de barra con éste paso, pues a través del tiempo se te va desgastando los ligamentos y vas a sufrir un tipo de lastimadura en las rodillas. Entonces a mi entender eso es lo único en que se diferencia, en ese punto que mencionamos, la reestructuración de la clase de ballet, cada técnica tiene su forma de dar la clase de ballet, la cubana tiene su forma o método, la Royal, y así mismo las demás. Le digo yo he tomado clase con varios maestros de diferentes técnicas y sí, la verdad, pues sí tiene el mismo concepto, pero varía un poco a la hora de realizar y ejecutar los ejercicios, más que nada en la barra, la barra sobre todo.

Siento que estos elementos mencionados podrían ayudar a determinar una preferencia por la Escuela Cubana, más que nada, podrían ver un avance, tanto para el hombre como para la mujer bailarina latina, es decir hablamos el mismo idioma, el mismo lenguaje, ellos pueden acoplarse a la técnica cubana, porque no es Europa, es un país donde somos más caliente, sabemos bailar con esas ganas de echarle con el corazón, de sacarlo de adentro. Los latinos, más que nada, se pueden acoplar a la metodología Cubana de Ballet, que a diferencia de los europeos, les falta ese calor, ese calor humano diría yo.

Glosario Técnico.

Tendú: Se traduce literalmente del francés como “extendido”. Se realizan en distintas posiciones de pies, 1er, 3era, 5ta. Y también combinados, por ejemplo: Tendú con Demi-plié. Tendú devant (delante), a la seconde (al lado), derrière (detrás).

Adagio: Movimiento musical lento. Ejercicio de la clase de ballet ejecutado en un ritmo lento generalmente ubicado al final de la barra y principio del centro.

Arabesque: Sustantivo femenino, « arabesco » ornamentación en el dibujo o la arquitectura, termino tomado de las artes plásticas. Trazo sinuoso, forma de la pierna en el aire estirada hacia atrás de cuerpo, formando así una curva con el torso. Existen varios *arabesques*, numerados del uno al cuatro y con variaciones según las escuelas, varían acorde con las posiciones de las piernas y el brazo.

Attitude: Sustantivo femenino, « actitud, posición, postura ». Posición del bailarín con una pierna doblada en el aire, delante (devant) al lado (*seconde*) o atrás (*derriere*). Como posición ha sido utilizada en la danza desde los griegos, con formas muy parecidas. *Attitude reverse*: movimiento que se ejecuta en *dehors* y *en dedans*, donde se hace un *grand rond de jambe en l'air*, y cambia de eje al llegar a *attitude derriere* (atrás)

Assemblé: participio pasado usado como sustantivo masculino, del verbo *assembler*, “juntar, ensamblar”. Salto que empieza lanzando una pierna al aire y durante el cual las piernas se juntan, se ensamblan en el aire antes de llegar al piso, existen varias variantes.

Ballet: Sustantivo masculino (1958), del italiano *balletto*, diminutivo de *ballo*; francés, “*baile*”, danza ejecutada por varias personas, inclusive solos.

Ballón: Sustantivo masculino “pelota”. Capacidad de rebote de un bailarín.

Barre: Sustantivo femenino “barra” de madera, fija a una altura de 1.20 m, más o menos, en la pared, y en ocasiones nuevas variantes en el centro de forma armables y movedizas, en ésta se práctica la primera parte de la clase de ballet.

Batterie: sustantivo femenino “batería”, del verbo *battre*: golpear, pegar, consiste en cruzar o pegar las piernas durante un periodo de suspensión de un salto, aunque también en algunos ejercicios de la barra. Existen términos como *petite batterie* (pequeña batería) para los saltos pequeños y la *grande batterie* (gran batería) para los grandes saltos.

Battú: Adjetivo del participio pasado del verbo *battre*: “golpear, pegar”, que acompaña el nombre de un salto e indica que éste incluye una batería durante el tiempo de suspensión. Ej: *jeté battu, assemblé battu, sissonne battu, Bayonne battu, cabriole battu*.

Cou de pied: Sustantivo masculino, literalmente cuello del pie, o sea “tobillo”, ejercicios que se ejecutan con un pie colocado sobre el tobillo del otro pie, adelante o atrás.

Développé: Sustantivo masculino del participio pasado del verbo *Developper*, “desenvolver, desenrollar”. Movimiento de piernas en el que una de ellas llega a su máximo nivel desenvolviéndose desde el piso por un *passé*.

Enchaînement: Sustantivo masculino, “serie de cosas que se encadenan” y poseen entre ellas cierta relación de dependencia. Conjunto de pasos que forman una frase.

Entrechat: Sustantivo masculino (1609); italiano: *intrecciata (capriola intrecciata: salto entrelazado)*: salto en el que los pies se cruzan y se separan varias veces muy rápidamente durante el momento de suspensión. Existen varios tipos de entrechat, según la cantidad de movimientos de los pies durante el periodo de suspensión.

Entrechat- Quatre: salto que se ejecuta de 5ta posición de pierna (un pie cruzado delante del otro, de manera que el talón toca la punta de los dedos y viceversa), en el aire se bate detrás y cae delante.

Equilibre: (o balance). Sustantivo masculino, "equilibrio". Posición estable sobre un pie (pie plano, media punta o punta).

Fouetté: Adjetivo y sustantivo masculino del participio pasado del verbo *fouetter*, pegar con un látigo (pegado con un látigo), o "como un látigo" por derivación del sentido. Movimiento con una pierna y el torso en el cual éstos hacen un movimiento semejante al de un látigo. Ej: *pirouette fouette*, que se prolonga, como el trompo con el fuste y donde la pierna libre le da impulso con un medio *rond de jambe*, o en su forma de enseñanza a través de un *battement divisé*.

Prima ballerina assoluta: Expresión en italiano. Categoría máxima que es posible conferir excepcionalmente a una estrella femenina en la tradición de la danza clásica. Designa a la bailarina que ha dominado todos los estilos y encarnado los más diversos personajes siempre con la más alta maestría, y que luego de una larga y exitosa carrera posee autoridad y prestigio unánimemente acatados.

Partenaire: Sustantivo masculino, "pareja, compañero". En el *pas de deux*, el hombre que acompaña a la bailarina.

Passé: participio pasado usado como sustantivo masculino, del verbo *passer*, "pasar", desplazar por un movimiento continuo. Movimiento en el que el pie sube hasta la rodilla y vuelve a bajar sin detenerse, generalmente es abierto y toma la forma de un 4. Ej; *passé devant* (passé delante de la rodilla o por encima de ella) y *passé derriere* (passé detrás de la rodilla o en la curvita)

Pirouette: Sustantivo femenino (1596): "giro sobre si mismo", sin cambiar de lugar, sobre la punta, la media punta o el talón de un pie (poco común en ballet clásico). Se ejecuta en todas las posiciones posibles, *en dehors* (hacia afuera) y *en dedans* (hacia dentro).

Pas de deux: Expresión compuesta por un sustantivo: *pas*, “paso” y un número, *deux*: “dos”. Pasos para dos, baile donde intervienen solo dos ejecutantes, haciendo gala del virtuosismo mediante el adagio, variaciones, y coda.

Promenade: Palabra francesa, significa literalmente “paseo”. En el ballet describe acciones en que el bailarín realiza un recorrido rítmicamente y casi siempre con lentitud, puede realizarse solo, o en los pas de deux, donde la bailarina sobre las puntas describe sobre su eje un recorrido circular, mientras el bailarín la conduce tomándola por una mano y /o cintura y caminando en derredor suyo.

Penché: Adjetivo usado como sustantivo masculino “inclinado”, del verbo *pencher*, estar o ponerse en una posición oblicua, perder la vertical del torso tomando una posición oblicua, inclinarse hacia abajo.

Quatre: número “cuatro”.

Rond de jambe: Rond, del sustantivo masculino “circulo”, movimiento de la pierna en circulo ya sea a *terre* (tierra o por el piso) o en *l'air* (por el aire), existen variante, *en dehors*, *en dedans*, *grand ronde de jambe*.

Saut de chat: expresión compuesta por dos sustantivos masculinos: *saut* y *chat*, “salto de gato” (*pas de chat*, más conocido así por la escuela cubana). Salto mediano en el que las dos piernas dejan sucesivamente el piso y se doblan en el aire. Algunas escuelas llaman *saut de chat* al *grand jeté développé*.

Tour: Sustantivo masculino « movimiento giratorio ».

Trois: Número « tres »

Pas de bourrée: Paso que consiste en avanzar con una secuencia de pasos pequeños y uniformes, produciendo la sensación de deslizamiento, como en medias puntas y en puntas, estos suelen realizarse en diversas direcciones. El virtuosismo de este consiste

en la levedad, la rapidez, y que en el desplazamiento apenas se perciba separación entre ambos pies, conjuntamente con el *en dehors* de los pies.

Anexos.

Interacción del investigador con alumnos del taller de la Facultad de Bellas Artes de la U. A. Q., en diversos eventos y durante clases.



XIV. BIBLIOGRAFÍA.

- ALMAZÁN SONIA Y SERRA MARIANA. (2006). *Cultura Cubana Siglo XX. Tomo I*. Editorial Félix Varela. La Habana.
- ARVIZU. ANTONIO. (2005). *Apuntes de Estética*. Editorial OMNES HOMINES. Santiago de Querétaro. México.
- AVALIANI NOI Y ZHDANOV LEONID. (1975). *Los Jóvenes Artistas del Ballet del Teatro Bolshói*. Editorial PROGRESO. Moscu.
- ANDER-EGG, E (1980). *Técnicas de Investigación Social*. 14ª. Ed. Edit. El Cid. Editor .Argentina.
- BAYER RAYMOND. (1993). *Historia de la Estética*. Editorial, Fondo de cultura económica de España, *España*.
- BAQUERO JOAQUIN. (1984) .*ALICIA ALONSO Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba*.
- BAZAROVA P. NADIESHDA Y MEY P. VARVARA. (2000). *ABC de Danza Clásica, Primeros tres años de Enseñanza de la Escuela Rusa*. Traducción, Edición y Notas, Farahilda Sevilla. México. D.F.
- CABRERA, MIGUEL. (1998). *Ballet Nacional de Cuba: Medio Siglo de Gloria*. Ediciones, Cuba en el Ballet La Habana, Cuba.
- CARPENTIER, ALEJO.(1987.) *La consagración de la primavera*. Editorial, Letras Cubanas, la Habana, Cuba.
- CEBALLO. P. NORMA. (1979). *“El ballet”*. 1979. Editorial, Gente Nueva. Ciudad de la Habana, Cuba.
- ERIKSON H. ERIK. (2007). *Sociedad y Adolescencia*. Editorial siglo xxi editores, s.a. de c.v. D.F. México
- FOKIN, MIJAIL. (1981). *Memorias de un maestro de ballet*. Editorial, Arte Literatura, Ciudad Habana, Cuba.
- FRANKLIN, ERIC. (2007). *Danza Acondicionamiento Físico*. Editorial, Paidotribo Les Guixeres, 19-21 08915 Badalona. España.
- HERNÁNDEZ DUBIA. (2006). Tesis Maestría. *La Importancia Histórica de los Ballets Rusos de Diaghilev para el Desarrollo del Ballet Cubano como estética de la Pluralidad*. Querétaro, Qro. México.

- HERNÁNDEZ DUBIA Y JHONES FERNANDO. (2007). *Historia Universal de la danza*. Editorial, Talleres Gráficos de la Universidad Autónoma de Querétaro. Querétaro. México.
- HERNÁNDEZ G. MIRIAN DE LA CARIDAD Y OCAMPO R. JOSE GUADALUPE. (2004). *Bases Metodológicas Referenciales TÉCNICA DE LA DANZA CLASICA Nivel Elemental*. Editorial Instituto Nacional de las Artes. CONACULTA. D.F. México.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto y otros. (2003). *Metodología de la Investigación*, Tercera Edición, McGraw-Hill, México.
- HASKELL, ARNOLD. (1968) *¿Qué es el ballet?* Editorial, Instituto Cubano del libro. La Habana. Cuba.
- HECHAVARRÍA MARIA DEL CARMEN. (2008). *Alicia Alonso, Más allá de la Técnica*. Editorial, Letras Cubanas, la Habana. Cuba.
- KERLINGER, F.N. y LEE, H.B. (2002), *Investigación del comportamiento: Métodos de la Investigación en Ciencias Sociales*, México: McGraw-Hill Interamericana Editores.
- KRISHNAMURTI. J. (1966). *Conflicto entre el hecho y la imagen*. Editorial, Krishnamurti Inc. Río Piedras, Puerto Rico, U.S.A. Impreso en España.
- LACHICA. O. FERNANDO. (1999). *“La relación cuerpo- mente, Pasado, presente y futuro de la Terapia psicocorporal”*. Editorial, Pax México, Librería Carlos Cesarman S.A. México.
- MACIAS FONT GIOTTO. TESIS DE GRADO. (1989- 1990). *“La escuela cubana de ballet y su proyección en Latinoamérica”*. TUTOR: Isis Armenteros. Habana, Cuba.
- MARTI JOSE. (2007). *La Edad de Oro*. Editorial Gente Nueva. Ciudad de La Habana. Cuba.
- MENDEZ, CARLOS. (1998). *Metodología, Guía para Elaborar Diseños de Investigación*. McGraw-Hill. Bogotá.
- MUNICIO POZO IGNACIO. (2006). *“Aprendices y Maestros, La nueva cultura del aprendizaje”*. Editorial, Alianza Editorial, S.A., Madrid. España.
- MARTINEZ MENDEZ ROBERTO. (2000). *El Ballet, Guía para Espectadores*. Editorial ORIENTE. Instituto Cubano del Libro. Santiago de Cuba. Cuba.
- NOVERRE GEORGE JEAN. (1985). *Cartas sobre las danzas y los ballets*. Editorial, Arte y literatura. La Habana, Cuba.

- PASI, MARIO. (1980). El Ballet, Enciclopedia del Arte Coreográfico. Editorial, Aguilar. Madrid. España.
- PEÑA DEL SOL, PEDRO. (1980). *Introducción a la técnica escenográfica*. Editorial, Pueblo y Educación. La Habana. Cuba.
- PI HERNANDEZ DUNET, TESIS. (2009). “*Fernando Jhones, vanguardia artística entre dos mundos*”. Querétaro. México.
- PAZ OCTAVIO. (2011). “El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad”. Editorial, Fondo de Cultura Económica. México.
- RECAGNO ELSA. (1999/ 2000). *Escuelas de Ballet en América y Europa*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Centro Nacional de Artes. ISBN 970-18-3839-4. México.
- SABINO, CARLOS. (2002). el proceso de Investigación. Editorial, Panapo. Caracas, Venezuela. Sabinos, Carlos (2002). El Proceso de la Investigación, Editorial Panapo. Venezuela.
- SIMON PEDRO. (1980). *La Herencia de Fokin*. Editorial. Revista Cuba en el Ballet. La Habana, Cuba.
- SIMON PEDRO. (1981). *Giselle*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana. Cuba.
- SIMON PEDRO. (2004). *Diálogos con la Danza*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- SPARGER CELIA. (1983). *Anatomía y Ballet*. Editorial, Pueblo y Educación. Ciudad de la Habana, Cuba.
- SERREBRENIKOV NICOLAI. (1996). *El Arte del Pas de Deux*. Editorial Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. ISBN 968-29-9310-5. D.F. México.
- TEODOSIEV, TEODOSI. (1977). Opiniones de algunos especialistas sobre la Escuela Cubana de Ballet. Revista Cuba en el Ballet. La Habana. Cuba.
- UPEL. (1990). Manual de Trabajo de Grado, de Maestrías y Tesis Doctorales.

Fuentes de Internet:

- <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/48-49-primavera-verano-de-2008/maestro-de-maestros-97176> 2 noviembre 2010 4:30PM.
- <http://definicion.de/estilo/>. 2 noviembre 2010. 7:07 PM.
- <http://desde-cuba.blogspot.mx/2006/06/alicia-alonso-jams-ha-dejado-de-bailar.html>. 9 de noviembre 2010. 15:45 PM
- <http://www.larioja.com/20091025/sociedad/artista-todo-incluso-vida-20091025.html>. 29 noviembre 2010. 19:55 PM.
- <http://verbielara.nireblog.com/post/2009/02/03/el-ballet-nacional-de-cuba-se-hizo-realidad-con-la-revolucion>. 2 de abril 2011. 1:28 PM
- <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=103> 31 octubre 2011.15:20 PM.
- <http://www.slideshare.net/JaraEliza/utpldeber-de-ballet-i>. 31 octubre 20011.17:00 PM.
- [SusyQ.eshttp://www.lamajadescalza.com/marius-petipa-cien-anos-de-vigencia/](http://www.lamajadescalza.com/marius-petipa-cien-anos-de-vigencia/). 11 enero 2011. 11:30 PM.
- http://www.elpais.com/articulo/cultura/Royal/Ballet/seducccion/cubana/elpepucul/20090716elpepucul_14/Tes. 11 enero 2011. 18: 25 PM.
- http://www.lajiribilla.cu/2008/n392_11/392_07.html. 9 de julio 2011.10:35Am.

Fuentes de Revistas:

- Cuba en el Ballet. Vol.8/ N.2. abril- junio 1989.
- Cuba en el Ballet.115. septiembre - diciembre.2007.
- Cuba en el Ballet.116.enero - agosto.2008.
- Cuba en le Ballet.117 septiembre - diciembre. 2008.
- Dance Magazine. The World at your feet. December 2008.
- Danza, pasión y movimiento. Año1.No.1 Octubre 2007.
- Danza, pasión y movimiento. Año 1.No.2 Enero 2008.
- Danza, pasión y movimiento. Año 1.No.3 Abril 2008.
- Danza, pasión y movimiento. Año 1.No.4 Julio 2008.
- Danza, pasión y movimiento. Año 2.No.8 Junio 2009.
- Danza, pasión y movimiento. Año 3 No.11 Abril. 2010.
- Danza, pasión y movimiento. Año 3 No. 13 Septiembre. 2010.