

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

FACULTAD DE BELLAS ARTES

FERNANDO JHONES

VANGUARDIA ARTÍSTICA ENTRE DOS MUNDOS

TESIS

QUE COMO PARTE DE LOS REQUISITOS PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN ARTE

MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

PRESENTA

Lic. DUNET PI HERNÁNDEZ

EXPEDIENTE: 85169

DIRIGIDO POR:

M. en F. JORGE H. MARTÍNEZ MARÍN

C.U. SANTIAGO DE QUERÉTARO, QRO JUNIO DE 2009



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo

Fernando Jhones
Vanguardia Artística entre dos Mundos

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Arte Moderno y Contemporáneo

Presenta:
Lic. Dunet Pi Hernández

Dirigido por:
M. en F. Jorge H. Martínez Marín

SINODALES

M. en F. Jorge H. Martínez Marín
Presidente

M. en A. Pamela S. Jiménez Draguicevic
Secretario

M. en A. Celia Dubia Hernández Franco
Vocal

M. en A. María de Lourdes Puente González
Suplente

M. en A. María del Mar Marcos Carretero
Suplente

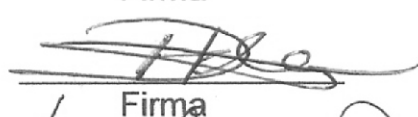
M. en A. Vicente López Velarde
Director de la Facultad de Bellas Artes

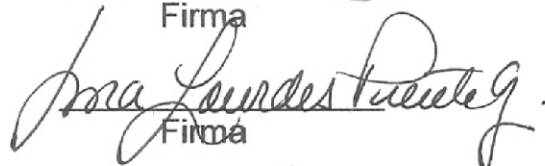
Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro., México
Junio. 2009


Firma


Firma


Firma


Firma


Firma

RESUMEN.

Los objetivos centrales del presente trabajo son: Dar a conocer la trayectoria profesional de Fernando Marcelino Pi Jhones a quien nos referiremos durante esta investigación como Fernando Jhones, su nombre artístico, y el impacto que éste representa en el quehacer dancístico de la cultura, tanto en Cuba como en México. Es un orgullo comenzar este resumen justificando la elección de Fernando Jhones como objeto de estudio: primero, por ser mi padre y después por la profunda admiración hacia él como excelente intérprete, profesor, maitre, cubano-mexicano; por su carácter perfeccionista y por su valentía y franqueza. La información a la que aquí se refiere será totalmente imparcial y se tratará de hacer un análisis lo más objetivo posible sobre el personaje a analizar. Se incluirán fotografías que testifiquen algunas de sus obras y de los personajes clásicos y contemporáneos interpretados a lo largo de su carrera, mencionados como apoyo visual al contenido. En el Capítulo I se hará una breve historia de la danza a partir de la comunidad primitiva, por tratarse de un personaje masculino, se recorrerá desde la importante labor y aportación a la danza de Luis XIV, así como de otras figuras masculinas, el Capítulo II será una definición del concepto de lo cubano, de la escuela cubana de ballet y del Ballet Nacional de Cuba para luego enfocarnos en el Capítulo III, en la colaboración de Cuba con México en cuanto a ballet y adentrarnos en la trayectoria como bailarín, maestro y coreógrafo de Fernando Jhones como vanguardia artística. Es necesario entender cómo el artista objeto de estudio, llegó a representar un punto de referencia para la cultura cubana y su vinculación con la cultura balletística universal, por tal motivo se analizará las relaciones dadas entre Cuba y México, donde se realizaron sus últimos logros profesionales.

(Palabras clave: ballet, vanguardia, Cuba y México).

SUMMARY

The main purpose of this study is to: Bring light to the life and work of Fernando Marcelino Pi Jhones, whom we'll refer to as Fernando Jhones, his stage name, and the impact his labor has had on the world of dance, in Cuba and as well as in Mexico. It's an honor to present the artist as the object of my study: firstly because he is my father and secondly, because of the deep admiration I have for him as an excellent performer, teacher, maitre, Cuban-Mexican and a perfectionist by nature and for his courage and candor. The information about the character to which we refer here is thoroughly impartial and we will try to analyze it as objectively as possible. Researched from interviews and testimonial conducted by the author, supporting the visual content are photographs which attest to his classical and contemporary roles, which he interpreted throughout his career. In Chapter I we will provide a brief history of dance beginning with the primitive community, from the male dancer's perspective, starting with the contribution and work of Louis XIV and other male figures. In Chapter II we will portray the Cuban School of Ballet and the Cuban National Ballet. In Chapter III we will focus on Cuba's collaboration with Mexico in terms of ballet, following Jhone's path as a dancer, teacher and choreographer, as well as avant-gard artist. It is necessary to understand how this extraordinary individual came to represent a reference point for Cuban culture and its relationship to universal ballet. For this reason we analyze the relations between Cuba and Mexico due to his latest achievements in the latter.

(Key words: ballet, avant-garde, Cuba and Mexico).

Dedicatoria

*A mi madre Dubia, mi musa ejemplar y
a mi padre Fernando, mi ángel e inspiración .*

Agradecimientos

No sería justo comenzar este trabajo, sin agradecer a aquellos que lo hicieron posible y me ayudaron en mi empeño en la elaboración del mismo.

Quiero agradecer en primer lugar a mi padre Fernando Jhones que ha sido, fue y será siempre, fuente de inspiración para mi vida diaria, a mi madre Dubia Hernández quien es mi guía, ejemplo y el motor de mi existencia.

En segundo lugar a todos los maestros de la maestría que de una u otra forma aportaron mucho a mi crecimiento personal y de manera especial al M. en F. Jorge H. Martínez Marín, quien me apoyó en todo lo que estuvo a su alcance para la realización de este trabajo.

Al maestro Ismael Albelo por sus siempre sabios consejos y a todas las personas que desinteresadamente, dedicaron su tiempo para leer y analizar esta tesis, a los que me suministraron los medios técnicos necesarios para este fin y a todos los que puedan leer este trabajo que dará inmortalidad a la labor de quien se nos adelantó en el tiempo, mi padre, muchas gracias.

La Autora.

ÍNDICE

	Página
Resumen	I
Sumary	II
Dedicatoria	III
Agradecimientos	IV
Índice	V
Índice de Figuras	VIII
I INTRODUCCIÓN	2
II METODOLOGÍA	3
III PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
IV JUSTIFICACIÓN	8
V OBJETIVOS	9
VI ENUNCIACIÓN DE SUPUESTO	11
VII CAPÍTULO I. Breve Historia de la Danza	12
Danza Primitiva	12
La danza en el esclavismo	14
La danza en Egipto	17
La danza en la India	21
La danza en China	25
La danza en Japón	28
La danza en Grecia	34
La danza en Roma	40
La danza en el Feudalismo	44
La danza en el Renacimiento	49
El ballet como género espectacular	53
El ballet en el siglo XVII. Importancia de Luis XIV	56

El Romanticismo	85
El ballet en Dinamarca	91
El Clasicismo	96
El ballet en el siglo XX	98
La figura de Diaghilev	99
Nijinsky como bailarín y coreógrafo de los Ballets Rusos de Diaghilev	102
 VIII CAPÍTULO II. Lo Cubano	 106
Escuelas de Ballet	122
La Escuela Cubana de Ballet	124
Ballet Nacional de Cuba	128
 IX CAPÍTULO III. Fernando Jhones. Primeros años	 132
Fernando Jhones. Carrera profesional	136
El ballet en México y su relación con el ballet cubano	146
Fernando Jhones. Carrera profesional en México	152
 X CONCLUSIONES	 156
 CRONOLOGÍA DE PRESENTACIONES DE FERNANDO JHONES COMO MIEMBRO DEL BALLET NACIONAL DE CUBA	 164
 CRONOLOGÍA DE GIRAS INTERNACIONALES DE FERNANDO JHONES COMO MIEMBRO DEL BALLET NACIONAL DE CUBA	 183

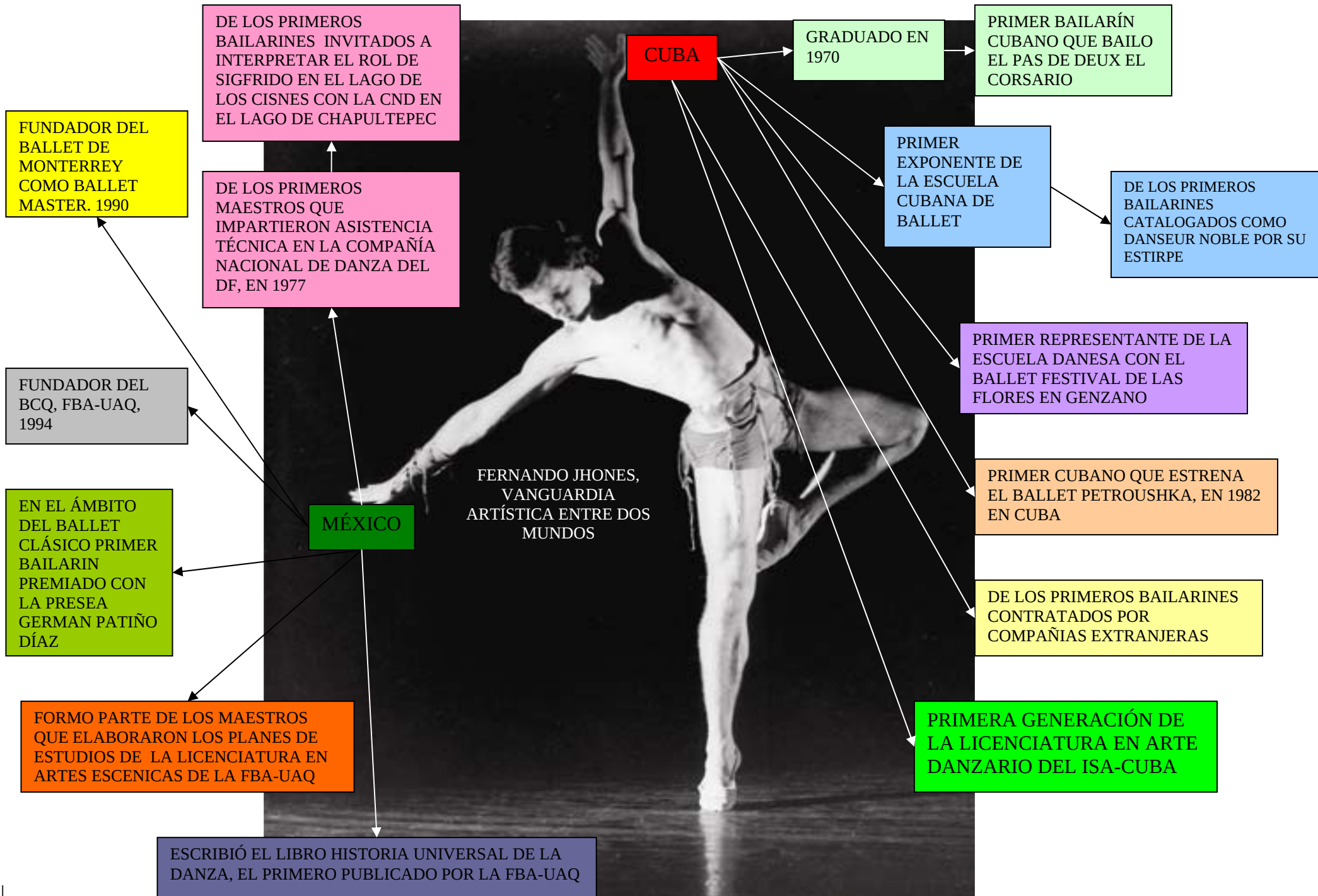
CRONOLOGÍA DE PRESENTACIONES DE FERNANDO JHONES COMO MIEMBRO DEL BALLET NACIONAL DE CUBA EN LOS PRINCIPALES TEATROS DEL MUNDO	193
CRONOLOGÍA DE PRESENTACIONES DE FERNANDO JHONES COMO MIEMBRO DEL BALLET NACIONAL DE CUBA EN DIFERENTES FESTIVALES Y EVENTOS INTERNACIONALES	196
CRONOLOGÍA DE FERNANDO JHONES DE PRINCIPALES DISTINCIONES NACIONALES COMO MIEMBRO DEL BALLET NACIONAL DE CUBA	201
CRONOLOGÍA DE FERNANDO JHONES DE PRINCIPALES DISTINCIONES INTERNACIONALES COMO MIEMBRO DEL BALLET NACIONAL DE CUBA	203
CRONOLOGÍA DE FERNANDO JHONES DE SUS ACTIVIDADES EN MÉXICO	205
BIBLIOGRAFÍA	232

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura		Página
1.1.	Fernando Jhones, vanguardia artística entre dos mundos.	1
7.1.	Danza primitiva.	12
7.2.	Danza en el esclavismo.	14
7.3.	Pintura egipcia representando la danza y la música.	17
7.4.	Representación de danza hindú.	21
7.5.	Danzas tradicionales chinas.	25
7.6.	Alicia Alonso representando una danza de estilo Japonés.	28
7.7.	La danza en Grecia.	34
7.8.	Relieve de una danza romana.	40
7.9.	La danza en el Feudalismo y la Edad Media.	44
7.10.	Danzas de las cortes en el Renacimiento.	49
7.11.	Ballet Cómico de la Reina. (1581)	53
7.12.	Luis XIV. El Rey Sol.	56
7.13.	Ballet Clásico de Querétaro de la FBA-UAQ Giselle. (2003). Dunet Pi Hernández e Hiram Díaz Quintero. Primeros bailarines.	85
7.14.	August Bournonville.	91
7.15.	Fernando Jhones en la escena del teatro Bolshoi durante el III Concurso de ballet de Moscú, donde obtuvo el Premio a la Maestría Artística, en el ballet Festival de las Flores en Genzano de A. Bournonville.	95

7.16.	Fernando Jhones en el papel de Sigfrido en el III acto del ballet clásico El Lago de los Cisnes.	96
7.17.	Serguei Pavlovich Diaghilev. (1925)	98
7.18.	Nijinski en el ballet Petroushka.	102
8.1.	Sonia Calero en la Rumba.	106
8.2.	Fernando Alonso impartiendo clase de ballet.	122
8.3.	Alberto Alonso. (1940)	124
8.4.	Alicia Alonso. (1977)	124
8.5.	Fernando Alonso. (1984)	124
8.6.	Alicia Alonso y Fernando Jhones del Ballet Nacional de Cuba en el ballet Tributo a José White.	128
9.1.	Fernando Jhones en su prueba de ingreso a la escuela de ballet. (1962)	132
9.2.	Fernandito en la escuela en el ballet El Cascanueces. (1963)	135
9.3.	Fernando Jhones. (1981)	136
9.4.	Fernando Jhones, ensayo de su graduación en el pas de deux El Corsario, en la escuela. (1970)	137
9.5.	Fernando Jhones en una clase en el Ballet Nacional de Cuba, con el maestro Azari Pliesetsky. (1973)	138
9.6.	Fernando Jhones recibiendo el Premio a la Maestría Artística en Moscú. (1977)	139
9.7.	Fernando Jhones en el ballet Festival	

	de las Flores en Genzano. (1979)	141
9.8.	Fernando Jhones y Dunet Pi Hernández en el ballet Muñecos. (1991)	142
9.9.	Fernando Jhones en el ballet Petroushka. (1983)	143
9.10.	Mariana Beausejour y Fernando Jhones en Canadá. (1984)	144
9.11.	Anne Marie D' Angelo y Fernando Jhones en el ballet Le Papillón. (1984)	144
9.12.	Loipa Araujo y Fernando Jhones después de una función. (1984)	145
9.13.	Compañía Nacional de Danza de México. (1976)	146
9.14.	Fernando Jhones en el ballet de Alberta, Canadá. (1984)	152
9.15.	Fernando Jhones con la mexicana Elena Carter en el ballet La Bayadera. (1977)	152
9.16.	Fernando Jhones en el rol de Hilarión, Del ballet Giselle, con el Ballet Clásico De Querétaro. (2003)	155
10.1.	Fernando Jhones en el ballet de Alberta, Canadá. (1984)	156
10.2.	Fernando Jhones en el ballet contemporáneo Tiempo Fuera de la Memoria. (1986)	163



I. INTRODUCCIÓN.

Me enorgullece, comenzar este trabajo justificando la elección como objeto de estudio de un primer bailarín como Fernando Jhones. Al menos ante los ojos de la danza es importante el análisis de esta figura digna de estudio profundo y acucioso.

Realizar un estudio abarcador sobre Jhones podría hacer que este trabajo perdiera la objetividad que nos interesa reflejar, por lo que decidí circunscribirlo a algún aspecto no tratado con anterioridad.

¿Cómo ha sido el trabajo de Fernando Jhones y que características de vanguardia tiene, en muchos aspectos del ballet en Cuba –su país natal- y cómo se refleja la cubanía de su quehacer cotidiano en su trabajo en México? Desde esta interrogante orientamos el supuesto de que el arte de Jhones tiene características vanguardistas. Demostrarlo desde una perspectiva histórico-descriptiva, sería la hipótesis fundamental de este trabajo.

Para hablar de Fernando Jhones se abarcarán aspectos de su formación como artista, las particularidades de su baile y la manera en que afronta tanto los roles del repertorio tradicional como los de nueva creación, además se analizará su trayectoria en la cultura cubana e internacional.

Uno de los problemas a los que se enfrenta la historia de la danza es el carácter efímero del objeto de estudio, por lo que la reconstrucción de su historia se hace difícil. Esta dificultad casi se logra vencer gracias a la aparición del cine y el video, elementos técnicos que permiten tener un archivo visual y sonoro de presentaciones dancísticas y coreográficas desde principios del siglo XX. Aunque no se compara la percepción sensitiva de una

grabación a la percepción que el espectador tiene en vivo de un evento de danza, por su aporte al carácter descriptivo de este trabajo, se utilizarán videos de Jhones para mostrar su grandeza técnica y artística.

El objetivo primordial de este trabajo es compilar y generar información histórica que nos permita abarcar en su totalidad la trayectoria artística de Fernando Jhones para que sea de utilidad a los estudiosos de la danza, investigadores, maestros, coreógrafos, bailarines y estudiantes del fenómeno de la danza. Por ello se procurará realizar un breve recorrido por la historia de la danza, por los caminos que a nuestro juicio y en una perspectiva metodológica descriptiva, construyen (gracias a sus múltiples transformaciones) lo que es la danza en el mundo contemporáneo.

Así mismo se quiere realizar un tributo personal a Fernando Jhones que está considerado como uno de los bailarines más destacados de su país, que ha trascendido después de más de 30 años de entrega al ballet, quien ha estado incondicionalmente al lado de la gran Alicia Alonso, quien sin duda ha sido su más fuerte inspiración para no decaer ante este difícil mundo del ballet y con esto, pretendemos que su paso por esta vida y su arduo trabajo como un incansable ser humano que fue, no queden en el vacío.

II. METODOLOGÍA.

Desde la perspectiva como profesional del ballet, resulta inevitable relacionar lo aprendido, en la práctica docente de la danza con los conocimientos adquiridos en la Facultad de Bellas Artes al estudiar la maestría en Arte Moderno y Contemporáneo. De este modo se han completado las bases para realizar el presente trabajo de consulta y referencia, que propone el trayecto que a lo largo de la historia de la danza se debe seguir para llegar al trabajo artístico de Fernando Jhones.

Para la investigación de los temas en el presente trabajo, se realizó una revisión de los materiales impresos, sobre el tema de la danza y su historia y se determinó que no hay un material que tenga la característica de consulta sobre el trabajo que Fernando Jhones ha realizado y su aportación al desarrollo de la danza en Cuba y México, pero existen materiales completos en cuanto a la historia de la danza en general y al desarrollo de la danza a través de la historia, por lo que en este texto se incluye información de los materiales leídos con el propósito de que los investigadores interesados en el tema, conozcan los referentes con los que en este trabajo, se ha vinculado a Fernando Jhones .

Con base en el conocimiento de la danza y a la experiencia laboral en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y a lo largo de muchos años como coreógrafa, docente, e intérprete de danza clásica usando los conocimientos adquiridos en base a la metodología cubana de la enseñanza del ballet; se realizó un análisis de las coreografías que integran en su totalidad la producción artística de Fernando Jhones y se estudiaron

en especial, sus referentes históricos para determinar el origen de sus procesos artísticos.

El presente trabajo pretende servir como apoyo a docentes e investigadores de áreas afines a la danza en particular y al arte en general y es por eso, que consideré realizar una investigación bibliográfica de carácter histórico-descriptiva, por lo que los aspectos de la historia de la danza son fundamentales en este trabajo, como antecedentes históricos, para a partir de ello, emprender la caracterización de Fernando Jhones como Vanguardia Artística entre dos mundos, que sería la etapa descriptiva, en primer lugar para dar a conocer suficiente información sobre la vida y la obra de Jhones y porque en esta investigación se descubren matices de su personalidad y quehacer artístico poco conocidos; aspectos de su carrera artística, donde trataré de precisar que debe entenderse por vanguardia artística entre dos mundos, para llegar a la demostración del supuesto, a partir de la descripción de las características del arte de Fernando Jhones.

III. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

¿Es el trabajo artístico de Fernando Jhones una propuesta de vanguardia en el contexto del ballet clásico? ¿La propuesta vanguardista de Fernando Jhones incide en la cultura entre dos mundos?

Se considera que el arte debe servir para vincular a la sociedad con su sentir interno a través de la identificación con el lenguaje utilizado por el artista. Para lograr transmitir su mensaje, el artista debe orientar al espectador hacia la reflexión, permitiendo la relación de forma directa con el desarrollo de las vanguardias que responden a un determinado momento y trascienden como referentes históricos del momento social de cualquier cultura.

Sin embargo, se sabe que no es fácil que la sociedad se acerque al arte, y es por lo que el arte ha tenido que llegar a la sociedad sin el apoyo de los gobiernos en el poder por lo que de alguna manera en numerosas ocasiones el arte se prostituye para poder subsistir. Aunado a esto se debe recordar que, de todas las ramas del arte, la danza ha tenido y tendrá que enfrentar su problemática de alcance social, esta contradictoriamente se debe principalmente a una de sus más valiosas características, la intangibilidad de su esencia. Por lo que los esfuerzos que se realicen a favor de su difusión nunca serán suficientes y tampoco serán fácilmente cuantificables.

Es así como surge la necesidad de crear documentos que relaten la trayectoria de aquellos artistas que decidieron dedicar su trabajo y dedicación al arte efímero por excelencia, la danza clásica.

Pretendo también mostrar cómo él, cuya ductilidad con los diferentes estilos del ballet es proverbial, da en cada fase de su

carrera los matices que lo caracterizaron como bailarín cubano y, por otra parte, de qué forma refleja esta cubanía en su quehacer cotidiano.

IV. JUSTIFICACIÓN.

Como ya se ha planteado anteriormente, este trabajo es importante para mi propia relación con el arte del ballet y mi vida personal. Sin embargo también se justifica, porque a través de él, se busca aportar conocimientos que están relacionados con el planteamiento del problema y porque se pretende sentar las bases para que sea un documento útil para la consulta de los interesados en la materia.

Una justificación que tiene importancia para nosotros, es que con este trabajo, se recopila la trayectoria artística de Fernando Jhones y su legado profesional para conocimiento de las nuevas generaciones, así como documentar sus aportaciones dancísticas al mundo del arte, haciendo con esto, que exista una constancia de lo que este gran artista logró en su vida.

Es por esto que el supuesto fundamental de esta tesis descansará en la demostración de que Fernando Jhones, efectivamente es vanguardia artística entre dos mundos: por sus características físicas, su formación como artista, las particularidades de su baile y la manera en que afronta tanto los roles del repertorio tradicional como los de nueva creación y los ballets eminentemente clásicos y contemporáneos, ya sean por su música, su argumento, la coreografía o por todas estas razones juntas. También al analizar la trayectoria de Fernando en la cultura nacional e internacional se trata de demostrar que es un exponente masculino y que, aún en los escenarios de diferentes partes del mundo, su nombre siempre se encuentra vestido de excelencia técnica.

V. OBJETIVOS.

El objetivo general de este trabajo, es demostrar que Fernando Jhones hizo aportaciones vanguardistas en el ámbito de la danza internacional.

Para ello ha sido necesario compilar y generar información histórica que nos permita abarcar en su totalidad la trayectoria artística de Fernando Jhones para que sea de utilidad a los estudiosos de la danza, investigadores, maestros, coreógrafos, bailarines y estudiantes del fenómeno de la danza. De esta manera se procurará realizar un recorrido por la historia de la danza desde su origen, para los caminos que a nuestro juicio construyen (gracias a sus múltiples transformaciones) lo que es el ballet en Cuba, en México, tanto en lo clásico como en lo contemporáneo.

También queremos realizar un tributo personal a Fernando Jhones que es considerado, uno de los bailarines más destacados de Cuba, que por estar incondicionalmente al lado de la gran bailarina y directora del Ballet Nacional de Cuba, Alicia Alonso, le permitió, hacer una carrera trascendente a nivel internacional.

Objetivos específicos:

1. Hacer una breve historia de la danza a partir de la comunidad primitiva y por tratarse este trabajo de un personaje masculino, se recorrerá desde la importante labor y aportación a la danza de Luis XIV, deteniéndonos en los más importantes bailarines hombres de diferentes épocas, aspectos que se consideraran en el capítulo I.

2. Realizar una definición del concepto de lo cubano, de la escuela cubana de ballet y del Ballet Nacional de Cuba, aspectos que se considerarán en el capítulo II.

3. Para luego enfocarnos en el capítulo III, en la colaboración de Cuba con México en cuanto a ballet y adentrarnos en la trayectoria como bailarín, maestro y coreógrafo de Fernando Jhones como vanguardia artística.

4. Entender cómo el artista objeto de estudio, llegó a representar un punto de referencia de vanguardia para la cultura cubana por su vinculación con la cultura balletística universal. Por tal motivo se analizarán las relaciones dadas entre Cuba y México, donde se realizaron sus últimos logros profesionales, aspectos que se considerarán en el capítulo III y que se subrayarán en el contexto de las conclusiones.

VI. Enunciación de Supuesto.

Supuesto:

El arte de Fernando Jhones dejó huellas imborrables, por tal motivo es ya parte de la historia del ballet en Cuba y del extranjero. Como miembro de la Escuela Cubana de Ballet, ha aportado importantes elementos, que lo señalan como vanguardia artística por su trayectoria y legado.

VII. CAPÍTULO I.
Breve Historia de la Danza.
Danza primitiva.



7.1 Danzas Primitivas.

A continuación se expondrá el proceso que la danza ha llevado desde su origen, para determinar la influencia que los hechos del pasado ejercen en el desarrollo de la danza actual.

La historia de la danza se remonta a la prehistoria misma, hay quienes afirman como Susane Langer que la danza fue la primera manifestación artística del hombre.

“En la aurora de la civilización, la danza había alcanzado un grado de perfección con el que no podía competir ninguna otra de las ciencias o las artes. Sociedades reducidas a una vida salvaje, a una escultura primitiva, a una arquitectura rudimentaria, y exentas aún de poesía, ofrecen muy frecuentemente al atónito etnólogo una tradición muy

desarrollada de danzas complejas y hermosas. Aparte de la danza, su música no tiene ninguna importancia; en la danza es donde adquiere sentido. Su culto es danza. Y son tribus de bailarines” (Langer, 1966).

En su origen la danza refleja el deseo del hombre primitivo que se comunica a través del cuerpo. Su vida instintiva y sus deseos espirituales demandan comunicación. Imitaron los movimientos de los animales y la naturaleza tratando de reproducirlos. La danza se convirtió en un importante factor, cultural, político y religioso. Los hombres primitivos desarrollaron danzas rituales para cada evento de su vida. “Los gestos imitativos fueron dando lugar a simbolismos en los que los pasos de danza no eran importantes sólo por ser bellos, sino porque significaban algo. Para que el encantamiento resultara tenían que repetirse en la misma forma” (Mompradé-Gutiérrez, 1976). A este tipo de danzas, se les llama danza de imitación.

Además de las danzas de imitación están las danzas circulares, a través de estas se maldecía a los espíritus o se congraciaba con ellos, se curaba a los enfermos o se protegía de la mala suerte, eran llevadas a cabo alrededor de un objeto o persona al que se atribuían poderes mágicos que pasaban a los danzantes conforme evolucionaba la danza.

“Perdido su origen ritual, las danzas circulares sobrevivieron largo tiempo. En el siglo XVIII invaden los salones europeos y todavía hoy las encontramos....” (Mompradé-Gutiérrez, 1976).

En las islas del Pacífico Sur, en África, en America Central y del Sur, todavía se ejecutan danzas primitivas y aunque han sufrido ineludibles modificaciones, todavía nos pueden dar noción sobre la forma en la que se realizaban hace miles de años. Por otro lado, en Asia, se han preservado mejor las danzas primitivas ya que en estas culturas la danza está fusionada con la vida cotidiana.

La danza en el esclavismo.



7.2 La danza en el esclavismo.

Durante este régimen, la tierra, que era colectiva, empezó a dividirse en parcelas; los conocimientos de los individuos que conformaban las castas privilegiadas, se heredaban familiarmente y todo lo que tenía un carácter místico y mágico pasaba a la religión: el hechicero se convirtió en sacerdote y jerarca social. Entonces, la práctica de la danza ya no era masiva, sino selectiva, estos hechiceros polarizaron el camino a la danza.

El sacerdote se convierte en un personaje importante de esta sociedad, siendo respetado y escuchado por las clases dirigentes. La nueva masa esclava quedó reducida al trabajo bruto. Los sacerdotes sólo hablaban con la clase económicamente pudiente, situándose en una posición privilegiada y erigiéndose como hombres temidos por sus poderes. Por tanto, recibían todo el apoyo de los gobernantes para que pudieran desarrollar bien su trabajo. Eran admirados y respetados por las altas castas de la sociedad.

Estos sacerdotes guardaban, pero también heredaban a sus familias todos sus conocimientos y sus riquezas.

En el régimen esclavista, la danza preservaba su carácter religioso, pero ahora, se realizaba por una casta específica, para el disfrute de una clase calificada como superior; dejó de ser colectiva.

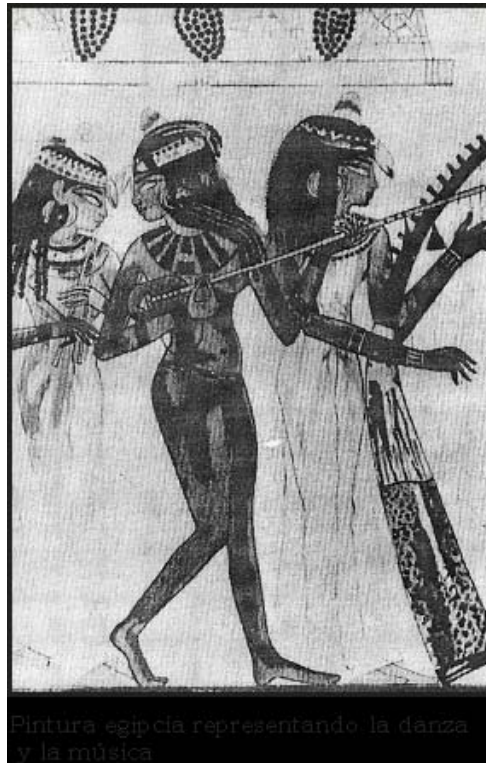
Las características generales de la Danza en el Esclavismo, (Estilo arcaico) era que tenían una connotación religiosa, un carácter clasista (Se hacía por una casta, para una clase privilegiada), era individualista o de carácter solista; se vuelve egocéntrica (el intérprete bailaba solo y para una masa de creyentes que conformaban su público), se realizaba en un lugar específico (el templo), adquirió una reglamentación y patrones fijos (nomenclatura, orden y selección), implicaba una concentración interior por parte del individuo que la interpretaba, da inicio a una preocupación por la forma y la simetría, inicia la búsqueda de incorporar la plasticidad, se manejaba el hieratismo (mucho movimiento en un plano estático), por lo que se hacía poco uso del espacio y el centro motor del movimiento eran las extremidades, cuello y cabeza.

Incluso un ejemplo del hieratismo predominante en esta época, era que algunas danzas se realizaban sentadas haciendo poco o casi nulo uso del espacio. Todas estas características estuvieron presentes en todos los pueblos del mundo durante el antiguo régimen esclavista, estableciendo un denominador común que dio lugar a un estilo en la danza conocido como estilo arcaico.

Sin embargo, las características propias de este estilo se acentuaron a través de ciertas peculiaridades propias de algunos pueblos del mundo antiguo, sobre todo de Asia, Asia menor y parte de África; siglos más tarde, se extendería hacia Europa. En cada uno de los pueblos antiguos se desarrolló el régimen esclavista pero en periodos y

condiciones diferentes que permitieron el surgimiento de idiosincrasias también diferentes que a su vez, otorgaron rasgos distintivos al mismo estilo arcaico de la danza en cada uno de estos lugares.

La danza en Egipto.



7.3 Pintura Egipcia representando la danza y la música.

La representación de la más antigua forma de la danza de carácter funerario, pero con carácter rítmico, data del año 2,500 a.c. y se manifestó en Egipto como parte intrínseca a esa cultura; en ella utilizaban instrumentos como era el arpa y la flauta larga entre otros. También marcaban el ritmo con el chasquido de los dedos.

En la sociedad egipcia antigua, la desnudez era un elemento común, sin embargo, no era muy usual que al bailar, los bailarines estuviesen completamente desnudos, entonces las mujeres usaban ropas ligeras (una especie de túnicas) que transparentaban el cuerpo dejando apreciar la figura femenina y en algunas ocasiones usaban faldas cortas dejando el pecho al descubierto. Aunque no era común que los hombres bailaran, cuando lo hacían, apenas llevaban un pañuelo colocado triangularmente por debajo de la

cintura. Hombres y mujeres danzaban descalzos, pero nunca en parejas.

La evidencia del carácter funerario de la danza en Egipto, se halla en muchas de las pinturas que han sido encontradas en la necrópolis de Sakkara y de Tebas.

Entre las características de la danza egipcia, los pasos estaban basados en movimientos naturales que consistían en andar simplemente, andar con más vigor, patalear y hasta correr. Sin embargo, implementaban otros pasos más sofisticados como eran los saltos cortos y grandes, y las piruetas hasta de 180°.

Las manos eran muy empleadas al danzar; normalmente se movían suavemente, relajadas y abiertas, pero también existían movimientos en los que las manos formaban ángulos y figuras geométricas.

Hubo danzas muy suntuosas, presentadas en templos propiamente religiosos; esta ejecución religiosa de la danza, se presentaba muy ornamentada y era de carácter muy exclusivo. Las mujeres que ejecutaban las danzas eran sacerdotisas que además bailaban en los templos intentando ser mediadoras entre lo terrenal y lo divino.

En la época faraónica en Egipto, la danza tuvo dos vertientes:

Danzas rituales, donde a las bailarinas se les llamaba "*awalim*" que eran mujeres instruidas en diversas materias como música, danza, canto y poesía. Estas mujeres eran vendidas generalmente a algún harén. Por otra parte, este tipo de danzas se celebraban en las cortes faraónicas y no tenían carácter público. Entre las danzas rituales se encuentran las danzas en ceremonia

del Zar, cuyo motivo era el de expulsar a los malos espíritus, danzando hasta un punto en el cual los participantes cayeran exhaustos en el templo.

Otra danza ritual era la danza del sol, cuyo motivo era llevar a cabo un ritual para la fertilidad femenina, pues según la mitología egipcia, el vientre descubierto captaba la energía del sol (dios Ra) y esto simbolizaba la fecundación.

Otra danza con carácter ritual era la danza del vientre; tenía como objetivo, preparar a las mujeres vírgenes para la fertilidad; entonces, consistía en movimientos ondulados en el vientre, por ser la parte del cuerpo más relacionada con la fertilidad. Esta danza, más adelante, llegó a adquirir también un carácter popular.

Por último, otra de las danzas rituales, eran las danzas ceremoniales, instituidas por los faraones, y tenían tal grado de complejidad, que sólo podían ser ejecutadas por profesionales altamente calificados.

Danzas populares, donde las bailarinas eran llamadas “*gawhazee*” y representaban a capas de menor posición social. Es decir, con el tiempo, en Egipto la danza fue perdiendo su carácter religioso y se fue convirtiendo en base de espectáculos para eventos recreativos en los que se incorporaron cantos, textos, música y acrobacia, es por ello, que algunos historiadores refieren que en estas culturas de la época antigua, no había diferencia entre la música, el teatro y la danza, ni entre músicos, actores y bailarines. Así, llegó un momento en que todas las clases sociales mantenían contacto con la danza y la música y esto lo muestra en gran medida la iconografía egipcia.

Desde la época de los egipcios en la edad antigua, se encuentran en los libros danzas conocidas como acrobáticas y otras

que no se describen con nombres específicos; sólo se sabe que se ejecutaban por hombres con pañuelos triangulares empleados en la cintura. En realidad no se ha dado a conocer más sobre este tipo de danzas en Egipto.

Muchos años después, durante la edad media, también Egipto vivió tendencias europeas, como eran las danzas juglarescas, ejecutadas por mujeres mal vistas socialmente, porque sus danzas tenían un simbolismo fálico y eran ejecutadas en honor a Isis y a Osiris.

La danza en la India.



7.4 Representación de danza hindú.

La India es el país del oriente antiguo donde la danza tuvo más influencia, más fuerza, donde fue más rica en el mundo antiguo.

La danza en la India tuvo las siguientes características: era cosmogónica. Se otorgaba una explicación a la formación del universo a través de la danza; se decía que en un principio existía el agua, la materia, el polvo cósmico y que en cierto momento, los dioses hicieron una ronda frenética y de tanta fuerza en su ritual, lograron compactar el polvo cósmico de tal forma, que dieron lugar al Universo. Se decía también que gracias a la danza había aparecido el sol, que antes estaba oculto. Era mitológica. Los dioses eran danzantes que tuvieron que ver con la formación del Universo; también se decía que existían ninfas celestiales o diosas danzantes llamadas *Apsaras*. Era filosófico-cultural. La base de la

cultura en la India está dada por el teatro y éste tuvo su origen en lo que se conoció como *Bharata*. Era un espectáculo de dramas danzados, en los que se contaban historias de dioses, de semidioses, y de héroes de la India. El *Bharata* se constituyó como la base de la cultura en la India. Era socio – política. La preparación de los príncipes y los reyes en la danza era fundamental. La danza tenía tanto peso que a través del estudio de la misma se podía conocer el surgimiento del Universo, el conocimiento de la filosofía, de la historia y de la humanidad. Por tanto, la danza formaba parte consustancial de la preparación política de los príncipes y reyes.

El término *Bharata* tiene su origen en palabras como:

Bhava, que significa ánimo, Raza, que quiere decir melodías y Tala, que significa tiempo rítmico.

La ejecución de la danza en India tuvo todas las características del estilo arcaico. Era una danza marcada por religiosidad politeísta, pues eran múltiples los dioses de esa cultura. En la India se tenía un gran sentido del culto; éste se realizaba en lugares especiales, y se fueron estableciendo patrones muy definidos que enmarcaron a la danza en sitios específicos de culto, haciendo una extraordinaria economía en el uso de los espacios. La tradición en la India, la riqueza dramática y la estricta reglamentación hicieron posible la existencia de una rica gama de estilos artísticos en la danza, que ha llegado hasta nosotros como reflejo de una forma de entretenimiento, pero en la India, siempre han tenido un carácter religioso y sus intérpretes han sido grandes creyentes.

En la historia de la India existieron varios estilos de danza, pero fueron cuatro los fundamentales: Kathak, es un estilo muy antiguo practicado por la casta de los muslims, quienes han asumido el propósito de fomentar y desarrollar las artes hindúes. Se realiza en el piso en medio de la audiencia; sus elementos fundamentales son la música y el ritmo; los danzantes usan cascabeles en los tobillos, pero aquí, los aspectos históricos no tienen ningún peso. Manipuri, este estilo surgió en la zona noroeste del país, en el Valle de Manipur. Sus fuentes vienen del folklor y se representa de una forma grácil, ligera; en la antigüedad se ejecutaba con representaciones líricas; sus dramas usaban diálogos, música y canciones. Era ejecutado por muchos bailarines, por tanto, eran danzas colectivas. Este estilo utilizaba como tema fundamental el de las pastoras y los amores tormentosos entre un dios llamado Khrisna y la pastora Radha. Kathakali es un estilo que surge en la llamada Costa de Malabar, y definió mundialmente el drama danzado de la India. Su reglamentación data de hace más de 300 años, pero sus orígenes son milenarios. Sus raíces proceden de antiguos rituales que combinaban la danza con la mímica, la música y el drama, definiendo todo un estilo en la danza actual. Según se establece en el libro Sagrado llamado “Natya Shastra de Bharata”, estas danzas tan antiguas poseían una riqueza gesticular, utilizaban maquillaje y máscaras con marcado simbolismo en el color. Son danzas donde se funden historias de la mitología y en el pasado, se llevaban a cabo en la plaza de un templo o en espacios abiertos después del crepúsculo; podían durar hasta la media noche. Otro de los estilos es el: Bharata Natyan, es un estilo que surgió en la región de Madrás y es de los más famosos estilos de la danza hindú. Se caracteriza por ser solista y femenina. Aquí, la

solista que danzaba se llamaba Devadasis o solista de los templos. Este estilo, en el que se utiliza de manera extraordinaria la gesticulación y el movimiento corporal, se inspiró en el libro de “Natya Shastra de Bharata”, libro que contiene los llamados Mudras, estos, se refieren a un lenguaje simbólico de las manos, acompañado de una marcada gesticulación. El Bharata Natyan reglamentó en su desarrollo el drama como base de las danzas hindúes. El drama se expresa en varias partes diferentes, pero dos de ellas, son las fundamentales y se conocen como: Allarippu que es la parte donde se invoca a los dioses y se saluda a la audiencia y Tillana que es una coda¹ de danza pura.

Entre estas dos partes se intercalan otros momentos que básicamente se conocen como Nritza, que es la parte donde se expresan los sentimientos y el fondo espiritual de la danza. La otra es llamada Nritta, y es una sección que se caracteriza por simplemente bailar.

En el Bharata Natyan, la bailarina lleva puesta una blusa bordada y un *sari*² de seda. La danza se acompaña musicalmente por címbalos (instrumento musical) y por cantantes.

Este estilo se constituyó como el padre de todos los demás estilos en la danza, pero además, ha servido de base para la iconografía, la escultura y la pintura en la India.

¹ La coda es en la danza, el final de cualquier interpretación, donde todos los danzantes participan en una misma escena.

² El sari es traje típico de la India.

La danza en China.



7.5 Danzas tradicionales chinas.

La cultura china estableció marcadas distinciones respecto a las culturas occidentales. En el terreno de la danza este aspecto ha sido notorio. Entre los rasgos definitorios de la danza china de la época antigua prevalecía la religiosidad y sobre todo el culto a los antepasados. De aquí se derivaron: El tradicionalismo. Las danzas de astros (por su inclinación a la contemplación de la astrología). Las danzas de antorchas (con un sentido religioso para alejar a los espíritus). Las danzas de cojeras o de grullas (se bailaba con una sola pierna y de ahí su nombre. Estas danzas generalmente terminaban con sacrificios humanos).

Las danzas anteriores, tenían un carácter selectivo y sólo eran realizadas por personal entrenado para ello.

Con el tiempo, el sistema económico-político fue evolucionando, y aunque en otros lugares el esclavismo llegaba a su fin, en China este régimen se empezó a mezclar con el feudalismo. Entonces, al

igual que en Egipto, la danza, que partía de lo eminentemente religioso, comenzó también a servir como entretenimiento pero sólo para una casta, sin una connotación popular.

Para practicar todas estas danzas, se desarrolló un convencionalismo que no sólo radicaba en ciertos pasos al danzar, sino en una simbología. Esta simbología fue casi en su totalidad religiosa, pero más adelante, fue adquiriendo tintes paganos relacionados con otros fines de tipo social e incluso afectivo e interpersonal. Los símbolos se representaban en gran medida por gestos al momento de danzar. Por ejemplo, los abanicos en el rostro, significaban un paseo bajo el sol; cuando el ejecutante se movía con los brazos extendidos hacia adelante, representaba la oscuridad; pasar las manos lentamente por el rostro, representaba el llanto. El mismo vestuario poseía una gran funcionalidad simbólica, sobre todo en las mangas, que representaban, según su dimensión (corto-largo), la sexualidad y el género masculino o femenino. Las máscaras también marcan el eje simbólico en la danza china y empezaron a formar parte de su indumentaria desde que ésta tenía fines religiosos. Cuando el danzar adquiere una función de entretenimiento, las máscaras fueron sustituidas por el maquillaje, pero éste se aplicaba con reglas fijas relacionadas con los fines simbólicos que ya se han mencionado. Por ejemplo, el blanco significaba pureza, el rojo la sangre, el amarillo verdoso, la ira, etc.

En China, nunca se utilizó la escenografía en las danzas porque había un relator, que era una especie de actor que iba contando y contextualizando lo que sucedería en tiempo y en espacio durante todo el argumento. Era tradicional que ese relator –

generalmente sacerdote -, cayera en una especie de trance y hablara de los antepasados y de los dioses. Este conductor se fue consolidando como rector o guía de las danzas extáticas y a través de éstas conducía el drama. Todo esto fue en realidad una derivación de la danza tradicional religiosa que, unida al lenguaje también tradicional, se convirtió en la base del teatro en el mundo oriental antiguo.

Al ser incorporadas a la danza, las prácticas acrobáticas, la música y las actividades plásticas, se fueron instaurando en China las bases de un teatro que ha trascendido hasta nuestros días, conocido como la “Ópera de Pekín”. Este tránsito de la danza desde los templos hacia los palacios, significa el origen de un espectáculo artístico integral que los chinos han seguido desarrollando y difundiendo a lo largo y ancho del mundo y de la historia.

La Danza en Japón.



7.6 Alicia Alonso representando una danza de estilo japonés.

Por su cercanía geográfica y por su idiosincrasia oriental, la cultura japonesa se asemeja mucho a la cultura china y, durante el periodo esclavista, mantuvieron las mismas características en la danza, en cuanto a la religiosidad y el culto a los antepasados.

No hay una certeza respecto a los orígenes del pueblo japonés. Lo que se sabe, es que fue fundado también por los mongoles y que, cerca del año 200 a.c., fueron altamente influenciados por la cultura china.

En Japón, se desarrollaron varias modalidades de la danza, en función de los rituales religiosos a los que correspondiesen. En el Japón antiguo, la danza era denominada Kami Asobi, que significa juego de los dioses.

El Gigaku fue un ritual budista que utilizaba siempre máscaras. De este ritual partió un baile denominado Sangaku, baile mímico con tendencia humorística. Al igual que los anteriores, el

Bangaku fue otro de los primeros bailes populares introducidos al Japón en el siglo VII.

El Bangaku, se interpretaba en la Corte Imperial, y en éste, los bailarines extendían sus brazos a lo alto, creando un efecto sereno y expansivo.

El Sangaku, era un despliegue vivaz de pantomima, acrobacias y malabarismo.

Los rituales puramente religiosos con danzas de corte humorístico, dieron lugar, por su parte, al Dengaku, danza que buscaba expresar otras problemáticas ya enfocadas a la sociedad terrenal.

En todas estas danzas se partía de una sugestión en la que el sacerdote recibía información de espíritus de antepasados y hablaba de ello usando máscaras, primero de madera y después de laca. El uso de esas máscaras era obligatorio.

Como parte del vestuario, se usaba material de utilería como las armaduras, las sombrillas y las espadas samurai, etc. Los trajes señalaban la clase social; los rasgos y la edad, se identificaban por el color, el contorno y la textura de los mismos. Se usan elementos como: las pelucas (katsura), las vendas (hachimaki) y los sombreros (kaburimono), etc.

La aplicación del maquillaje o keshou siempre ha sido una parte importante para la preparación psicológica de una actuación. Los colores tenían diferentes significados: beni (profundamente rojo) representaba cólera, indignación, obstinación, actividad, impaciencia, pasión, vigor, usuaka (rosa o rojo pálido) daba vida a la animación, la juventud, y la alegría, asagi (azul ligero) era la calma, ai (azul añil)

era la melancolía, murasaki (púrpura) representaba la nobleza pero también la arrogancia, taisha (marrón o quemado) representaba el egoísmo, usuzumii (gris en la barbilla) era la monotonía, sumi (negro) eran el miedo, el terror y el abatimiento y midori (verde muy ligero) era la tranquilidad.

La danza japonesa también ha estado fuertemente cargada de simbolismos, y ha tenido el peso de muchos elementos de la danza china, como es la presencia del abanico y de las máscaras, aunque con significados distintos, relacionados con la sexualidad y el erotismo.

Desde luego, la práctica de la danza, tuvo en cada país características propias. Por ejemplo, en China había una absoluta carencia de escenografía; en Japón sí la había, aunque sólo consistiera en una simple plataforma.

Japón desarrolló dos teatros importantes: el Noh y el Kabuki. Éstos existen hasta nuestros días.

En un principio la mujer no tenía ninguna participación en los ámbitos artísticos, pero tampoco en los sociales: durante mucho tiempo no salía a la calle y por tanto, ambos teatros eran protagonizados exclusivamente por hombres. Los hombres representaban todos los papeles de los argumentos, y a ellos se les conoce aún como los grandes divos llamados: omnagatas.

En el teatro Kabuki había diferentes categorías entre sus actores; quienes se destacaron por su desempeño en esta modalidad del teatro, fueron Tamasamuro Bando, y Eutasmon quienes han sido reconocidos como las estrellas principales del Kabuki por sus papeles protagónicos en todas sus actuaciones. Otros actores con estos rangos, fueron Tachiyaku y Kaneru

Yakusha. Este último, fue un actor de mucho talento y por eso se le conocía como “el actor de mil roles”.

Los teatros Kabuki y el Noh fueron teatros donde los hombres cantaban y bailaban. El Kabuki se desarrolló posterior al Noh y las bases de este último, fueron las que cimentaron en mucho al teatro Kabuki. En un principio, el Kabuki fue creado por una mujer llamada Okuni, era sacerdotisa en los templos sagrados y ella se manifestó en contra de las prácticas religiosas efectuadas en ese entonces y comenzó a hacer su Kabuki como señal de protesta, constituyéndolo en excéntricas danzas, presentadas públicamente para obtener beneficios para las mujeres. A partir de sus protestas, las mujeres participaron en el Kabuki hasta 1629, interpretando papeles masculinos.

Los orígenes del Kabuki datan de finales del XVI y este teatro se practicó hasta 1629, cuando por una orden oficial, se produjo un control sobre escritores, cantantes, danzantes y artistas en general y fue entonces, cuando tuvieron que salir las mujeres del teatro, pero no era de asombrarse que en Japón pasara esto, porque también en occidente se presentaron estas restricciones para el sexo femenino.

En la ciudad de Edo, ahora Tokio, sólo había tres locales para el Kabuki. Cuando el Kabuki fue madurando y aparecieron los omnagatas, los métodos de actuación en el Kabuki se volvieron hereditarios. En esta nueva modalidad del Kabuki, el actor Hichikagua Ebigo que fue el décimo en llevar ese nombre heredado de la familia- fue un personaje muy destacado en su categoría como actor; sin embargo, nunca llegó a alcanzar la máxima categoría conocida entonces con el título óptimo de Kanjuro 12.

El Kabuki Odori fue creado al final del periodo de Edo, durante el siglo XVI. Era un arte contemplado tanto para las clases altas como por las clases más bajas de una sociedad que, como la japonesa, estaba claramente dividida. Tiene argumentos de gran contingencia de la época, además de bailes y canciones.

Desde esa época se empezó a utilizar la palabra *katá*, que significa la unión de una forma de expresión del actor en escena: sus movimientos, sus poses y en general, todo lo que se desarrolla al danzar dentro de un ritmo. Esa palabra se aplicó también a los desplazamientos, a las intenciones y al maquillaje. Frecuentemente los *katás* también se heredaban y pasaban de una generación a otra, pero cada familia tenía diferentes *katás*. Lo más valioso que podía aprender un joven kabuki, eran las variaciones de un *katá*, relacionado con las diferentes familias; esto fue generando un acercamiento al traspaso del teatro oriental, hacia lo que hoy es la ópera y el ballet en el mundo occidental, en términos de los ejercicios hereditarios en estas artes.

El Kabuki tomó sus raíces de tres ricas fuentes: el Bunraku (una forma teatral muy antigua), el teatro Noh y el Kyogen.

Acerca del Bunraku, se conoce muy poco, pero era una vieja tradición teatral japonesa y un arte mixto, donde los títeres se acompañan siempre de narraciones recitadas por un personaje denominado *tayuh*, así como de música. Este espectáculo se conocía como el *Samisen* y es una tradición que inició hace más de 300 años y sigue viva. En general, en el *Samisen* no se escriben obras nuevas, sino se prefiere representar a los clásicos.

El teatro Noh, fue una forma medieval del drama que basa su inspiración en un corte fundamentalmente dramático y sentó las

bases para establecer los criterios que hoy en día permiten diferenciar en escena a un bailarín de un maestro de danza, de un actor con resonancia vocal o de un actor dramático.

Si bien el Kabuki procede del teatro Noh, es preciso aclarar que no todas las danzas conocidas como “danza-dramas” del Kabuki tienen su origen en el teatro Noh.

El Kyogen fue una modalidad teatral que se componía de piezas que generalmente se consideraban como farsas, y sus adaptaciones dentro de las danzas-comedias del Kabuki, marcaron un estilo cómico. Por eso, eran la contrapartida de los dramas del Noh y se dice que las danzas del Kabuki tenían un equivalente occidental de la *commedia dell'arte*, porque en este teatro, los actores, más que a determinados personajes, representaban a diversas formas del carácter humano (alegría, tristeza, hipocrecía, engaños). Ésa fue la fuente que permitió desplegar el temperamento cómico dentro del teatro Kabuki.

El Kabuki intercala – aún en nuestros días - música, texto y movimiento teatral.

Las primeras representaciones del Kabuki usaron flautas y tambores como en el antiguo Noh; también se incluyen canciones y danzas que pueden tener motivaciones sensuales, seculares y más contemporáneas.

La danza en Grecia.



7.7 La danza en Grecia.

En el marco de este largo periodo esclavista en la humanidad, que apareciera desde épocas remotas de la antigüedad (guerra de los aqueos y los troyanos, de la cultura cretense y misénica), allá por los siglos XV y XIV a.c., la danza tuvo un estilo arcaico. Este estilo estuvo presente en la Grecia arcaica, en la cual la religiosidad era una premisa básica en todos los rituales. Las danzas de ese momento serían eminentemente religiosas, rígidas y convencionales, bailadas principalmente en templos y centros de culto como el Partenón.

Entre los siglos VIII y V a.c., época de Pericles, y considerada como la época de oro en la antigua Grecia, los macedonios propagaron la cultura griega a todo el Imperio, pero también a distintas partes del mundo septentrional.

Ya para el siglo IV, se produjo en la zona del Mediterráneo el auge de una manifestación cultural muy importante basada en la

cultura griega continental y en la de las Islas de Creta hasta el Egeo. La cultura reflejaba características del Asia menor, de Persia, de Egipto, de Asidia y de Babilonia. A esta manifestación cultural se le conoció como “Cultura Mesopotámica”, en la cual también hubo tintes de la cultura del pueblo hebreo y de Palestina.

El estilo helénico se extendió a todas las artes y se caracterizó por incorporar la razón, la simetría, el balance, la serenidad, la estabilidad y la armonía. Estos rasgos fueron definitorios en toda la cultura y el arte griegos.

De la danza, debe decirse que había estado marcada, hasta ese momento, por la rigidez del estilo arcaico, pero evolucionaría hacia una expresión más natural, inspirada en la libertad del cuerpo como ideal de belleza. Para ello, se empezaron a utilizar vestimentas muy ligeras que permitían la libertad de los danzantes en todos sus movimientos, fuera de cualquier rigidez.

La danza se ejecutaba con gran soltura expresiva y libertad de acción. Se usaban túnicas ligeras o danzaban desnudos. En ella se mostraba gran viveza y la alegría de vivir. Al danzar, los cuerpos se despegaban del piso, a través de saltos entregados a un frenesí extático. Tenían un carácter religioso, pero se danzaba con amplia libertad expresiva y una extraordinaria imaginación que evocaba la misma mitología. Las danzas eran corales y éstas adquirieron un singular predominio. Las danzas corales requerían de grandes espacios. Se hacían en coros o círculos. En las danzas corales, los danzantes se acomodaban en filas, enlazados por las manos. Conforme avanzaba la danza, las filas se descomponían y hacían un círculo. Las danzas griegas tienen un diseño libre y espontáneo, regido por la naturalidad de los movimientos. En sus patrones básicos, eran acompañadas por una línea melódica, emitida por

instrumentos como la flauta y el arpa. Esto les daba una forma lírica. La danza fue parte integral de la educación de las clases altas. Formó parte del entrenamiento militar de los ciudadanos porque contribuía a la resistencia muscular y a la disciplina del ciudadano. Como ejemplo, están las danzas pírricas, alegóricas a las guerras. Tanto la danza que se bailaba en los templos como la danza civil, tenían en cuenta el espíritu plástico y dinámico.

Comparativamente: la danza primitiva tenía su centro motor en la pelvis. La danza esclavista, en la cabeza y en los brazos. La danza griega (estilo helenístico) se hacía con el uso avanzado del cuerpo completo, expandiendo el movimiento desde el torso hasta las extremidades en un solo fluir. La danza griega no tiene un centro, tiene un balance, una fluidez.

Las principales formas de ejecución de la danza en Grecia fueron las siguientes: Danzas en giro, Danzas saltadas, Danzas corales, Danzas religiosas, Danzas extáticas, Danzas espectaculares en juegos públicos y Danzas para eventos sociales como bodas, nacimientos y funerales, entre otras formas de la danza.

Epopeyas tan antiguas como la Ilíada, de Homero, muestran cómo en Grecia, desde épocas tan remotas, practicaban la danza unida a la música y al canto.

Por otra parte, las dos fuentes que nos han permitido conocer las características de la danza en la Grecia antigua han sido dos: las epopeyas de Homero y los testimonios de los famosos rapsodas, que eran cantos que hablaban de poemas o de fragmentos de las epopeyas homéricas. Ahí, se describía la danza

como un arte eminentemente mecánico, pues las crónicas y los poemas muestran cómo, en Creta, los cegadores de trigo y los vendimiadores, danzaban al compás de los instrumentos musicales que tenían a los lados mientras trabajaban.

También se nos habla de la danza de los *skairontes*, que eran jóvenes que bailaban desnudos o con ligeras túnicas de lino. Homero los describe pateando el piso o haciendo círculos, como cornos, alrededor de quien tocara la cítara, instrumento muy común en aquellos sitios cretenses.

Las danzas más famosas de estos *skairontes*, eran las que hacían alrededor del dios Dionisos, dios del vino, al que los romanos después llamaron Baco. Las fiestas en torno a Dionisos, conocidas como fiestas dionisiacas, también servían para contar las hazañas de los héroes y semi-héroes de la mitología griega.

El culto a Dionisos procedía del Sur y del Este, y se inspiraba en una gran tradición, que retomaban las inspiraciones fundadas en el renacer de la vida a través de la naturaleza y la cosecha. Por eso estas danzas se ejecutaban en primavera y en otoño. En el siglo IV a.n.e., estos rituales se establecieron en Grecia, como ofrendas de vinos y disfraces para los dioses, y se conocieron como libaciones, que consistían en el renacer de la vida.

Dionisos era el dios griego descubridor del licor, que liberó a los humanos de sus pesadumbres; él se convirtió en ese juego divino en el que él mismo se ofrece a los dioses y a los hombres, brindándoles una alegría que los conduce al sueño y al olvido.

Las *dionisiacas* eran fiestas y cantos que recibían el nombre de ditirambos; incluían danzas, libaciones (ofrendas de vino) y al final, era la feliz mescolanza sexual en una noche primaveral.

Características fundamentales de las danzas dionisiacas: Herodoto atribuyó a las dionisiacas las siguientes características: Eran fiestas de frenesí sexual. Eran fiestas de disfraces que caracterizaban a sátiros y bacantes. Éstos eran espíritus que vivían en la floresta, y durante la fiesta, danzaban hasta llegar al sexo a través del vino. Eran religiosas, porque se ejecutaban para un dios: el del vino; no obstante, su estilo era libre. Eran danzas libres e imaginativas. Múltiples o masivas, aunque no se organizaban en grupos. Conducían al éxtasis de manera individual.

Otras danzas importantes en Grecia fueron las de la isla de Delos, donde estaba el santuario para Apolo, dios de la juventud, la belleza y las artes, originario de esa isla. Estas danzas, se conocían como danzas virginales y se ejecutaban en las bodas por todos los participantes en la fiesta. Se acompañaban de instrumentos musicales y del canto femenino y masculino. Estas danzas fueron muy famosas.

Otra danza también famosa era la hiporchema, en la que había un guía llamado corega, que además de dirigir la danza, cantaba los textos de las canciones. La danza se ejecutaba en diversos sitios populares. Algunos danzantes bailaban al son de la flauta y de la cítara; otros, solamente se acompañaban de cantos. Esta manifestación de la danza se ha retomado con el nombre de danzas para cantar o canciones para danzar.

En el siglo VI a.c., la danza coral adquirió en Grecia una gran viveza y variedad. En el siglo V, las danzas festivas retomaron su auge como parte de festejos o juegos; en ese entonces los festivales dedicados a dioses como Zeus, Apolo y Poseidón; también dieron inicio los juegos Olímpicos (efectuados desde esa época cada 4 años), y quienes hacían el cierre de éstos eran los danzantes. Iban cantando

y danzando desde el valle donde se habían efectuado los juegos hasta las montañas para llegar al templo de Delfos, donde estaban los oráculos.

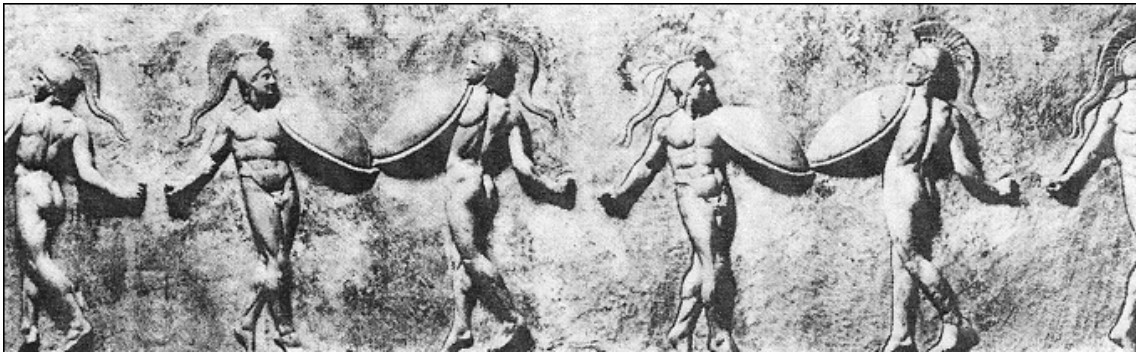
En esos años, la danza también estuvo presente en el teatro y cuando se trataba del género tragedia, se hacían danzas cantadas pero con poca variedad.

En la comedia, aparecían individuos personificando a sátiros que bailaban. Fue hasta las representaciones del teatro de Sófocles, cuando la parte danzada y la coral adquirieron un equilibrio.

El desarrollo teatral fue creciendo y se empezaron a realizar representaciones teatrales en lugares apropiados donde ya se pagaba; aquí fue donde apareció el mimo, actor que también danzaba y representaba a una especie de juglar; estos personajes se consideran muy importantes, porque eran fuertes propagadores de la danza en las manifestaciones teatrales en Grecia.

La danza en Grecia experimentó toda una evolución, manifestándose en distintos estilos y modalidades. Después del siglo V a.c., la danza se independizó al igual que las otras artes, tomando su propio curso.

La danza en Roma.



7.8 Relieve de una danza Romana.

Roma en sí no fue un pueblo eminentemente danzario. En primer lugar, se dice que todas las manifestaciones de la danza en Roma han tenido poca originalidad, que siempre tuvo gran influencia de la danza griega y de otros pueblos con los que los romanos tuvieron contacto.

La danza puede avisorarse en Roma desde sus orígenes, pero después tuvo una especie de degeneración relacionada con la decadencia del propio sistema. Esta situación llevaría incluso a la ejecución de un abierto combate contra la danza.

Desde su fundación y durante el periodo esclavista, la danza en Roma tuvo las características del estilo arcaico: religiosidad vinculada al culto a sus deidades, movimientos rígidos, y espacios dedicados a estos rituales que en ese momento eran los templos. Posteriormente, la danza experimentó una evolución hacia prácticas más personales y a partir de entonces tomó formas muy peculiares.

Hay evidencias, como son los frisos, que muestran que en localidades como la de Corneto, hubo danzarines que ejecutaban danzas de carácter y ritualistas. Cuentan que estos danzarines tenían tantas habilidades, que eran llamados para danzar y hacer rituales en otras localidades aledañas. Entre las danzas que

ejecutaban los mencionados danzarines, estaban las siguientes: La Belli – Balli (que significa raíz de baile), La Ballistea (danzas en corros) y La Ballistouru (danzas en rondas).

Esas danzas mezclaban lo religioso con los elementos de la vida pagana cotidiana. Antes de que los romanos se impregnaran de toda la cultura mística de dioses que les heredaron los griegos, en la última etapa del paganismo, llegaron a Roma multitud de reminiscencias de religiones antiguas, como las de Fenicia y de Egipto. Con ellas llegaron también cantos y danzas dedicados a distintas deidades.

Se dice que las dionisiacas fueron danzas nacidas en Sicilia, desarrolladas en Grecia y transplantadas a Roma. Las danzas dedicadas a Juno y Ceres se ejecutaban en procesiones y utilizaban los corros como forma ritualista.

Otra danza llamada Tripudium, era una danza dedicada a Marte (dios de la guerra) pero en sus orígenes fue una danza dedicada a la labranza de la tierra. El Tripudium tenía que ver con la confraternación de los trabajos y se llamaba así porque se componía de un paso que se repetía tres veces.

Hubo otras danzas famosas como las Lupercales, cuyas raíces, *luper (lobo)*, estaban asociadas a la historia de Rómulo y Remo y a la loba que los amamantó. Se dice que estas danzas eran la revitalización de los viejos ritos dionisiacos. Otra danza reconocida en esa época, fue la llamada danza Bellicrepa, que fue creada por el propio Rómulo. Siglos más tarde, el famoso emperador Calígula, fue un cantante y danzante.

Las llamadas danzas Saturnales estaban dedicadas a Saturno, pero también tenían relación con la agricultura y el trabajo de la tierra; se conocían como danzas cereales, pues mientras se

ejecutaban, se lanzaban semillas y los sacerdotes saltaban. Más adelante, ya en el cristianismo, las celebraciones donde se practicaban estas danzas, coincidían con las fiestas de pascuas. De las danzas saturnales se derivan nuestros actuales carnavales; se caracterizaban por mezclar a distintas capas de la sociedad utilizando máscaras que no permitieran percibir las diferencias entre una clase y otra. Estas danzas generalmente duraban hasta siete días y se llevaban a cabo en grandes procesiones que recorrían las calles y se empataban con los ritos de Baco, dios del vino en la cultura romana, equivalente a Dionisos, en la mitología griega.

También había danzas míméticas relacionadas con el teatro y se llevaban a cabo en espacios teatrales. En las prácticas de estas danzas surge un tipo de danzante llamado *saltatore*, danzante controversial y para algunos inmoral porque daba a sus ejecuciones un tono burlesco, mal visto por algunos sectores de la sociedad de la época. No obstante, otros sectores con poder en el sistema, sí apoyaban este tipo de manifestaciones artísticas. Séneca, reconocido como una de las grandes figuras hispano-latinas de la literatura en la época del imperio romano, las repudiaba.

Los *saltatores* llegaron a cobrar gran fama en el imperio romano, de hecho, la educación de Nerón fue guiada por un *saltatore*.

Las danzas en fábula, eran una derivación de las danzas teatrales y también se relacionaban con alguna historia. Incorporaban en sus ejecuciones gran variedad de pasos, y se han considerado danzas antecedentes del Ballet. Las danzas en fábula tuvieron gran aceptación cultural y social, hasta que llegaron los espectáculos del circo que desplazarían la música y la danza. En la última etapa del Imperio romano, el circo era un espectáculo para

torturar, quemar y en general sacrificar a los cristianos. En esta etapa, las manifestaciones de la danza cayeron en degeneración, fueron fuertemente corrompidas, pues las incorporaron a las lujurias, banquetes y orgías de los palacios, dándoles un sentido erótico, pero más que en términos artísticos, eran usadas como estímulo sexual para sus fatuas reuniones.

En su etapa inicial, e incluso en la presencia de Jesucristo, el cristianismo utilizó el canto y la danza en forma de alabanzas, pero más adelante, cuando esta filosofía se asumió como Iglesia Apostólica y Romana, la danza se empezó a censurar como expresión del ser humano y fue excluida del culto, prohibiéndose a todos los creyentes; se hacían ver como fuente de pecado. Estas restricciones empezaron a dar cabida a una larga y aterradora corriente en la cultura de la humanidad llamada oscurantismo.

La Danza en el Feudalismo.



7.9 La danza en el Feudalismo y la Edad Media.

En el propio seno de la sociedad esclavista se produce la aparición de los gérmenes que contribuyeron a su destrucción (enormes masas esclavistas) surge un nuevo sistema: el Feudalismo (esta basado en la posesión de la tierra).

El sistema Feudal trae la existencia de una nueva filosofía, la religiosa, esta recogía aspiraciones de justicia, de igualdad y de repudio a cualquier forma de explotación, esta fue perseguida por la clase dominante, pero más tarde es permitida y de esta filosofía religiosa cristiana saldrá una nueva religión, la católica Romana, se convierte esta en la filosofía de la clase dominante y además se convertirá en la rectora de la vida espiritual de esa sociedad, será la rectora de sus ideas religiosas, filosóficas y morales. Nunca antes hubo una ideología con tanto poder sobre la sociedad. Este credo religioso pasa a manos de la aristocracia eclesiástica, que fue la cabeza pensante de esta sociedad, también formó parte económicamente de la clase mas influyente, que era: clase de los señores feudales (Rey, nobleza, Iglesias "Papas, Cardenales, Obispos, Frailes, Curas" etc), la clase mas baja eran los: siervos de la Gleba (artesanos, cortesanos, comerciantes "hombres libres")

Dominando esta sociedad, en la cima, estaba la Iglesia. Este poder religioso se apartó de las clases desposeídas y propugnó una filosofía, cuyas palabras son: obediencia, castidad y levantó un dogma religioso sin discusión en su cumplimiento. Esta religión nueva creó paralela a la organización social, una organización económica.

Para establecer su estructura económica dentro de la sociedad, la iglesia organizó una red desde el Papa hasta el Cura, con el uso y presión moral y con el comercio de los servicios religiosos, fuentes de enriquecimiento, surgieron leyes como el diezmo, impuesto que había que pagarle a la iglesia. El comercio se llamó la Simonía, que era cobrar el sentido Religioso.

Todo esto hizo que la iglesia tuviera un poder extraordinario que duró XI siglos. Llegó una época en que la iglesia financia casi todo, es cabeza pensante desde todo punto de vista y va a hacer la rectora de la cultura.

En el feudalismo existían dos culturas: La cultura oficial (la de la clase dominante con la iglesia como rectora) y la cultura popular.

El feudalismo a pesar del sistema, significa un paso de avance en la humanidad, aunque la cultura se hizo por y para la iglesia, los religiosos son los que realizaban estas manifestaciones culturales, la arquitectura se hace en sentido religioso (época del gótico, de las catedrales) son hacia arriba, para que el hombre se sienta pequeño ante el poder de Dios, la música, la pintura, el teatro, todo era religioso. Se le enseña al hombre que es un siervo de Dios. Es la época de los Íconos, los vitrales (que su función es que no entre la luz, dar aspecto lúgubre).

Todas las artes son admitidas por la iglesia y forman parte de su culto menos la danza, su instrumento era el cuerpo y según la filosofía católica, el cuerpo humano es fuente de pecado, desacato a la ley de Dios, esto hizo que en el siglo XII, se prohibía a los religiosos participar en las danzas, las danzas se hacían en los laterales de las iglesias, ya en el siglo XIII fue desterrada la danza por la iglesia, la danza fue prohibida por la iglesia durante XI siglos.

Pero como la danza era una necesidad del ser humano, se produce en esta época un fenómeno típico donde nos encontramos que la danza va a presentarse en diferentes vertientes: como primer cause; una danza enfermiza, mediatizada que surge por el oscurantismo, los prejuicios sexuales, prohibiciones de la iglesia, son danzas de miedo, de represión, que se hacen en las ciudades y muy cercanas a la iglesia y como segundo cause; la danza vital, libre y espontánea (se hace en los campos, como recreación y sin vigilantes tan cercanos. Todas estas danzas fueron de carácter social, de grupo, espontáneas y dan lugar a lo que hoy se conoce como folklore.

En la Edad Media hay solamente una forma de danza como espectáculo, es el tercer cause: la danza de los juglares, única danza espectacular de la época. Esta danza era parte de un credo, burlar la prohibición de danza existente, hacían bailes, cantaban, tocaban instrumentos, eran poetas o versificadores, hacían una especie de sátira, con humor, con gran uso de la ironía, estos juglares eran buscavidas.

A pesar de toda la problemática del juglar, fue su arte lo que mantuvo viva la danza, durante los XI siglos de prohibición durante la Edad Media.

Hacia el final de la Temprana Edad Media, a partir del siglo XIII la iglesia a consolidado su poder, tiene su predominio ideológico, el rey es incapaz de combatir con la iglesia, los bienes materiales de la misma están garantizados y se empiezan a distender un poco las cosas; se incrementan las funciones del comercio, se van haciendo los gérmenes de las clases Burguesas y las cortes toman su poderío y se establecen relaciones de unos palacios con otros, estas relaciones protocolares de la nobleza, traen muchas celebraciones y en estas se hace presente la danza, ya la iglesia es mas flexible en su concepción hacia la danza, tiene un poder y además se hace impetuosa la necesidad del hombre de expresarse en movimiento, por eso afluye la danza. Se acude a las danzas campesinas como manantial que se mantuvo vivo, durante todo este tiempo de represión.

Se hace necesario el individuo, que lleve estas danzas a las cortes, será éste el maestro de baile, alrededor del siglo XIV, éste también es coreógrafo y tiene la gran tarea de apropiarse de ese manantial, de las danzas campesinas, y llevarlo a la corte, primero a la corte feudal y después lo llevará a la corte real. Este maestro que hace la danza cortesana, base de la danza teatral mas tarde, hace un proceso de esta danza para poder llevarla a la corte.

Entre las funciones del maestro de danza estaba: recopilar, estudiar y adaptar las danzas populares creadas, masivas y anónimamente por el pueblo en todos esos siglos. Fijar y establecer la nomenclatura de los pasos. Establecer las normas de ejecución de esos pasos y las combinaciones de los mismos. Adaptar la danza es una tarea básica del maestro. Tendrá que adaptarla del espacio abierto, al salón cortesano donde se realizarán ahora.

Adaptarlas al vestuario de los ejecutantes ya que la ropa era más pesada, que la de los campesinos y tendrá que adaptarlas a los modales, costumbres y normas protocolares de los que la ejecutarán.

Esto es el usufructo o la apropiación de la cultura que creó la sociedad. Así comenzó un proceso de penetración de la danza en la vida cultural de la Edad Media, este proceso va a ser lento pero ascendente. En el siglo XIV se produce un proceso de evolución que enmarcará una etapa, dentro de la Edad Media, que será el Renacimiento.

La danza en el Renacimiento.



7.10 Danzas de las cortes en el Renacimiento.

El renacimiento se gesta en la sociedad medieval en virtud de la clase Burguesa.

Esta clase que cada vez adquiere mas demanda social, se va a desarrollar de una manera desigual, según los distintos territorios, en algunos lugares tuvo menos traba y se desarrolla más rápido; va a ser en Italia donde se van a establecer tres condiciones de poder, que le permiten establecerse como clase: poder económico, poder político y poder ideológico (será desafiante a la ideología que había prevalecido y se conoce como el pensamiento humanista o sea el humanismo).

Italia producto de la producción económico - social, ve florecer un régimen especial que es el de las ciudades – estado. (Florencia,

Milán, Venecia, Génova) fueron ciudades – estados donde una capa tuvo el poder económico – político e ideológico.

Ellos van a imponer su status y se convierten de capa en clase, toman conciencia de su poderío, el hombre vuelve a su centro, en esta capa, logra establecer nuevos modos de producción, intercambio comercial y experiencia, se da cuenta que es dueño de su destino y entra a jugar su papel la filosofía humanista (la hecha por el ser humano). Se intentan revivir formas de la sociedad Greco – latina, donde el hombre fue centro, este movimiento que surge en Italia en el siglo XIV se extiende hasta el siglo XVII según el país y su nivel de desarrollo. Los más atrasados fueron: Alemania y España.

Este fenómeno es lo que se conoce como Renacimiento (no es mas que el renacer del pensamiento de las sociedad donde el hombre fue centro).

Frente a la filosofía de la iglesia, se establece la filosofía humanista. La institución guardiana de esta filosofía de la iglesia fue el tribunal del santo oficio o inquisición.

En el plano del pensamiento, la sociedad, la ciencia, la técnica, combatirán el pensamiento humanista contra la iglesia.

En esta época existe como filosofía del Universo, que la tierra era geocéntrica (la tierra como centro del mundo).

Un filósofo, Copérnico, descubrió otros astros y Galileo Galilei, comprobó que existía el sistema heliocéntrico, auspiciado por los mecenas que lo subvencionan. Miguel Cervet, descubre que la sangre corre por las venas y muere en la hoguera, como él otros como Leonardo Da Vinci. Todo esto lo hizo la Santa Inquisición.

El hombre Burgués que había enfrentado todo esto, por supuesto no hizo caso ninguno a las prohibiciones de la danza, por la iglesia.

Aumenta cada vez más la preponderancia de la danza dentro de los festejos, el maestro de danza sigue siendo clave; ahora aparecen los primeros tratados teóricos sobre danza, (como se hace, como se enseña). Saber danzar, es parte de la educación del individuo noble burgués y es parte de la etiqueta.

En el siglo XV aparecen los maestros:

Domenichini di Piacenza (fue famoso entre el siglo XIV y XV y publica el libro: “Tratado del Arte de Bailar”).

Guillermo el Hebreo (fue célebre en la corte italiana de Pésaro).

Ambos se mueven en todas las cortes Italianas. En sus textos están, ya las costumbres, concesiones de la etiqueta, que reflejan la sociedad de su época. Cada vez habrá más danza en las cortes que se nutren de las danzas populares.

Desde el siglo XV al XVII surgen en el ámbito cortesano, creadas por los maestros y ejecutadas en los marcos cortesanos, unas series de danzas que serán muy famosas en las cortes Europeas, se llamarán: Danzas Cortesanas Preclásicas o Renacentistas. Las más lentas y ceremoniosas se conocen como Danzas Bajas y las más alegres y despegadas del piso se llamarán Danzas Altas.

Surgieron en Italia, Francia, España, Inglaterra, Alemania, en algunos países primero que en otros y sirven de pauta para el surgimiento de un nuevo género danzario.

La Basse Danse (danza baja), El Branle (Francia), La Pavane, La Gallarda (Italia), La Courante (Francia), La Alemanda (Alemania),

La Sarabanda, La Giga (Inglaterra), El Minuet (Francia), Las Danzas Preclásicas, Moresca (alta) y Branle. Todas estas serán un modelo de danzas Preclásicas o Renacentistas, estas danzas, fueron la riqueza danzaría que conoció el Renacimiento. Danza de recreación de las cortes.

En el Renacimiento se produce un desarrollo de la danza espectacular y esta danza va a tener las siguientes formas principales: Las mascaradas, los intermezzos y el ballet de corte, que a la vez tuvieron sus fuentes en los juglares, los carnavales y las danzas pantomímicas (Balli).

Los Balli, considerados Ballet de Corte, van a nutrir los bailes pantomímicos de la corte. El intento de unir música, baile con un argumento va a ser cada vez mayor en Italia, esto da lugar al surgimiento de nuevas formas de entretenimiento; en Italia se conocerá como Balleto y en Francia como: Entreé de Ballet o Balé o Ballet. Es un hecho histórico relevante que esto se logre, esto ocurre cuando Catalina de Médicis se convierte en reina de Francia, al casarse con Enrique II. Este paso de Italia (Balleto) a Francia (Ballet) es lo que va a dar origen a la danza conocida como Ballet.

El ballet como género espectacular.



7.11 Ballet Cómico de la Reina. (1581).

El artífice de este ballet de corte va a ser el maestro. Prepara el espectáculo para el entretenimiento de la corte, crecen los tratados de los maestros que regulan el ordenamiento, la nomenclatura, codifican las reverencias, los movimientos de quitarse una capa, el sombrero, usar el pañuelo etc. esta es la coreografía y la etiqueta de esa época.

Esta es la esencia del Ballet de corte, esto está indisolublemente ligado a una idea básica del período, hacer renacer una época en el estilo del teatro griego, uniendo música, texto y danza.

Será Italia la voz cantante, el país impulsor de estos Ballets de corte, después se van haciendo en el resto de Europa.

En pleno siglo XVI, Catalina de Médicis se casa con Enrique II y se convierte en Reina de Francia. Una mujer activa, con talento diplomático, lleva sus costumbres Italianas a Francia, se dice: “que con su alegría llevó la luz a los palacios franceses”, llevó la música, el quehacer coreográfico, le da importancia al maestro de danza. Juega un papel decisivo en el ballet de corte que aunque nace en Italia toma su esplendor en Francia. En esta corte aparece un individuo que es un violinista (Baltazarino de Belgiojoso) contratado en la corte francesa, cambia su nombre por Baltazar de Beaujoyeu, este individuo arregla la música, la coreografía, busca el sentido unitario del argumento, hace muchos espectáculos en la corte francesa. Con motivo de una boda, se va a ser un espectáculo donde se hace un ballet de corte, que pasa a la historia como el más célebre, se estrena el 15 de Octubre de 1581 en la sala del Palais Petit Bourbon de París, este ballet se llama: Ballet Cómico de la Reina, duró mas de seis horas, lo vieron 10,000 espectadores, todas gentes de nivel, ellos dicen de marca, y costó \$10,000 millones aproximadamente de marcos. Este ballet tuvo el mérito de ser el primero donde cuajó aquella búsqueda de unión.

Se llama Cómico, no por comedia, sino que estaba integrado por varios cuadros.

La importancia histórica de este ballet es que consolidó una aspiración del ballet de corte (lograr la unidad de la música, la danza, un texto en un argumento). Con este ballet se logra la diferencia entre el trabajo de los solistas y el coro y al lograr esto

aparece un nuevo género danzario en el mundo Occidental: el Ballet.

El Ballet en el siglo XVII.

Importancia de Luis XIV.



7.12 Luis XIV. El Rey Sol.

Después del éxito del Ballet Comique, va a continuar el auge de este género en Francia, sobre todo en la corte real va a tener un apogeo y una ayuda tremenda. Será este siglo XVII el que juega un papel fundamental para el ballet. No sólo toma un auge popular sino que se profesionaliza el ballet.

En esta etapa se dan una serie de condiciones importantes:

Se produce la tendencia al absolutismo (en el aspecto político), de una Francia concentrada en feudos, busca el poder absoluto. Esto se produce en el reinado de Luis XIV (él decía, el estado soy yo).

Tiene este rey una importancia tremenda en nuestro arte. Nace en 1643 y muere 1715.

Antes de ser rey de Francia, recibe influencias que son cardinales para su relación con el ballet. Cuando muere su padre Luis XIII, Luis XIV era un niño, va a tener un regente, que es un Cardenal italiano llamado Mazarino, esto sucede en virtud de la iglesia. Mazarino influyó muchísimo en llevar la influencia de la cultura italiana a la corte francesa. A Ana de Austria (madre de Luis XIV) le gustaba mucho la música italiana.

Se importa la ópera italiana y se trae esta influencia italianizante para complacer a la reina madre. Luis es un niño y crece bajo estas influencias.

Otra persona clave en este período, es el joven Giovanni Baptiste Lully, es el encargado al llegar a la corte francesa, de ser maestro de italiano, tenía conocimientos musicales y de guitarra. Nace en 1632 y muere 1687. La dama que lo contrata, por problemas políticos, se marcha del país, y él se queda sin trabajo.

El empieza a profundizar sus estudios musicales y cambia su nombre por Jean Baptiste Lully para afrancesarlo, se dedica a estudiar violín y composición musical, por su habilidad en 1653 entra a trabajar en la corte francesa cuando Luis XIV tiene sólo 10 años y se prepara como rey, a los 15 años se hace rey de Francia, pero desde los 8 años participa en los espectáculos de ballet que se hacían en la corte francesa. Hace su debut en el ballet Casandra en 1651 (dos años antes de que Lully entrara en la corte a trabajar).

Hasta entonces sólo los espectáculos danzarios lo hacían los nobles, en 1651 hubo un ballet llamado Rey de las Fiestas de Baco, este tiene una importancia, porque se mezclan en una representación los nobles y plebeyos que dominan ese arte. En ese ballet bailó el rey Luis XIV (de niño) hace el papel de una señorita,

pues no había mujeres, junto al rey actúa un profesional llamado Jean Baptiste Poquelin (es Moliere) un escritor y un comediógrafo de extraordinario talento, además es actor, en este momento era solo un plebeyo, por su habilidad participa como bailarín – actor en un ballet cortesano, (no es dato exacto, pero es posible que sea el libretista de esa obra).

Este proceso de mezcla de nobles y profesionales, es lento pero creciente. Este proceso culmina con el Ballet Real de la Noche en 1653, aquí Luis XIV de niño hace como cinco papeles entre ellos, el Rey Sol (el más famoso), en este ballet se produce el encuentro de este joven con Lully. (Cinco años después Luis XIV se hace rey). Lully hace amistad con el rey, por muchas razones, por talento, porque tenía poder etc. A partir de este momento la situación de Lully cambia y se convierte en una especie de asesor artístico de la corte.

En 1669 surge el otro género, ópera – ballet (trabajo de Lully con Racine y Corneille). Surge Las Fiestas de Amor y Baco. (en este momento tienen su sentido dramático, las óperas – ballet).

De este proceso de fusión, hay una gran dependencia del texto declamado, del texto literario.

Moliere es el director de una comedia que tiene como medio el Ballet Royal.

La danza con este predominio de los textos, es pobre todavía, pero aparece el individuo que jerarquiza la danza en estos espectáculos, las obras serán básicamente danza, aunque se le suman los otros géneros, este maestro y coreógrafo es Pierre Beauchamp, él no se encierra en el molde rígido de la corte, bebe en la fuente acumulada de la tradición popular francesa durante los

XI siglos de la Edad Media, estudia todo esto y se enfrenta a la tarea de pasarla a manos de la corte, robándole a las masas su disfrute. Hizo una obra histórica, rescató la herencia de siglos y convierte esta danza en materia prima de espectáculos y de técnicas.

En el siglo XVII se producen transformaciones en la técnica y en el vestuario y se produce también la incorporación de la mujer como profesional en este arte y es también el momento en que se crean instituciones oficiales dedicadas a la enseñanza profesional de esta manifestación.

En este siglo se recogen los frutos del siglo en que se estrenó el “Ballet Comique de la Reina” (siglo XVI)

Lully se convierte en bailarín de la corte. Él logra la jerarquización de la música y el espíritu cortesano francés Beauchamps, bailarín coreógrafo maestro, le toca la tarea histórica de modificar la danza académica de Francia y va a ser el arquitecto de estilo o escuela francesa. Esto lo hace por dos vías: Bebe en la fuente danzaría creada por su país, durante XI siglos de la Edad Media y todo esto que él descubre, estudia y procesa lo va a enriquecer con la herencia italiana que él tenía, cosa que tiene una importancia extraordinaria, pues es la primera fusión creadora. (esto se va a ir reproduciendo en la historia y es lo que va creando las otras escuelas).

Además será el hombre que le da categoría profesional a los profesionales, o sea, a la enseñanza del ballet.

El vínculo de los profesionales crece, hay demanda de la corte, la gente que sabe bailar, sabe enseñar baile, no son suficientes y

son contratados. Las relaciones de nobles que pagan y auspician el espectáculo y lo profesionalizan, se estrechan cada vez más.

En 1661 se crea una corporación, (especie de gremio) de maestros de baile y tocadores de instrumentos.

El rey Luis XIV oficializa la enseñanza del ballet y ese propio año (muy importante ese año para la historia de la danza) hay una comunidad de 13 maestros de baile, “Saint Julien de Menestiere”), los 13 maestros deciden separarse de esa comunidad y fundan una Academia de la Danza, y Luis XIV firma un decreto oficializándola y es que surge la “Academia Real de la Danza”. No solo le da el apoyo si no que le da una sede en el Palacio Real “el Louvre”

La importancia que tiene esto es que es la primera institución oficial para crear profesionales, ahí se reglamenta la enseñanza de este arte y esto no sólo es importante para Francia, sino también para toda Europa.

En 1671 el Rey da también apoyo a estas agrupaciones de músicos profesionales y mediante un decreto real, “la Academia Real de la Música se oficializa. Lully logra que el Rey lo nombre director de esta Academia Real de Música y en 1672 se funden las dos academias y se convierten en “LA ACADEMIA REAL DE LA MUSICA Y LA DANZA” que hoy es la Opera de París.

Esta institución tiene como director, en música a Lully y en danza a Beauchamps .

Beauchamps, desde antes a estrechado sus relaciones con el Rey, viaja con éste y es su, maestro de danza y el Rey lo nombra como jefe máximo de todo lo que tiene que ver con danza.

Beauchamps le da cada vez más rigor a la enseñanza del ballet, va cada vez reglamentando más la forma de ejecución, se fueron haciendo textos que recogían esta técnica y se empiezan a hacer los primeros tratados de notación de la danza, se describen los pasos etc, todo esto va a evitar, la improvisación, lo ad libitum de la danza, enseña el orden lógico de la realización de los pasos.

En 1700 – 1701, cuatro años antes de que muera Beauchamps, él hace su aporte mayor: establece las 5 posiciones básicas, de los pies en el ballet.

Todo esto ha sido un paso para que el arte del ballet se aleje cada vez más del diletantismo de los nobles y pase a ser profesional o sea que pasa de ser un baile de recreación de los nobles, pasa a gente que se gana la vida con él.

Esto es un período de nacimiento, pero cuando cuaja el poder que le insufló la vida, está muriendo, porque se está acabando el poderío del Luis XIV que da paso al reinado de Luis XV y será un ballet poderoso, pero con otra atmósfera. En 1708 hay mucha hambre en Francia, se cuestiona el absolutismo y es derrocado. Este período se aparta de lo sobrio, misterioso del Barroco y entra el ballet a reflejar el detalle, el preciosismo, la exquisitez, hasta llegar al amaneramiento que da lugar al estilo Rococó. Esto es todos los niveles de la corte y de las artes.

El ballet se prepara para enfrentar en contenidos, técnica, vestuario y maquinaria teatral esas demandas, porque el ballet es el termómetro de su tiempo y aparecen los coreógrafos, maestros y bailarines que son los que escribirán la historia.

Sin bien es cierto que hasta final del siglo XVII el ballet tenía un grado de desarrollo, todavía era esclavo de la ópera. Lully había

dado una riqueza musical grande al ballet, pero él era un músico y el ballet hasta este momento era un siervo de la música, era una pequeña parte dentro de los espectáculos de ópera, estas eran limitaciones, estaba el ballet en desventaja. Al final de este siglo desaparece Lully, como todo responsable y empieza la lucha porque el ballet tenga sus propios valores y se exprese por sí mismo, veremos como esto va a suceder poco a poco, Beauchamp, había hecho mucho por el ballet, pero se hará mucho mas a partir de él, las principales personas encargadas de desarrollar el arte del ballet serán los alumnos sucesores de Beauchamp, por eso el ballet es un arte de tradición y transmisión de generación en generación. Estos bailarines y estos coreógrafos, son los encargados de llevar esta tradición.

La dinastía de la danza se abrió con Pierre Beauchamp. Los intérpretes de esa época después se convierten en maestros y coreógrafos y seguirá la tradición con célebres bailarines que tuvieron que ver con que este arte llegara hasta nuestros días. Nos referiremos solamente a bailarines hombres, por tratarse este trabajo de una figura masculina.

Louis Pecourt (1651-1729).

Nace en París y entra en ésta sucesión porque es alumno de Beauchamp. De éste toma sus primeros aprendizajes de danza, debuta en 1664 y se convierte en el más célebre intérprete de los ballets de Lully, obtiene su mayor éxito en el Triunfo del Amor (el primero donde baila una mujer) 1681, se empata con Mlle Fontaine. De 1687 a 1703 sucede a su maestro, como director de la Academia.

Se mantuvo en escena hasta los 60 años bailando. Fue un coreógrafo destacado de la época y se destaca bailando ballets de Lully y también coreografiando ballets con música de Lully

Louis Dupré (1697-1774).

Este célebre bailarín es el primero en establecer la gran jerarquía en el baile masculino. Empezó a estudiar danza con su padre en el interior de París, se traslada a París con 18 años (1715) y alcanza la celebridad hasta 1751. Los críticos le otorgan el título de Dios de la Danza, fue el primero en obtener el título. Bailó a los 60 años, todavía con gran elogio de la crítica, era muy bello y de un físico extraordinario.

Beauchamp, Pecourt y el más destacado Dupré, será el sucesor también de la Academia, que ya se va conociendo como la Opera. Este hombre fue célebre como intérprete pero también se destaca como maestro, por sus alumnos ejemplo: Vestris y Noverre.

Jean Balon (1676-1739).

Por él es lo que se conoce en el ballet como balón. Debuta joven a los 12 años, ante la familia real y tres años después, a los 15 (1691) se dice que ingresa en la Academia, con profesionales y comparte la escena con figuras destacadas como Pecourt y Prevost, se convierte en coreógrafo y también hace ballets para el Rey. Entra en la historia porque como coreógrafo en 1726 hace una nueva versión coreográfica de un ballet que ya existía, "Los caracteres de la Danza". Esto permitió el debut de alguien que revolucionaría el arte del ballet, fue: María Camargo.

Baila junto a Prevost, el ballet, “Horacio” (el mismo nombre de la tragedia de Corneille) y Balon adquiere la celebridad y se conoce por la facilidad con que bailaba.

El ballet arranca en este siglo XVIII, primero como un género independiente, no esclavo de la música, no insertado en la ópera, ni como mero entretenimiento.

Segundo se logra que el ballet sea cada vez más sólido e independiente y un reflejo fiel de la vida. Esta va a hacer la lucha de todo el siglo XVIII.

El siglo XVIII es el siglo en que se sienta la tradición del ballet.

Nicolás Blondy (1677-1745).

Es sobrino de Beauchamp y a su vez su discípulo.

Es bailarín y maestro. En 1691 con 14 años ingresa en la Academia e interpreta varios ballets con música de Lully y Campra. En 1729 cuando ya a tenido una trayectoria exitosa como bailarín, se convierte en maestro y coreógrafo y sustituye a Pecourt en la dirección de la Opera y también como coreógrafo.

Este año es importante en su carrera, pues crea su ballet más famoso “Los Amores de las Diosas” con música de Quinault, en una ópera – ballet.

Este hombre es una de las grandes personalidades del ballet de ese tiempo de gran porte, se le define como el más grande danseur noble más trascendente de este período. Fue el partenaire habitual de la más célebre bailarina del período, la Prevost. Todavía bailando logra el mérito más grande como maestro, él es el que forma a María Camargo y María Salle.

La disciplina se realiza en la práctica pero para que quede hay que teorizar y esto sucede en el ballet. Era necesario que apareciera la persona que preservara todo lo que se había logrado hasta ese momento.

Pierre Rameau. (1674-1748).

El es un individuo que comienza su carrera a principios del siglo XVIII, la comienza de una manera, de un modo aristocrático, porque es maestro de danza, de los pajes de la Reina de España y se convirtió también en maestro de danza de la reina de España.

El se mueve en el círculo cortesano y describe las reglas obligadas de la ejecución académica de las danzas cortesanas.

En 1725 escribe un texto clave en la Historia de la Danza, “El Maestro de Danza”. Es el más fiel defensor de las cinco posiciones, es el hombre que define y armoniza las posiciones de los brazos con relación a los pies, y da reglas metodológicas de donde deben ir los brazos.

Él dice en su texto: “Enseña los pasos de danza con la regularidad de un arte verdadero”. Rameau es importante y complementario de Beauchamp, porque tanto describe su experiencia en la práctica de la danza social, como en la danza espectacular.

Hay otro libro de él, “El nuevo método del arte de escribir o de trazar toda clase de danza”.

Es un maestro que continua una línea de sucesión como pedagogo y como teórico, iniciada por Beauchamp, Pecourt, Blondy y Dupré.

Franz Antón Hilverding ó Hilferding (1710-1768).

El desarrollo de los maestros italianos y el desarrollo del Ballet en Francia ha hecho que gentes de otros lugares fueran a Francia a beber de esa fuente.

En el siglo XVIII se ve que en muchas cortes Europeas, principalmente de Alemania y Austria desarrollan el baile cortesano y se empiezan a desarrollar los espectáculos de ballet que se realizan en la corte con su apoyo y también se desarrollan en teatros públicos, donde los profesores trabajan y estos artistas (de la corte y de los teatros) van a beber sus enseñanzas en París.

En este fenómeno se inserta este personaje. Nace en Viena, en el seno de una familia de artistas quienes integran una verdadera dinastía de artistas y esta dinastía de los Hilverding es famosa del ballet, música y teatro de Europa. Su familia era mamonetistas: actores, bailarines que participan en los espectáculos cortesanos y también en los espectáculos públicos.

Sus padres lo ponen siendo muy pequeño a estudiar danza en la escuela de la corte imperial.

Era tradición que la corte, cuando veía en su escuela jóvenes de talento lo enviaran a París y allí toma contacto con todo el quehacer artístico, Ballet de la Opera, La Opera Cómica y el Teatro Italiano.

El va a tener la posibilidad de trabajar con Blondy, maestro célebre.

En 1735 ya está incorporado al ballet de la Opera de Viena y dos años mas tarde era coreógrafo.

En 1749 es nombrado, Maestro de Ballet de la Corte y hay un gran período de creación de él, entre 1752 y 1757 crea más de 30 coreografías para los distintos teatros de su país.

Él fue un precursor, se adelantó más de un siglo al quehacer coreográfico de su época, planteó cosas que fueron la medida del ballet un siglo después, como: En primer lugar no sólo lucha por el desarrollo de la técnica, sino considera importante la expresión y es uno de los precursores del Ballet de Acción. Se dice que para él no sólo fue el movimiento a secas sino que utilizó el movimiento siempre dinámico, el movimiento siempre en función de algo. Implanta la asimetría de grupos (en el diseño coreográfico) de los bailarines y en el espacio en que se iban a mover. En sus ballets, su preocupación era expresar sentimientos, pero planteaba y exigía que la expresión y sentimientos había que darlos con el cuerpo de todo.

Su fama era sólida como coreógrafo y era tan respetado, que no sólo tiene su labor en San Petersburgo sino que se convierte en supervisor de San Petersburgo y de Moscú.

En virtud de su trabajo profesional, tiene una importancia grande, pues fue el coreógrafo y maestro más importante de la Europa Oriental. No sólo tuvo el talento de bailarín y coreógrafo, de dominar el lenguaje de la danza, sino que fue un hombre que profesionalmente se preocupó por la cultura integral, en la literatura, la música, mitología, artes plásticas y en sus años de creación, una gran batalla fue la que le dio una dinámica e importancia que no tenía hasta entonces, al cuerpo de baile, que más tarde harían Noverre y Fokine.

Gasparo Angiolini (1731-1830).

Nace en Florencia, Italia, parte del seno de una dinastía artística e inicia los estudios de danza con sus padres.

En 1734 aparece en escena, en Venecia y luego siguió bailando en diferentes teatros italianos; en 1757 la historia lo recoge como un coreógrafo que hace coreografías en Turín.

En 1758 viaja a Viena para estudiar con Hilverding y no sólo pule su aprendizaje técnico y artístico, sino que se nutre con las ideas del ballet de acción.

En 1761 Angiolini usa uno de los temas que son grandes en la historia del teatro, “Don Juan” de Cristóbal Gluck, donde lleva adelante los criterios de su maestro del ballet de acción y en 1762 hay una ópera famosa de Gluck, “Orfeo y Eurídice”, que hace en términos de ballet, este año su fama es ya importante y recibe una invitación igual que su maestro para ir a San Petersburgo, después vuelve en 1766 y en 1762 otra vez al igual que su maestro también trabaja en Moscú.

El tiene un talento extraordinario, no sólo con sus ideas coreográficas y el ballet de acción, sino también por su gran musicalidad, en ocasiones hace la música de sus propios ballets. En Rusia hace más de 10 coreografías famosas una de ellas, “Los Chinos en Europa”.

Después de Rusia regresa a Italia y trabaja en distintos teatros, especialmente en Milán y aquí acusa a Noverre de plagiar las ideas de su maestro Hilverding, del ballet de acción, y esa polémica quedó registrada en documento “Cartas de G. Angiolini al señor Noverre, sobre el ballet pantomímico”.

Entre 1776 y 1779 vuelve a Rusia y luego en 1782 y 1786 regresa de nuevo y será el período en que vaya por última vez, ahí es respetado y admirado por las obras que allí hizo.

Regresa a Italia y estando en Italia surge la revolución Francesa, con la que él se identificó y defiende lo que significaba un paso a la democracia, donde lo apresaron por tener estas ideas.

Sus valores fueron, que puso gran énfasis en la libertad de los movimientos y la concentración de la acción y del gesto. Públicamente repudió una costumbre de la época, que lastraba el desarrollo del ballet y se acostumbraba a usar unas notas al programa, que él dice que es una costumbre dañina para el ballet, que debe expresarse por sus propios medios. No sólo tuvo una sensibilidad musical muy grande, sino que lo exigió en el ballet. Él decía que un ballet no era grande, sino que había una síntesis entre la música y la coreografía. Trató de establecer un sistema de notación de la danza, que estuviera basado en la notación de la música.

Gaetano Vestris (1728-1808).

Nace en Florencia y muere en París donde lo llenan de gloria, aquí inicia sus estudios con el célebre maestro del período Dupré. En 1748 debuta en la ópera 3 años después en 1751 a los 23 años ya es primer bailarín de la Opera de París. A partir de 1755 se sedimenta su carrera, por los éxitos uno tras otro, en 1763 sucede un hecho muy importante en su vida; él va a estrenar en París (se considera una bajeza de él y fue muy cuestionada) el ballet “Jasón y Medea” (era de Noverre o sea fue un plagio coreográfico).

Gaetano es la figura masculina más grande del siglo XVIII y de toda la historia de la danza, fue muy querido del público y la nobleza, fue mimado y muy carismático y admirado no sólo en Francia sino en Europa, se le llamó el bello Vestris el hombre de la bella pierna y también fue conocido como el dios de la danza (el segundo pues el primero fue Dupré).

En 1770 asume la dirección de la Opera de París, (este cargo lo comparte un poco) hasta 1776, hasta 1773 gobierna sólo y después lo comparte con Dauverbal y uno de los Gardel.

María Antonieta impone a Noverre y es 1776 donde deja de gobernar la Opera. (Noverre tiene que renunciar mas tarde porque le hacen la vida imposible, y en 1779 ya estaba fuera).

En 1782 su carrera se marca como bailarín, pues se retira de la escena y asume la dirección de la escuela coreográfica de la Opera de París, se dedica a ser maestro y a cincelar la carrera de su hijo Augusto, que será tan o más célebre que él.

Maximiliano Gardel (1741-1787).

Va a ser una figura que comienza su entrenamiento con su padre (maestro de baile) en una corte polaca, en la corte del Rey Stanislaw, el nace en una ciudad Alemana, en Munnheinde, de padres franceses, por eso es francés, él desarrolla su carrera artística en Francia.

A los 14 años, en 1755 debuta en la Opera de París, desarrolla una carrera destacada aquí, pero es en 1772 cuando alcanza la celebridad, cuando él va a sustituir al dios de la danza (Gaetano Vestris) en el ballet Castor y Pollux (personajes mitológicos los dos),

siempre estuvo a la sombra de Gaetano y cuando se presenta el momento de suplirlo es cuando se conoce. Todavía era costumbre bailar con máscara y él lo hizo sin máscara para que se supiera que era él el que bailó.

En 1787 a la edad de 46 años, M. Gardel quien tuvo una vida muy tormentosa, muere.

Pierre Gardel (1758-1840).

Al morir su hermano, Pierre Gardel asume la dirección de la Opera, hace una carrera grande como bailarín, hasta 1787 que es nombrado director de la Ópera y maestro.

Su obra importante como coreógrafo fue: La Danzomanía de 1800 (muy famosa y bailada por todas las figuras de la época, no se le conoce mas coreografías).

Pierre Gardel era muy buen bailarín y muy expresivo, tuvo buenas relaciones con Noverre, quien dijo que era su musa preferida, fue uno de los intérpretes favoritos de Noverre.

En 1799-1815 fue director de la escuela anexa a la Opera, hace una obra pedagógica grande, fue un gran bailarín, coreógrafo destacado (muchas están perdidas), un maestro célebre y formó muchos bailarines.

En el siglo de las luces (siglo XVIII) culminan una serie de aspiraciones en cuanto a la danza (ballet). Se perfilan, delinean y consolidan todas las ideas de este siglo. Vamos a referirnos, a una de las figuras que no sólo son grandes sino son sumas, hombres que bebieron la experiencia anterior y que la proyectaron hacia un nuevo objetivo.

Jean George Noverre (1727-1810).

Nace en París, comienza su formación en la danza con Dupré, sólo a los 16 años (1743) debuta en la Opera Cómica y en sus propios comienzos recibió la influencia de una gran artista que fue María Sallé, ella es una fuente de inspiración en lo expresivo para él.

Al año siguiente de su debut en 1744 y durante 10 años hasta 1754, realiza una carrera muy dinámica (gira por toda Francia) y también en el extranjero. En París baila en espectáculos masivos, en ferias (después se lo achacan como un lunar en su vida) y empieza a hacer sus primeras coreografías. Baila en París, Burdeos, Marsella, Lyón, Strassburg y Alemania.

En este período de trabajo intenso, él que ya tenía la influencia en su carrera de María Sallé, se convierte en partenaire de La Camargo en Lyón.

En 1754 se produce un hecho importante en su vida y es que es nombrado maestro de danza (coreógrafo) de la Ópera Cómica. Es a partir de aquí que empieza a desarrollar sus ideas dramáticas o sea incorpora el drama al ballet o sea es el embrión del ballet de acción (tenía 27 años), el ballet toma un peso expresivo y dramático, es lo contrario a lo que existía entonces.

Este propio año obtiene un gran éxito, el ballet “Las Fiestas Chinescas”, no fue precisamente por su forma dramática (todavía no tenía la fuerza dramática de “Jasón y Medea”) sino porque da riqueza de expresión, no trágica, se une con un exotismo (es una visión exótica de los chinos). Para él esta fue una obra menor que quisiera olvidar.

“Las Fiestas Chinescas” son: expresión más exotismo.

Este mismo año, 1754, (el célebre actor inglés y director teatral de su época David Garrick “éste lo definió como el Shakespeare de la danza”, él mantenía la obra de Shakespeare viva y era director del teatro Drury Lane, era el mimo más célebre de su época).

Él conocía del talento y las aspiraciones de Noverre y le ofrece la escena londinense y lo invita a Londres a montar “Las Fiestas Chinescas” (reponerla).

Estalla la guerra entre Inglaterra y Francia y coincide con la puesta en escena de la obra de Noverre y se forma una gran revuelta y repulsa a todo lo francés y concluye esto en protesta y casi un combate y le prendieron fuego a los decorados de esta obra, se le quiso declarar extranjero indeseable.

En 1755 hace el primer gran intento por alcanzar la meta o sea integrar la Opera de París, se busca el contacto con Madame Pompadour (favorita del Rey) y esta le consigue el título de maestro de la Opera de París y es cuando se le acusa de plebeyo insignificante, de bastardo, de artista de feria y le sacaban su origen medio suizo. A pesar de la influencia, no pudo ingresar en la Opera. El puesto de maestro de la Opera era hereditario, vitalicio e irrevocable.

Noverre, se deprime y a la vez siente rencor y decide abandonar París y se refugia en Lyon.

Su permanencia en Lyon es importante porque aquí da a conocer obras importantes del ballet de acción, que son: 2 ballets célebres, Los caprichos de Galatea y El baño de Venus. (Los primeros títulos todavía están pegados a lo mitológico, después ya no tanto).

En 1759 termina un texto, (que se publica al año siguiente) que a manera de un epistolario, con un personaje invisible, plasma sus ideas sobre el ballet y reafirma sus ideas sobre el ballet, desde sus orígenes, cuestiona todo lo que le parece mal y dice todas sus ideas, esto es: “Cartas sobre la Danza y los Ballets”.

En 1760 se publica este trabajo, es un testimonio de lo que quiso hacer y no le dejaron hacer en su patria.

En 1759 recibe un ofrecimiento para trabajar en Gutenberg, ducado convertido en estado, a la cabeza estaba el duque Carlos Eugenio (se dice que era voluptuoso, culto, pródigo e inteligente) esta corte de Stuttgart (la capital) era un teatro muy conocido y visitado, un celebrísimo teatro en el centro de Europa. Noverre encuentra aquí el apoyo material y moral para realizar aquí su obra, recibe del duque una compañía de 100 bailarines y 20 figuras, un sueldo fijo y honorable para él y su esposa (actriz francesa madre de sus hijos, con muchos años de casados y única mujer) y cubos de vinos al año y leña.

Noverre trabaja ahí desde 1759-1766. le procuraron, además, un equipo de trabajo, su decorador fue Bourcher (famoso pintor del Rococó, junto con Fragonar, Lacroix etc), el diseñador de vestuario fue, Bosquet y le procuraron colaboradores para la maquinaria teatral.

Después de una estancia fructífera en Stuttgart, pasa en 1767 a la corte de Viena, aquí trabaja durante 7 años, desde 1767 a 1774. su estadía en Viena es importante porque: se encuentra una experiencia anterior (la de Hilferding).

Aquí se produce para él nuevas experiencias, se encuentra con Cristóbal Gluck (alemán), él está revolucionando la música, está

buscando el drama, el contenido dentro de la música, él es el padre de la música, se encuentran él y Noverre, hacen amistad y los dos, cada uno en su rama, están haciendo lo mismo y se retroalimentan.

Aquí Noverre trabaja, crea y repone más de 50 ballets, de todas partes de Europa vienen aquí a aprender la técnica, las puestas en escena etc.

Todo esto es parte de la atmósfera de Noverre y culmina (con su relación con la Emperatriz de ese país María Teresa de Habsburgo y Lorena) dándole clase de danza a los hijos de ella, dos varones y una niña, que será luego la Reina de Francia, María Antonieta, que es la que más tarde lo ayuda a alcanzar su máxima aspiración: La Opera de París.

De 1767 a 1774 trabaja en Viena, ya tiene una obra sólida, es muy conocido y respetado.

En 1774-1776 Noverre quiere difundir más su obra creadora y se marcha a Italia (trabaja en varias ciudades) básicamente en Milán y empieza a predicar las ideas del ballet de acción, ya era un maestro destacado y va a tener una gran polémica con Gaspero Angiolini, Noverre nunca reconoció, que había recibido influencia, ni experiencia de nadie y Angiolini defendía a Hilferding, puso éste en polémica la paternidad del ballet de acción, esto fue una polémica pública de trascendencia internacional, se conoce por la “Carta de Angiolini al señor Noverre”, aquí lo acusa de que Hilferding también había transitado por el ballet de acción y Noverre no quería reconocer esto.

Noverre insistía mucho en la pantomima y todo se escribía en el programa, de esto se agarra Angiolini, para decir que él mismo sabía que sus ballets no se entendían.

No obstante Noverre, trabaja y tiene éxito y hace un ballet, “La primera Edad de la Inocencia”. Aquí está hasta que su antigua alumna de Viena, se convierte en Reina de Francia y es la propia María Teresa, la que escribe a su hija para que interceda, en que Noverre coja la dirección de la Ópera, o sea él no lo pidió. A pesar de que el cargo en la Ópera, era vitalicio y hereditario, él lo logra.

En estos momentos dirigían, Gaetano Vestris y dos asistentes Maximiliano Gardel y Jean Deauberval, cuando llega Noverre, se hace prácticamente una guerra, se le acusa de intruso, bastardo, provinciano, funámbulo de feria y extranjero, pero esto es irrevocable y entra a la dirección de la Ópera aunque le hacen la vida imposible.

Trabajó en la Ópera desde 1776 hasta 1779.

Después de este período de trabajo contra viento y marea, se hizo amigo de Gardel y Deauberval quienes consiguen que renuncie al cargo, ofreciéndole una buena pensión y entre 1779 –1780 renuncia, aunque no completamente, pues es hasta 1781 que se retira Noverre y Gardel toma el cargo.

Noverre está hastiado de Francia y se va a Londres, al Teatro del Rey, crea una excelente compañía y convierte esta compañía en célebre, por su repertorio y por las figuras. Sus obras lo mantienen vivo y su más célebre interprete será Pierre Gardel (el hermano de su más fuerte enemigo) será también una estrella el bailarín francés Antoine Bournonville, creado por él (el padre de Augusto Bournonville, hijo de él con una bailarina Sueca)

Noverre invita a Guimard, a Vestris, que va con su hijo y junto con Bournonville, son las estrellas, también a Charles Didelot (Francés) todos estos serán los artífices del ballet Ruso.

Después del período londinense, se marcha a Francia (Saint Germain en Laye).

El 19 de octubre de 1810 muere Noverre de muerte natural. Vivió 83 años.

Este hombre fue un precursor y reformador de la historia del ballet, consolida las búsquedas del ballet de acción, dándole un peso grande a la expresión y al sentimiento, en abierto enfrentamiento de la costumbre de su época de llevarlo todo a la técnica, cambió el gusto por la rutina que imperaba en su época, planteó la importancia del trabajo de equipo, no imponía las ideas al intérprete, sino dejaba que las asimilara batalla contra el vestuario de la época (pelucas, máscaras, zapatos etc) aparta el ballet de temas mitológicos, le da una importancia nueva, desconocida hasta entonces al cuerpo de baile, que participara y que no fuera un mero telón. Dejó ideas muy claras de la importancia del artista de ballet y del coreógrafo, que debía ser muy culto, conocer de música, pantomima, drama, literatura etc.

En el cierre del Siglo de las Luces, que trajo mucha luz al arte del ballet y faltando sólo 11 años para que empiece el siglo XIX, ya se reflejan en las obras los sentimientos humanos, cuales quiera que fueran.

Este personaje, Jean George Noverre, es muy importante para la historia de la danza, por todas las aportaciones que a ella hizo, tan es así que el día internacional de la danza se celebra el 29 de abril, la fecha de su nacimiento.

Jean Deauberval: (Jean Bercher) (1742-1806).

Murió cuatro años antes que Noverre. Culmina su obra y es el primero en reflejar este tipo de tema social en el ballet. Será una obra, que deja un escalón superior en esta conquista. Su obra “La Fille Mal Gardeé”, fue un gran exponente de todo lo antes hablado.

El plantea un cuadro de su época y es una lucha de clases, por supuesto esto antes no se podía haber hecho.

Su mérito es haber puesto su hacer de acuerdo al contexto social de su época.

Nació en 1742 en Montpellier, hijo de un actor de una compañía llamada La Compañía Francesa del Rey. En 1761 a los 19 años, ingresa en la Ópera de París, él era egresado de la escuela de la Ópera. En 1763, es nombrado primer bailarín de carácter, en 1770 es nombrado primer bailarín noble y en 1771 es nombrado maestro en la Ópera.

Jean Deauberval, trasciende no sólo por ser primera figura de la Ópera de París, por coreógrafo y por la importancia de su principal coreografía “La Fille mal gardeé, sino también por haber sido un excelente maestro, uno de sus alumnos mas célebres fue Salvatore Vigano.

Salvatore Vigano (1769-1821).

Vive 31 años del siglo XVIII y 21 del siglo XIX. Va a hacer representante de una de las familias que son linajes dentro de este arte. Hijo de un bailarín y coreógrafo, marcado para la danza y también deja legado en la música, su tío materno fue el célebre compositor italiano Luigi Boccherine, éste cuida de su sobrino e

influye en su formación musical. Con él estudia música y composición musical, con su padre danza y estudia pintura.

Muy joven debuta en Roma aunque es napolitano. Debuta como un personaje femenino, todavía en Roma no era permitido la mujer en la escena y su debut era en un papel de mujer.

Salvatore Vigano en España, siendo muy joven es que empieza a bailar como hombre. En esta primera etapa no se sabe mucho de su carrera, no hay muchos documentos, pero aparecen las primeras pruebas documentales en un programa de la compañía de ballet italiana de Domingo Rossi, interpretando roles del repertorio noble. Aquí aparece su nombre ligado al de la bailarina española María Medina, su compañera de danza y en la vida, que también fue célebre.

Esta unión los convierte en una pareja importante en Italia y en el resto de Europa, viajan mucho y bailan en Francia, Italia, Inglaterra, Bruselas y después de este gran recorrido regresan a Italia, todavía él solo era bailarín. En 1791, con 22 años, hace una ópera, con su propia música y fue su primera coreografía, se llamó: "Raoul, Señor de Crequi".

Con esta obra se inicia un proceso muy importante en su vida. A partir de esto compone casi todas las músicas de sus obras. De 1791 al 1795, él y su esposa marchan a Viena, capital de Austria, en este período se produce un gran desarrollo de Vigano como coreógrafo, su primer gran período de esplendor, él es un hombre dado a lo técnico y busca lo expresivo a través de una mayor expresión en el cuerpo.

En Viena hace muchos estrenos y repone trabajos anteriores, En 1794 estrena un ballet que se llama "La Fille Mal Gardée".

Todos los historiadores coinciden en que hay una influencia grande de Dauberval en esto, aunque no se sabe, si el argumento es igual, pero si que la coreografía es de él.

Se traslada a trabajar a Italia y decide dejar este país después de separarse de su esposa y en entre 1799-1803, vuelve a Viena y se produce su segundo período de éxito y esplendor.

Con toda ésta experiencia vuelve a Italia y se queda como extraordinario maestro y coreógrafo principal de la Escala de Milán, trabajó aquí hasta su muerte. En la escala de Milán es su período de grandes obras, que pasan a la historia como célebres.

Carlo Blasis (1797-1878).

Carlo Blasis es una de las figuras más trascendentes dentro del ballet. Hasta hoy día su legado es válido, es eminente y trasciende fundamentalmente por su labor como pedagogo.

Nace en Nápoles, en el seno de una familia relacionada con las artes, él y sus hermanos (varios, incluyendo mujeres) reciben formación artística pero además científica.

Tuvo una formación integral, conoce de la historia de la danza, de la técnica de la danza, de música, de artes plásticas y de ciencias, esto se lo debe a su formación familiar y lo mantiene durante toda su vida.

Como erudito, trató de buscar explicación de la ciencia en su arte específico, él es el único que se conoce como investigador científico con relación al ballet.

Carlo Blasis recibe su formación de ballet de dos maestros franceses: Jean Dauberval y Pierre Gardel.

El se traslada a Francia y es aquí, donde debuta en 1809, (con 12 años), en Marsella, continúa su carrera y pasa a Burdeos (se supone que aquí recoge el legado de Dauberval) y después baila en París (no se registra en los libros si fue en la Ópera, pero se dice que tuvo éxito).

Muy joven muestra interés por la coreografía y sus primeros trabajos los hace en bailables de puestas en escena de óperas con música de Gluck y de Mozart.

Es nombrado solista en la Scala de Milán en el período de la dirección de Salvatore Viganò (1813-1821), el trabajo que aquí se realizaba le resultaba más interesante que el de París, donde va solidificando y volcando sus teorías.

Entre 1826 y 1830, Blasis está tratando de expandir sus rayos de creación y recibe un contrato en el Teatro del Rey en Londres, en calidad de intérprete y coreógrafo y mientras esto está ocurriendo, ya él es definido como bailarín de gran perfección técnica, aún siendo tan joven.

No se habla mucho de esto, pero parece que era un individuo enfermo y esto lo hace abandonar la escena, pero parece que esto no lo traumatiza, en pleno esplendor va dejando paulatinamente la escena y se dedica a la enseñanza.

A partir de 1830 disminuye su labor como intérprete y aumenta la de profesor, recibe una invitación del Teatro Imperial Marinsky de San Petersburgo, esto ratifica su prestigio como maestro pues ahí no contrataban a cualquiera.

Después de esta primera etapa de él en San Petersburgo en 1837 se produce un hecho de extraordinaria relevancia en su vida,

recibe el título de director de ballet de la Scala de Milán, aquí además es maestro y coreógrafo.

Al ser el director puso en práctica su credo pedagógico, sus ideas y reformas, éstos eran trabajos que venía elaborando desde edades tempranas, ya había publicado dos textos, cuando llega de director. Uno de ellos, lo escribió en 1820, a los 23 años “Tratado Elemental Teórico y Práctico del Arte de la Danza”. En 1828 estando en Londres escribe su otro libro “El arte de Terpsícore”.

No se registra en los libros que sus coreografías hayan trascendido mucho.

En 1847, posterior a la Scala de Milán escribe su libro más ambicioso porque toca muchos temas variados y es el que menos se conoce: “El hombre Físico y Moral”. (en este libro se notan sus conocimientos científicos).

A partir de todos estos trabajos se sigue moviendo, va a trabajar a Berlín, regresa a San Petesburgo, trabaja en Moscú, en Londres y mantiene vive la máxima exigencia de la técnica en su nativa Italia.

Vive 81 años a pesar de su enfermedad, pudo contemplar el fruto de su obra. Vio los frutos de su momento y vio que su obra fue cimiento para una etapa posterior, tuvo el mérito de contribuir al auge del ballet en Rusia.

Entre sus aportes se encuentran: Luchar por dar a la danza el máximo de rigor académico (rigor de un conocimiento enseñado y aprendido en academia, con una supeditación científica). Fue máximo defensor de la Dance´ ecole y definía a la danza como una simbiosis y como una síntesis de elementos corporales e ideales, o sea lo físico y también ideal.

A partir de esto estudia el instrumento, o sea el cuerpo, y por eso comienza a estudiar cómo está constituido el cuerpo humano y aplica sus conocimientos científicos.

Estudia la constitución ósea, muscular y nerviosa del cuerpo humano. Empieza a distinguir las partes del cuerpo, en su función en la danza.

Será un enamorado de la técnica, pero la asociaba a una expresión. Decía, que no se podía descuidar el sentimiento y que el rostro debería expresar con gran riqueza.

Fue muy sensible a los reclamos de su tiempo, se reclamaba en esta época mucho el giro y él presta gran atención a esto, por lo que estudia todo lo referente a esto, es el padre de la arquitectura de la pirueta, busca la rotación de las piernas y la rodilla, desafía la reglamentación de la abertura de las piernas o sea el en dehors.

Aplica la física en el giro, la fuerza centrípeta y centrífuga, y el equilibrio entre estas fuerzas. Los ángulos en las piruetas. También estudia la óptica en el giro, es el que aplica el spot. Su pasión por la pirueta fue tal, que dedicó gran atención a las piruetas lentas, decía que iban dotadas de la mayor gracia.

Sistematizó la preocupación de la concordancia entre los movimientos del cuerpo (tronco) o sea una buena colocación, concordancia y armonía entre las piernas y los brazos (esto aplicado a todo pero específicamente a las piruetas)

Hace estudios minuciosos de la preparación y culminación de las piruetas.

Por un sentido ideológico y social el reclamo de su época será: (el romanticismo surge por lo rechazado que se sentía el artista y necesitaba evadirse de la realidad). El Salto, estudio el aplomo, la

base de la elevación, estudia la flexión o el plié. Estudia esta ley, todo para lograr el salto, lucha por una cabeza alta y hombros bajos.

El decía que todo lo anterior eran pequeñas cosas, que el arte del ballet culminaba en el adagio pues aquí se daba cita la belleza y la mejor gracia (adagio en cuanto a tiempo musical y baile de pareja). Decía que aquí culminaba o se definía un bailarín de modales varoniles de porte noble y elegante que recordaba un bailarín trágico, definición antigua de lo que hoy es un bailarín noble.

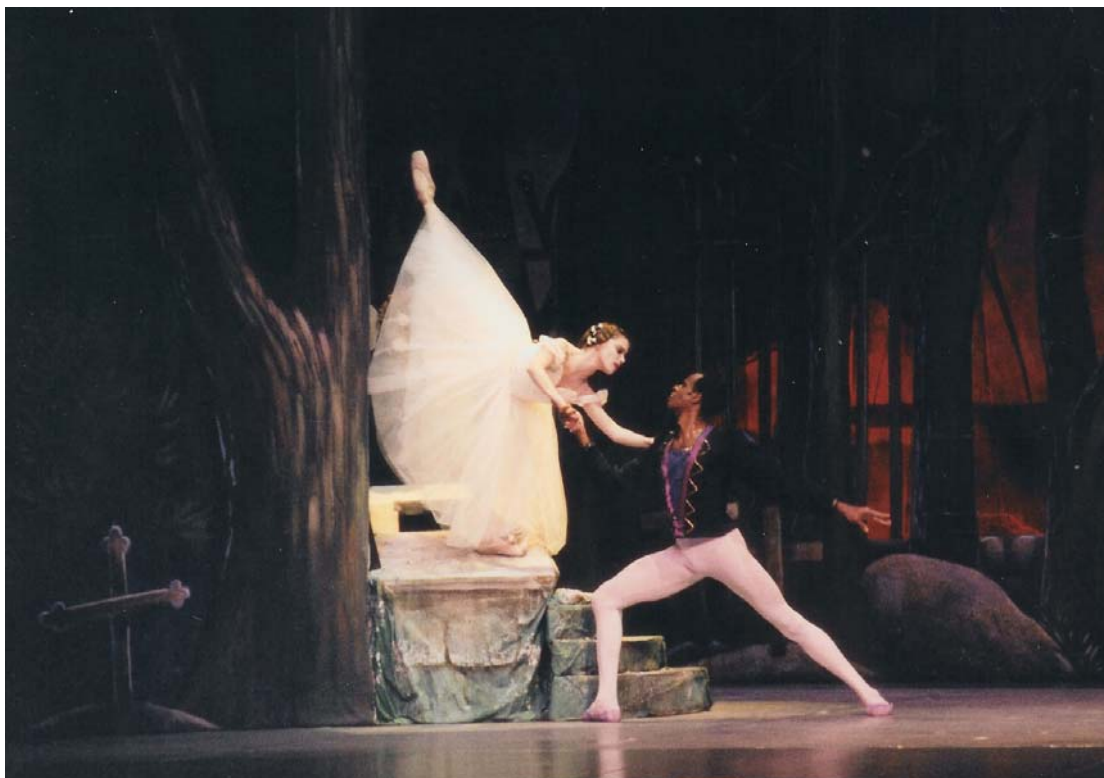
Se fijó en el somatotipo del bailarín y teniendo en cuenta sus cualidades anatómicas o físicas, se debía ubicar al bailarín o sea de acuerdo a su tipo.

En su afán por el gesto, decía que había que expresar mucho, pero con gestos estilizados para lograr el estilo y el buen gusto.

Decía que el ballet debía de armonizar las formas geométricas con la estilización gestual.

Todos estos pensamientos culminaron con su teoría de que el instrumento para que sea capaz de expresar hay que cultivarlo y para esto debía tener un proceso y es él quien ordena o crea y sistematiza el entrenamiento en barra y centro.

El Romanticismo.



7.13 Ballet Clásico de Querétaro FBA-UAQ. Giselle. (2003).
Dunet Pi Hdez. e Hiram Díaz Quintero. Primeros Bailarines.

El S. XIX es un siglo importantísimo, el XVIII será el de las luces y éste se podría llamar el siglo de las conquistas y las realizaciones. Es el siglo de los dos grandes estilos que conoce la historia del ballet, que se mantienen hasta hoy día, en la primera mitad del siglo el romanticismo, en la segunda mitad, el estilo clásico, que tiene su mayor auge a finales del siglo, el clasicismo en el ballet, no es igual que la época del clasicismo en las demás artes.

El Romanticismo es una consecuencia de un hecho social, del hecho histórico de la Revolución Francesa de 1789, ésta arrastró a las masas al combate frontal, contra el feudalismo, esta fue una sociedad en que la gran masa vio traicionada sus aspiraciones, fue

libertad, igualdad y fraternidad para ellos los burgueses, las masas ahora son esclavas de un salario, era igualmente explotada, la intelectualidad se enfrentó a una nueva concepción de la sociedad, el mercantilismo, en la super estructura de la sociedad, o sea los que no producían una mercancía que se cambia, los intelectuales, artistas etc, sienten una frustración, no se valoraba el trabajo de ellos, se entra en un conflicto, la nueva burguesía tras la Revolución Francesa, no sólo, no protege las artes, si no que las subestiman porque no ofrecían ningún bien ganancial. Sólo interesaba la burguesía financiera.

Debido a esta subestimación se produce un enjuiciamiento de diferencias donde en una época la cultura era todo poderosa, o sea la gente se cuestiona este período. Este cuestionamiento trae como consecuencia “una postura ideológica por parte de los intelectuales, artistas y pensadores, que imposibilitados de cambiar esta sociedad, tratan de evadirse de ella, es una tendencia escapista, no revolucionaria y es que empieza en todas las artes, en unas primero que en otras el Romanticismo (todo a finales del siglo XVIII y hasta la mitad del siglo XIX)”.

La danza era un reflejo de la sociedad; eso lo vemos aquí, la nueva situación social traerá nuevos temas, nuevos argumentos, son todos fundamentalmente temas escapistas, evasivos fundamentalmente de aquel contexto social y además son las idealizaciones de lo que el hombre quiere tener en la tierra y no puede, o sea hay una fantasía.

La primera ley será que frente al apego, al dinero, a la mercancía, se va a exaltar lo que es negado, los valores espirituales y morales, como el honor, el decoro, la amistad, el sacrificio y sobretudo la

extraordinaria valoración y exaltación del amor, como el sentimiento más puro. Se exaltan las fuerzas del bien contra el mal, la mujer ocupa un plano primordial, devino en símbolo de madre, amante, heroína etc, recibe un tratamiento en el ballet como nunca antes se convierte en centro.

Los artistas miran al pasado y retoman de la edad media los temas de fantasía, leyendas de esa época.

Esta necesidad será lo que conforma los argumentos de los ballets. Se crean los personajes que tienen la propiedad de escapar de las leyes físicas, de evadirse de la tierra, se busca belleza, fragilidad, honor, decoro y demás.

Empiezan a aparecer personajes nuevos hasta entonces, bosques hechizados, Sílfides (no podían ser tocadas, pues se les caían sus alas y morían. Con estas necesidades van surgiendo los escenarios para poder dar los bosques, las Willis, personajes etéreos como las Ondinas, Sirenas, Nayades y personajes de literaturas y leyendas exóticas, como el caso de las Peris.

Un cambio social va a engendrar nuevos temas, con nuevos personajes, para esto es necesaria una revolución de la técnica, el vestuario y la maquinaria teatral.

Pero los temas nuevos, logran que se conquiste la etereidad, con una nueva revolución técnica. La gran conquista de este período fueron las zapatillas de puntas, es el resultado de un largo período de trabajo técnico.

El Romanticismo tuvo tres corrientes o vertientes que son: Corriente Mística o sobre-natural, Terrenal, humana y pagana y la corriente Mixta.

El Romanticismo constituye una de las etapas más importantes de la historia del ballet: culminó una etapa de desarrollo en la técnica y lo expresivo, marcó una especie de etapa o edad de oro dentro de la historia del ballet. Es la etapa que marcó el surgimiento de uno de los grandes estilos que aún viven en sus obras inmortales y fue un período de esplendor porque se dan cita factores que enriquecen el estilo, surgen obras inmortales, producto de coreógrafos excepcionales que encontraron compositores que le proporcionaron una música funcional que jugó su papel en el plano argumental.

Surgieron temáticas y argumentos no usados hasta entonces, se le dio un carácter nuevo a leyendas antiguas del Medio-Evo y surgieron ambientaciones teatrales nuevas.

Apareció una revolución técnica fundamental, especialmente el baile en puntas.

Apareció una revolución en el vestuario, el tutú romántico y la estilización de la chaqueta del hombre y una revolución en el peinado y el calzado.

Jules Perrot :(1810 – 1892).

Nace en Lyon el 18 de Agosto de 1810. Realiza sus primeros estudios de ballet, en el Teatro de Lyon. En 1823 debuta en París, a los trece años empieza a trabajar en tareas disímiles, en circo como mimo, en París se convierte en alumno de Augusto Vestris.

Como alumno de Vestris, hay anécdotas, de que él le aconsejaba que en escena siempre moviera la cabeza para disimular su fealdad, era famoso por lo feo.

Vestris le da técnica y le transmite muchas enseñanzas artísticas, le enseñó a usar su rostro y sus posibilidades artísticas. Tiene un gran talento expresivo.

En 1830, a los 20 años es nombrado solista, en el Teatro del Rey en Londres, logra en éste año arribar a la meca, lo nombran primer bailarín de la Ópera de París, donde estuvo hasta 1835, en éste período empieza una carrera meteórica.

Tiene desavenencias con la dirección de la Opera, a pesar de su éxito y cada vez que puede hace carrera en el exterior. En 1833 y después en 1836 trabajó en Londres.

El año de 1834 fue una fecha histórica para él, porque se va a Italia y actúa en uno de los Teatros más célebres, en el San Carlos de Nápoles, conoce aquí a Carlotta Grisi y se convierte en su maestro, partenaire y su amante. Durante muchos años hacen una carrera juntos, nunca se casaron.

En plena facultad como bailarín, comienza a crear y en 1836 hace su primera coreografía en el Teatro de Viena, "LA NINFA Y LA MARIPOSA". En 1840 baila de nuevo en París, no en la Ópera, en otros Teatros, al año siguiente en 1841 vuelve a la Ópera, a coreografiar todos los solos de Grisi en Giselle, Coralli hizo lo demás. El siempre fue noticia.

Lucien Petipa (1812 – 1898).

Es exponente de una célebre dinastía en el ballet. Hijo de Antoine Petipa, hermano de Marius Petipa. Nace en Marsella el 22 de diciembre.

Comienza sus estudios de ballet bajo la dirección de su padre, baila muy jovencito en el Gran Teatro de Burdeos y también en Bruselas. En 1839 se traslada a París e ingresa a la Ópera, debuta en "La Sílfiide" (a los 24 años), este ballet era el caballo de batalla del romanticismo.

En 1841 es seleccionado para interpretar Albrecht, fue el primer intérprete, era un verdadero danseur noble, él fue un prototipo del bailarín romántico. Fue un famoso partenaire y el estreno de Giselle le da extrema fama.

Tuvo un amplio repertorio y estrenó muchas de las obras del período romántico.

En plenitud de facultades tiene que abandonar su carrera como intérprete por un accidente y entre 1860 y 1868 es nombrado maestro de ballet en la Ópera de París donde hace varias coreografías.

El 7 de julio de 1898 muere en Versalles.

El Ballet en Dinamarca.



7.14 August Bournonville.

El ballet arrancó tardío en Dinamarca, pero su surgimiento no fue en el seno de los palacios, surgen las llamadas escuelas latinas o gimnasios, aquí se efectúan representaciones teatrales que incluyen bailes, (danzas), así pasó un largo período donde la danza espectacular estuvo reducida a estos gimnasios (lugares de arte).

La verdadera historia del ballet en Dinamarca comienza en 1722, cuando un profesor de la Universidad de Copenhague, llamado Ludwig Holberg se convierte en un escritor, en un dramaturgo que inspirado en Moliere escribe obras dramáticas con la realidad de Dinamarca (comedias – ballet). Estas obras, se hacen con textos en Danés (sencillo, para gente de pueblo, con lenguaje popular). Estas comedias - ballets que hace él, exigen la presencia de un maestro de ballet, que prepare bailarines para escenificar estas danzas.

El cuerpo de baile del Teatro Holberg, lo va a escenificar el francés Jean Baptiste Landé, se convierte en el padre, en el hombre

que hecha los cimientos del ballet en Dinamarca (también lo hace después en Rusia), su labor a ser muy grande pero no va a recibir respaldo del Estado Danés y desalentado se va a Rusia, donde hace lo mismo.

En este período Dinamarca sufre una serie de revueltas religiosas, se suspenden todas las actividades teatrales y por supuesto de ballet.

En 1748 se reabre el Teatro Holberg y se convierte en el Teatro Real (el mismo de hoy día) y se retoma otra vez la profesionalización del ballet y se crea un cuerpo de baile estable.

En 1754, el célebre maestro A. Como, hace un paso más profundo y funda la escuela de ballet del Teatro Real, se comienzan a hacer temporadas estables, se prepara un repertorio y pone como patrón, modelo, el modo de hacer ballet de la escuela italiana, esa influencia italiana, hace que el Teatro Real contrate a Vincenzo Galeotti, esta figura va a ser clave, viene como bailarín y maestro, llega un año después de fundarse la escuela, en 1755, fue alumno de Noverre y de Angiolini, era por supuesto un partidario del ballet de acción, no solo da importancia al virtuosismo técnico italiano, sino a la dramaturgia, es el primero en tomar los temas nacionales de Dinamarca y los lleva a escena, también es el primero en llevar a escena Temas de Shakespeare, como “Romeo y Julieta” y “Macbeth”.

Durante muchos años, Galeotti va a reinar con poderío absoluto en este Teatro Real de Copenhague, es el coreógrafo y director de todo el ballet de este Teatro.

En los últimos años de su reinado, llega un bailarín francés, alumno de Noverre, tenía linaje en su carrera es Antoine Bournonville, fue por una corta temporada y conoció a una bailarina sueca y se casó en 1805, nace un hijo producto de este matrimonio, Augusto

Bournonville; cuando Galeotti se murió en 1816, Antoine asume la dirección del Teatro Real.

Augusto Bournonville (1805-1879).

Augusto Bournonville, con once años en 1816, participa en espectáculos, cantando, bailando, bajo la dirección de Galeotti, aquí empieza la riqueza cosmopolita de Augusto Bournonville, es un danés, que nace de un francés y una sueca y su primera formación se la da un italiano.

En 1820, cuando él tiene quince años, su padre se lo lleva a París, bajo la tutela de August Vestris y este fue el escultor, quien cincela ideológica y artísticamente a Augusto Bournonville, le abre las posibilidades y tres años después en 1823 regresa a París a integrar el elenco de la Ópera.

Este retorno a París, no significa un lugar cualquiera, ni en un momento cualquiera, para él París era la capital de la Danza y llega cuando estalla el Romanticismo, se hace amigo íntimo y partenaire de María Taglioni.

Después de su trabajo en París, viaja a Londres, aquí baila como una figura importante, a pesar de triunfar en París y tener las puertas abiertas ahí y en Londres, su mayor deseo es regresar como director del Ballet Real a su nativa Dinamarca (se conservan los documentos, que siendo muy joven hizo sobre los planes de estudios, de evaluaciones etc, que él quería hacer en Dinamarca, con sólo 23 años).

En 1830 recibe un contrato para bailar en el Teatro Real de Dinamarca, por una temporada y estuvo 18 años ejerciendo primero como bailarín, coreógrafo y maestro y hasta el fin de sus días de

Director. Él se va a dedicar cada vez más a la coreografía. Como tenía vivencias y visión cosmopolita, empieza haciendo versiones de obras conocidas (Clásicos de aquel período), una versión que lo hace trascender en 1836, “La Sífide”, para su alumna preferida Lucile Grahm (4 años después de la versión de Taglioni). Con música de un danés (ésta es la conocida como la “Sífide y el Escocés”).

El alcanza talla mundial, su obra más conocida y divulgada de versiones sobre otros ballets fue “La Sífide” la versión de Taglioni es casi fósil y la de Filippo casi pieza de museo. La de Augusto Bournonville es la más conocida.

Empieza Augusto Bournonville a destacarse como coreógrafo, también por obras de creación personal, hacia el libreto y la coreografía, alcanzó estatura mundial (en ese momento europeo) a pesar de que todas sus obras las hizo en su tierra, fuera de Dinamarca, sólo trabajó en Viena en 1855 y en Estocolmo en 1865.

En 1848 deja de bailar y ocupa la plaza de Director del Teatro, hasta el fin de su vida.

El 30 de noviembre de 1879, con 74 años murió, con gran reputación, dejó un legado rico, logró una escuela para su país y para la historia del ballet.

Una de las coreografías que hizo célebre a Fernando Jhones fue la interpretación de un ballet de Bournonville llamado “Festival de las Flores en Genzano”, con el cual ganó el premio a la Maestría Artística, en el Concurso Internacional de Moscú, pues según la crítica nunca habían visto a un extranjero que realizara con gran excelencia un ballet de Bournonville, que es quien define el estilo de la Escuela Danesa de Ballet.



7.15 Fernando Jhones en la escena del Teatro Bolshoi durante el III concurso de Ballet de Moscú, donde obtuvo el Premio a la Maestría Artística, en el ballet Festival de las Flores en Genzano de Bournonville.

El Clasicismo.



7.16 Fernando Jhones en el papel de Sigfrido en el III acto del ballet El Lago de los Cisnes, exponente del clasicismo

El Clasicismo fue un nivel alcanzado por el ballet, donde la técnica tenía su máximo uso, con un gran trabajo de interpretación y ambas relacionadas con el elemento musical.

Petipá desarrolló grandes virtuosismos para los solistas y a la vez coreografías especialmente concebidas para poner en validez al cuerpo de baile, se le debe la elaboración definitiva del Pas de Deux, establece la estructura de éste en: Entreé, Adagio, Variaciones y Coda.

Logró coreográficamente lo mismo que logra un director de Orquesta, pudo orquestrar danzas, pues de la misma manera que el director de Orquesta quitaba y ponía las notas, él lo logró creando verdadera sinfonía de pasos, con una gran calidad, pues tenía talento para manejar los pasos más líricos y también era capaz de

mover par-terre al bailarín, en las danzas de carácter nacionales y todo esto lo integró en su obra creadora.

Marius Petipá llevó la herencia a todos los rincones del ballet, el llamado Clasicismo como una conquista nacional e internacional.

Estilo que surgió en la primera mitad del siglo XIX, síntesis y movimiento superior del ballet, se proyectó en formas más elevadas con técnica combinada, con expresividad a través de caracterizaciones y partitura musical en función de esos objetivos técnicos y expresivos.

El Clasicismo cristalizó en un momento crucial, Marius Petipá fue el creador de un registro muy amplio, despertó las mentes de todo el mundo, coreografió ballets sinfónicos, puras sinfonías clásicas, fue como un director de orquesta, hace grandes juegos coreográficos con el cuerpo de baile y los solistas, él mostró por primera vez, el acabado coreográfico entre los bailarines, a pesar de las requisas y diversas temáticas en sus ballets.

El Ballet en el siglo XX.



7.17 Sergei Pavlovich Diaghilev. (1925).

La figura de Diaghilev.

Para hablar de vanguardia en el ballet, hay que mencionar sin duda alguna a Sergei Pavlovich Diaghilev, nacido en Novgorod el 31 de marzo 1872, inició sus actividades como empresario musical en 1907, cuando presenta una serie de cinco conciertos con música rusa en la capital parisina, contando con intérpretes como Arthur Nikisch y Sergei Rachmaninov.

Con anterioridad había sido editor de la revista de Arte *Mir Isskustva* y organizador de exposiciones de arte ruso en el Grand Palais de París.

El año de 1908 fue menos activo, sólo presentó a Boris Godunov, pero al año siguiente funda los Ballets Rusos, formando un equipo original, en el que se encontraba Mijail Fokín como principal bailarín y coreógrafo, Serge Grigoriev como director de escena, León Bakst y Alexander Benois como decoradores, y la música de Rimsky-Korsakov. La primera temporada de esta compañía, presentó: *Les Sylphides*, *Le pavillon d'Armide*, *Cléopâtre* y *Le Festin*; con Anna Pavlova y Vaslav Nijinski como bailarines principales. En ese momento la vida musical y en general la artística parisina cambió por completo, nadie dudaba que los estrenos de los Ballets de Diaghilev, como mundialmente será conocida ésta Compañía, eran los acontecimientos de la temporada, y no eran pocos los artistas que se desplazaban desde el continente americano, para ver una puesta en escena de los Ballets Rusos, que en poco tiempo habían causado controversia. Al respecto de los inicios de la figura de Diaghilev como productor de los Ballets Rusos, afirma Arnol L. Haskell:

“Al Principio Diaghilev no se interesaba más que por la pintura y la música. Fue Benois quien dirigió su atención hacia el ballet, y las grandes posibilidades que este arte ofrecía para ayudarlos a realizar sus propósitos”. (Haskell, 1973).

Resaltando aquí precisamente los principios modernistas de Benois y otros intelectuales; en donde *el arte por el arte* era su consigna.

Por su parte el joven coreógrafo, pintor y músico, opacado aún por la sombra de Petipá, “quería reunir la ayuda de los mejores artistas, eliminar el academismo estéril y revisar los papeles respectivos de las artes que en conjunto integran el ballet, de modo tal que todas se convirtiesen en colaboradoras con iguales derechos y deberes” (Haskell, 1973).

Relacionamos esta postura con las ideas renovadoras de Wagner, que en la música propone el concepto de Gesamtkunstwerk, en el que todas las artes - música, poesía, mímica, danza, arquitectura, escultura y pintura - , se encuentran indisolublemente ligadas. Esta búsqueda de la convergencia de las artes, para el logro de una mayor expresividad, es una aspiración de todo el romanticismo.

El héroe, para los románticos, se llama Wagner, quien hará desarrollar con más rigor y conciencia crítica y filosófica estos temas, ya ampliamente presentes en la cultura alemana. Para el autor de Sigfrido, la Gesamtkunstwerk, que él presiente como la obra de arte del futuro, da lugar al "drama musical", que no se identifica con la ópera tradicional, dividida en arias y recitativos, por cuanto a su juicio no se trata ahí de una unidad de las artes sino de una obra - *compuesta* - de diversas individualidades.

La música de Wagner, sale indemne, triunfante, por encima del siglo XX, de abismales transformaciones en el lenguaje de los sonidos. Estadios del conocimiento (a través de las preguntas y respuestas que se intercambian Mime y Wotan, el Caminante o el diálogo trascendental de este último con Erda, poseedora del saber absoluto) y de la maduración psicológica de Sigfrido, quien en el encuentro con la mujer predestinada completa su propia personalidad.

A este respecto, es atractiva la interpretación que se ha hecho en torno de la posible lectura realizada por Wagner del mito de la *princesa durmiente*. De la princesa sumida por una maldición, en un sueño profundo, del que sólo podrá salir gracias a la intervención de un héroe que no conozca el miedo.

Dentro de estos preceptos da inicio la compañía de los Ballets Rusos, encabezada por Diaghilev, llevando a cabo estas ideas y siendo definitivamente un parteaguas en la historia del ballet, ya que a raíz del trabajo de esta compañía, se considera el comienzo del modernismo en el ballet.

Nijinski como bailarín y coreógrafo de los Ballets Rusos de Diaghilev.



7.18 Nijinski en el Ballet Petroushka.

Para hablar de personajes masculinos en el ballet, no podemos dejar de mencionar al legendario bailarín ruso Vazlav Nijinski, ha sido la figura más famosa en la historia de la danza hasta nuestros días, en su historia como en la de todos los genios, se confunde el mito y la realidad, no es fácil separar su vida artística y personal, la leyenda y la realidad.

Nijinski fue una figura clave en los Ballets Rusos de Diaghilev y a su vez el encuentro del bailarín, con la figura de Diaghilev, marcará su carrera artística.

Vazlav Nijinski nació en Kiev, Ucrania, en 1889, aunque existe cierta polémica en torno a la fecha exacta de su nacimiento. Sus padres, Eleonore Bereda y Thomas Nijinski de origen polaco fueron también bailarines, aunque no de gran fama y su hermana

Bronislava pasará a la historia como coreógrafa colaboradora también de los Ballets Rusos.

Vazlav, tiene por ello contacto con la danza desde muy temprana edad. En 1898 ingresa a la Escuela del Ballet Imperial de San Petersburgo, donde permaneció hasta 1907, año en que se gradúa, contando entre sus profesores principales a Nicolai y Seguei Lagart y a Mijaíl Obukov, más tarde estudiará también con Enrico Cechetti. Entre sus compañeras de baile se encuentran las estrellas del ballet ruso: Ana Pavlova, Matilde Chesirskaia, Tamara Karsávina, Olga Prebrajenska, Luzmila Schollar, Lubov Egórova, Vera Trefílova, Julie Sedova, Vera Fikina, Lidia Lopokova, Olga Spessívtseva y Lidia Kyats.

Pero la fama mundial de Nijinski comienza en 1909 con su encuentro afortunado con los Ballets Rusos de Diaghilev y su debut en París, en donde Nijinski causa sensación con obras como: *El festín*, *Schérezade* y *Las Sílfides*.

En 1911 estrena dos de los ballets que más contribuyeron a la creación del mito Nijinski: *Petroushka* (Ballet que estrenó en Cuba con mucho éxito Fernando Jhones) y *El espectro de la rosa*, coreografías de Mijail Fokin.

En *El espectro de la rosa*, un pequeño poema coreográfico, inspirado en un poema de Théophile Gautier con música de Carl Maria Von Werber y diseños de León Bakst, agota prácticamente el vocabulario de saltos posibles en un bailarín y en él, Nijinski ejecutaba su mítico salto final, donde atravesaba todo el escenario. En nuestros días, ante las nuevas destrezas técnicas, se ha puesto en duda por algunos la altura y la extensión real de este salto, pero más allá de esto, “el arte de Nijinski tuvo suficiente poder persuasivo para convencer al público de su época y de más allá de

su época, de que ese salto era posible y necesario. De ahí que su salto no es susceptible de medirse en centímetros o pulgadas, pues es el símbolo de la fuerza expresiva de Nijinski”. (Simón, 1989).

Además de este salto, otras destrezas proverbiales de Nijinski fueron sus múltiples *pirouettes* (giros), sus *tours en l'air* (giros en el aire) y el inimitable, *entrecrochet dix* (entretejido o batido de los pies en el aire, en este caso diez veces), así como su destreza como *partenaire* (acompañante de la bailarina). Su técnica se define como refinada. Y sobre todo, su calidad histriónica, que conmovió al mundo en la obra: *L'après midi d'un faune*.

Su trabajo coreográfico es controversial, comienza con esta obra, estrenada en 1912 y que provocó un gran escándalo en la sociedad parisina del momento. En 1913 vuelve a levantar revuelo con el estreno de *La consagración de la primavera*, con música de Stravinski. Otras obras fueron: *Juegos* y *Tyl Eulenspiegel*, a pesar del número limitado de obras que realizó, debido a su complejo carácter, Nijinski pasa a la historia de la creación coreográfica moderna.

Más allá de las vicisitudes de su vida personal y el abrupto final de su carrera y trágico destino, escribe Charles Chaplin en “Historia de mi vida”: “Nadie ha igualado a Nijinski en *La siesta de un fauno*. El mundo esotérico que creaba, la tragedia que acecha invisible en las sombras del paisaje pastoral, lleno de belleza, mientras él se movía entre el misterio de aquél como un dios de apasionada tristeza, todo lo expresaba y revelaba con unos gestos sencillos, sin aparente esfuerzo.

Seis meses después Nijinski se volvió loco. Mostró ya signos de locura aquella tarde en su camerino, cuando hizo esperar al

público. Yo había sido testigo de los primeros impulsos de una mente sensible en el momento en que se alejaba de un mundo brutal, destrozado por la guerra, para entrar en el otro mundo de sus sueños". (Chaplin, 1989).

Tras su matrimonio con Rómola de Pulszky y su rompimiento con Diaghilev, a los veintinueve años se le diagnóstica locura, cuando su carrera duró sólo diez años, los suficientes sin embargo, para asegurarle un lugar entre los inmortales de la danza. Sobrevive treinta años en un hospital psiquiátrico, en donde muere el 8 de abril de 1950.

La importancia de Nijinski además de su grandeza como bailarín, es que se atrevió a hacer obras de contemporaneidad, con música que iniciaba una nueva composición musical, se atrevió a usarla para ballet, incorporando un nuevo modo de hacer dentro de la temática del ballet, sus obras causaron conmoción en París y Londres en sus estrenos, muchos incluso las rechazaron. Esto reafirma los principios renovadores que se había propuesto Diaghilev.

VIII. CAPÍTULO II

LO CUBANO.



8.1 Sonia Calero en la Rumba.

Para tratar de definir el concepto de lo cubano es necesario provisionarse de una base teórica bien sólida, pues esta definición, tan evidente y clara para todos, resulta muy difícil de teorizar.

Sí es claro para cuantos han tratado de penetrar en ello el criterio que, en el caso de la nacionalidad y la nación cubana, es imprescindible adentrarse en los elementos de la historia de Cuba, en la que confluyen consustancialmente, tanto la etnología y la economía como la cultura, como elementos básicos y superestructural de la sociedad cubana.

Luego del depredador período de conquista y colonización que se produce en la isla durante el siglo XVI, la población autóctona quedó virtualmente extinta. Para desarrollar la política económica

que los conquistadores se habían trazado, fue necesario importar del África la fuerza negra esclava que, producto de la trata, hacía de España una de los estados más traficantes de la época.

De modo que durante los siglos XVI y XVII la entrada de mano de obra esclava africana sería la base material donde se sustentaría la economía incipiente de la colonia, dominada por peninsulares con evidente afán de lucro y poder.

Ya hacia el siglo XVII comenzaba a visualizarse un fenómeno característico además en todas las colonias ibéricas del Nuevo Mundo. Muchos españoles que habían decidido establecerse en la “muy fiel isla de Cuba”, habían formado sus familias y edificado sus haciendas partiendo de las mercedes otorgadas como botín por la corona en muchos casos. Estos descendientes de peninsulares comenzaban a manifestarse de una forma diferente a la de sus padres: notaban que el trópico los había permeado y que, si bien muchos de ellos se sentían españoles, otro buen grupo veía como patria, aquella colonia en la que vivían, estudiaban, se divertían y, a la postre, en la que serían dueños de los bienes paternos.

Otro grupo de esta misma naturaleza se iría constituyendo a partir del afán extrovertido y machista de los colonizadores españoles. Alejados provisional y en muchos casos definitivamente de sus esposas, estos hispanos aventureros convivían con las negras esclavas las cuales, a la vuelta de los meses, los proveían de hijos mestizos o mulatos. Estos mulatos iban creciendo dentro de condiciones diferentes a las de los esclavos toda vez que, a fin de cuentas, eran hijos del amo, y hay que reconocer que el español, necesitado del afecto familiar, aunque en muchos casos no reconocía a su concubina ni a su descendencia, depositaba en

muchos de estos niños sus afecto y, en ocasiones, buena parte de sus bienes.

Todo este proceso étnico que se da de mayor o menor medida en casi todas las Antillas españolas – ya que los ingleses fueron mucho más cuidadosos en la relación con sus esclavos – tiene su equivalente en la parte continental de América con el indio que sí sobrevivió la conquista. Tanto uno como otro mestizo recibieron por nombre criollo, término que aparece por primera vez a fines del siglo XVI en la Geografía de Juan López de Velasco. El estudioso cubano Esteban Pichardo Tapia en su diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas de 1839, de la siguiente definición:

CRIOLL, LLA – N. adj.

Cualquier cosa originaria o peculiar del país en comparación de otra exótica o ultramarina, y en este concepto es lo mismo que decir de la Tierra // Por excelencia la persona blanca nacida en el país con relación a la Europea, el Negro nacido aquí de padres Africanos; porque si estos son también Criollos, suelen titularse sus hijos criollos rellollos.

Como se verá, el término surge casi en plena conquista, pero a la vuelta de tres siglos, con un desarrollo criollo americano e insular, Pichardo, categoriza como tal a cuanto humano haya nacido en estas tierras. Hay que recordar, por otra parte y en relación con cuba, donde la población en 1510 oscilaba entre 80 000 y 100 000 habitantes, que para 1730 no rebasaba las 100 000 personas, por lo que, debido a retracciones demográficas producidas por la crudeza de la colonización, españoles y africanos no habían podido superar la población de los primeros momentos.

De ahí que el fenómeno del criollismo surgido entre nosotros en el siglo XVII vaya tomando auge a partir del siglo XVIII y cuaje con la llegada del XIX.

Para culminar esta etapa permítaseme citar al erudito cubano Fernando Ortiz quien en su libro “Los negros esclavos” -consulta obligada para este capítulo – caracteriza la influencia peninsular de estos años:

“Pero, no obstante, a los nobles y a los andaluces en general arribados en los primeros siglos, se deben las costumbres gentiles y la esplendidez de la hidalguía castellana, que transmitieron a sus descendientes y que formaron la estratificación básica del carácter de las antiguas familias cubanas, así como de otros muchos caracteres de nuestra psicología” (Ortíz, 1975).

Según el libro citado, fue verdaderamente después de 1794, con el llamado de Francisco de Arango y Parreño de introducción de trabajadores blancos, que se inicia la verdadera colonización con la llegada de familias canarias, gallegas, cantábricas y catalanas.

En esta etapa de consolidación de la personalidad criolla, la introducción del esclavo africano rebasó los límites anteriores, al punto de existir a mediados de 1800 más negros que blancos. Sobre esto apunta también Ortiz:

“Y así como los blancos trajeron consigo diversos caracteres psíquicos, según la religión de procedencia, así sucedió con los negros, según la comarca africana de donde fueron arrebatados: agrícolas, pacíficos y algo civilizados unos, guerreros, indómitos y salvajes otros, etc” (Ortíz, 1975).

Para culminar este crisol étnico es necesario incluir los más de 60 000 inmigrantes chinos que existían en 1862, procedentes de Shangai y Cantón fundamentalmente, y otros indígenas de Yucatán

que llegaron a nuestras costas a mediados del siglo XIX, pero de muy poca influencia étnica o cultural entre nosotros.

Todos estos factores raciales, las condiciones específicas en que cada grupo desenvolvía su actividad vital, las costumbres que habían traído de sus lugares de procedencia y los intereses de clase (por llamarlos de algún modo) dentro de las especificidades geohistóricas y políticas de la Isla, fueron conformando y polarizando los diversos estratos socioculturales que crearían la personalidad del criollo cubano, entendiendo por este término la definición citada del diccionario de Pichardo.

Para precisar desde el punto de vista histórico la conformación de la nacionalidad y el surgimiento de la nación cubana es imprescindible citar el artículo que referido a estos temas aparece en el libro *Eco de caminos* en el que, de modo magistral, Sergio Aguirre periodiza y caracteriza las etapas históricas que determinarán que estos grupos criollos primeramente surgieran, después tomaran conciencia de su existencia y de sus necesidades, trataran de consolidar la nación y, por último, la consolidarán. Aguirre relaciona además, como es correcto, esta formación de la nacionalidad y la nación con momentos de nuestra historia que constituyen los hitos fundamentales de la misma, cosa que se repetirá también en el ámbito cultural, pues en Cuba todo el proceso nacional se entremezcla, quizás más claramente que en otros países, con toda la superestructura cultural.

Dice Aguirre:

“Si tuviéramos que establecer indicios cronológicos convencionales, podría decirse que la existencia del criollo se hace indudable a partir de 1603; que la nacionalidad cubana asoma

durante el período de 1790-1808; que la nación cubana surge en la década de 1868-1878 y se libera de la dominación española en la guerra de 1895, dirigida por Martí y Maceo; y que la búsqueda de la nación soberana fue asimismo consciente, sin velos, en el lapso que separa a 1923 de 1959”.

Y aclara Aguirre:

“En 1603, la rebelión de los bayameses contra Suárez de Poago, para afirmar por medio de las armas su ‘derecho’ al contrabando, inicia la distinción tajante entre el criollo y la metrópoli. No obstante, ese criollo tiene todavía por andar mucho camino histórico antes de convertirse en cubano; no lo es irrefutablemente hasta que sale a buscar el poder político. Esto la hace a partir de 1808, segundo nacimiento, cuando se inician casi simultáneamente las tres corrientes políticas cubanas: reformismo, anexionismo e independentismo. El tercer nacimiento, transformación de la nacionalidad emotiva en nación organizada jurídica, con las armas en la mano, a lo largo de diez años, tiene como punto de partida el alzamiento de La Demajagua de 1868 (...). Y el cuarto gran alumbramiento es el de la nación soberana, que tiene como punto de partida el Primero de Enero de 1959, cuando todo el país ya no escucha otra voz que la que brota en el Radio Rebelde de las montañas orientales” (Aguirre, 1974).

Este decursar histórico no merece menor comentario, pues su claridad es conceptualmente meridiana y ubica muy bien cuando el criollo se convierte en cubano histórico, momento que coincide con la proclamación de la nación cubana por obra de la Guerra de los Diez años en 1868.

En la esfera superestructural es también hacia fines del siglo XVIII que se empieza a notar un ambiente que, a pesar de seguir patrones peninsulares, ya empezaba a aflorar una nueva estética, sobre todo en sus conceptos. Aunque nuestra primera obra literaria se origina en 1608, “El espejo de paciencia”, no es hasta 1739 que aparece “El príncipe jardinero”, de Santiago Hita, natural y vecino de la Habana, primer autor cubano por nacimiento. Luego en el propio siglo XVIII surge el primer periódico habanero: La Gaceta de la Habana.

Desde principios del siglo habíase inaugurado la imprenta en Cuba, adelanto tecnológico que propiciaría el auge literario, y para finales del mismo se fundaría la Sociedad Económica de Amigos del País (o sociedad Patriótica), que abría las puertas del siglo XIX al desarrollo de las letras y las ciencias. Figuras como Francisco de Arango y Parreño, Tomás Romay y José Agustín Caballero, miembros de esta Sociedad, se destacan tanto como literatos, científicos y patriotas desde sus incipientes posiciones reformistas.

En el siglo XIX, desde Félix Varela hasta José Martí, la historia es bien conocida: maestros, literatos y patriotas formaban no sólo lo más avanzado de las ideas intelectuales sino lo más desarrollado de las ideas políticas, enmarcados en el concepto de patria cubana, hombres cubanos, reconociéndola y reconociéndose como tales.

Después de 1900 también es notable que nuestros intelectuales, aún bajo la tutela de Estados Unidos, eran además los más diligentes luchadores por nuestra verdadera independencia. Ejemplos como los de Mella, Rubén Martínez Villena, Pablo de la Torriente, Nicolás Guillén, Juan Marinello o Alejo Carpentier representan, junto con lo más calificado de nuestra literatura, lo más destacado del pensamiento revolucionario.

Situaciones similares se presentan con la pintura en la relación con lo cubano desde Nicolás de la Escalera, quien en las pechinas de la iglesia de Santa María del Rosario plasmara al negro entre sus amos hacia los finales del siglo XVIII. Si bien el academicismo primó en este arte durante el siglo XIX, la escuela de pintura de San Alejandro, fundada en esta etapa fue, junto con el Seminario de San Carlos y San Ambrosio, albergue de lo más selecto de nuestra intelectualidad la cual, en el momento de tomar partido, no vaciló por unirse al independentismo.

El romanticismo del ochocientos hizo presa de nuestros pintores y de una buena parte de nuestros literatos, pero sí es inobjetable el reflejo del paisaje tropical, de la casa habanera, de los tipos que conformaban el entorno cubano, completamente cubano, sin otra influencia externa más que el factor técnico. Se incluyen en esta relación a Menocal, Melero y Romañach, entre otros. Lamentablemente hay que excluir a Víctor Patricio de Landaluce, español radicado entre nosotros quien, siendo el máximo representante de la pintura de género en la plástica cubana, fue un virulento rival de los independentistas.

Ya en el siglo XX, Ponce, Víctor Manuel, Amelia, Portocarrero, Mariano, Carlos Enríquez reflejaban también el ambiente nacional unido a la entrega a los mejores valores nacionales. Antonia Eiriz o Raúl Martínez con la abstracción de los 50, también universalizaron lo cubano dentro de las más novedosas corrientes internacionales. Aquí habría que insistir en el hecho de que, en la mayoría de los casos, nuestros artistas y los movimientos en los que se veían inmersos ya fueran literarios, pictóricos o musicales -como se verá a continuación- han sido mayoritariamente eco no sólo de lo más

progresista dentro de sus diferentes formas de expresión, sino también de los principios ciudadanos más justos para su pueblo.

La música en Cuba llegó casi junto con los propios conquistadores, quienes imponían sobre todo las tradiciones e instrumentos populares traídos desde sus aldeas españolas. Al llegar el negro africano como esclavo, dentro de la cantidad de prohibiciones que le imponía su condición, también debían reprimir su fuerte potencial musical el cual era, por demás, bastante sonoro y difícil de disimular. Al respecto dice María Teresa Linares en la música popular:

“En el mismo inicio del proceso de integración de nuestro pueblo surgen ya elementos, sonoridades, esquemas rítmicos , giros melódicos, pasos de bailes, ‘dengues’ y ‘sabrosuras’ que distinguirían la música como cubana”.

Dentro del pueblo cubano surgirían también personajes que se harían notar por su modo de cantar, bailar o tañer un instrumento. Aquellos elementos musicales combinados por estos personajes irían marcando un camino y dejando una huella en cada época: su cubanía” (Linares, 1970).

En este sentido se vinculan tanto elementos africanos de las danzas creadas por los negros como el yeyé, el paracumbé, el congó, el cachirulo, (antecedentes de nuestras rumbas), los tangos, las habaneras, las guarachas y las contradanzas acriolladas como los elementos hispánicos de la tiranas, los boleros o las seguidillas y los diferentes tipos de zapateados originarios de España y que bailaban por igual blancos, negros y mulatos.

En el caso de la música popular, los orígenes de la cubanía se relacionan casi indiscutiblemente con los de la danza, lo que será

constante de esta manifestación artística a lo largo de su historia en Cuba.

Una última influencia para la música popular y para la danza fue la inclusión del minué y la contradanza francesa en el siglo XVIII luego del triunfo de la revolución en Haití. Esto, junto con el canto y las improvisaciones, conforman el elemento primario de lo cubano en la música popular.

La aparición de la contradanza criolla bien al inicio del siglo XIX confirma que el proceso de nacionalidad se da por igual en todas y cada una de las manifestaciones superestructurales de la isla, y es Manuel Saumell quien toma la paternidad de esta forma musical referida casi fundamentalmente al baile, a la que luego siguieron la danza (hacia 1868) y el danzón de fines de siglo. Todas estas formas populares de baile tienen su equivalente musical, que al decir de los musicólogos muestran las características nacionales en desarrollo, llegando ya en el siglo XX a formas como el danzonete, el mambo y el cha-cha-chá.

La llamada música culta tampoco se aleja de este patrón, si bien aparece con Esteban Salas hacia la segunda mitad del siglo XVIII, el habanero radicado como canónigo en la catedral de Santiago de Cuba y de quien curiosamente dijera Carpentier en La música en Cuba:

“Es posible que corriese un poco de sangre negra en sus venas, ya que, a pesar de su nariz aguileña, su tez era bastante morena y tenía los labios gruesos y carnosos” (Carpentier, 1979).

Vuelve Carpenter a asociar, durante el resto del siglo XVIII, la música a los salones y a las representaciones teatrales, salvo los intentos de Salas en la música sacra, mucha de la cual mostraba una criollez temática y musical inconfundibles, sobre todo en sus

villancicos. Ya hacia el siglo XIX instrumentista como Brindis de Salas, Ruiz Estadero, Díaz Albertini, José White, Ignacio Cervantes y el propio Saumell, brillaban como ejecutantes y compositores, dando en ambos casos pruebas de especial sonoridad, incluso en sus presentaciones en Europa y América. También en ellos la causa independentista prendió y muchos de sus recitales y obras aportaban fondos para las guerras contra la metrópoli.

Como ejemplo representativo de esta integración música– independencia, baste señalar a Pedro Figueredo o Enrique Loynaz del Castillo y, sobre todo, a Carlos Manuel de Céspedes quien, además de Padre de la Patria, fue compositor de canciones en su natal Bayamo.

Para terminar con este panorama musical anterior al siglo XX quisiera recoger los rasgos fundamentales del estilo musical cubano según Leo Brouwer:

1.- El ritmo (fundamentalmente tambores). Raíz africana.

2.-El instrumento (la guitarra y sus variantes). Raíz española.

3.- La voz.

a) Lengua española (guajira, canción salón, ópera y canción de amor).

b) Lengua africana (cantos rituales religiosos).

4.-La forma musical o estructura. Formas de danza.

a) Elementales (rituales de celebración) africanas.

b) Elaboradas (festivas y sociales) españolas.

Ambas se unen en una primera etapa definida de “criollismo”.

5.-La unión del ritmo y el instrumento de todas las demás formas instrumentales cubanas. Mediante el factor rítmico de procedencia y rasgos africanos se cohesionan todos los demás parámetros de la música.

6.-Las formas del “punteado” guitarrístico son asimiladas por las contradanzas pianísticas de Saumell. Las formas arpegiadas de la guitarra pasan a los montunos de los danzones.

7.-Las formas rítmicas del danzón, la danza y la contradanza populares del siglo XIX se ven en la obra pianística de Cervantes. (Brouwer, 1989).

También el siglo XX tiene ejemplos de compositores nacionales como Sánchez de Fuentes, Lecuona, Roig, Prats, Roldán, Caturla, Ardévol, Fariñas, Gramatges, Blanco, Brouwer, Vitier, cuyas obras por si solas reflejan lo cubano de su creación, imbuidas también de la mayor vigencia musical de su momento.

Como se ha visto, la danza cubana de carácter popular ha obligado prácticamente a la música a ponerse a tono con sus circunstancias y también se han relacionado la mayoría de las formas netamente cubanas del baile y las influencias que pudieran presentar, tanto de las etnias africanas como de la tradición hispana. Hay que decir que, en el plano espectacular, a pesar de que en Cuba la vida teatral era muy activa desde mediados del siglo XVIII y no sólo en la capital, la danza teatral cubana, la danza teatral cubana se limitaba a aficionados o actores con más voluntad que técnica, quienes amenizaban las representaciones teatrales o actuaban en beneficios o salones privados, si bien desde los primeros inicios de la colonia tanto hispanos como africanos ejecutaban sus bailes tradicionales, los cuales fueron integrándose en una sola danza criolla posteriormente cubana, sin descartar el mantenimiento de ciertas formas autóctonas españolas y africanas.

No existen testimonios anteriores al siglo XIX de actividades de bailarines profesionales cubanos -es decir, nacidos en Cuba- y después de esta fecha, salvo las incursiones de Francisco

Covarrubias quien en el teatro de principios de 1800, de carácter totalmente popular, incluye en sus sainetes la música y el baile. Este actor y autor refleja la actualidad y el tipicismo de Cuba y crea un personaje bufo de gran trascendencia: el negrito, que si está racialmente bien definido, tipológicamente reúne claros atributos cubanos.

En cuanto al teatro y su reflejo nacional, ejemplos como los de la obra “El perro huevero” que motivó los sucesos de Villa nueva en 1869 o el surgimiento del teatro mambí identifican esta actividad dramática con lo más genuino de nuestras luchas. Por su parte, los Bufos Habaneros de 1868 anuncian la oficialización del género que más cubanía le dio a las tablas y que se hizo más popular, por lo que pervivió en su faceta más superficial -a pesar de sus intenciones actualizadoras y nacionalistas- en el Alhambra hasta los años 30 de este siglo, en el que José Antonio Ramos con su teatro social y contrario a la politiquería y a la penetración extranjera, primero, y el Teatro Popular de Paco Alfonso entre 1943 y 1945, llevaron a la escena las realidades de las capas más desposeídas de Cuba.

En estos intentos teatrales en la República también debe señalarse la actuación de Alejo Carpentier en la fundación en 1940 de la Academia de Artes Dramáticas (ADAD), entre otros intelectuales de prestigio.

A pesar de algunos intentos vinculados al teatro de variedades o al dramático ya citado, no parecen haber habido trazos de bailarines al menos dignos de señalar en los escenarios cubanos. Sí se sabe que, dada la habilidad de los criollos para el baile, las compañías que visitaban la isla con espectáculos de óperas,

zarzuelas, ballets o danzas españolas, acudían en ocasiones a personal insular, como fue el caso de la propia Fanny Elssler.

Tampoco en los primeros años del siglo XX existen compañías profesionales de bailes, los que se circunscriben a apoyar las temporadas teatrales. Muchos de estos bailarines eran, además, semiprofesionales. Estas “compañías de baile” se limitaban a la muestra de las danzas populares estilizadas en ocasiones con gusto discutible por coreógrafos más llenos de buenas intenciones que de conocimientos. Esta situación habría de pervivir en Cuba hasta finales de la década del 40, cuando se funda el Ballet Alicia Alonso. Por está razón para hablar de lo cubano en la danza teatral habría que esperar esta fecha, aunque la sociedad Pro-Arte Musical desde 1931 había iniciado las funciones de ballet aficionado.

Sin embargo, este análisis de lo cubano permite vislumbrar las características históricas que tendría la danza y el ballet en Cuba a partir de su tardío surgimiento. Alicia, Fernando y Alberto Alonso formarían la tríada heredera de toda labor artística del pasado y asumirían el reto de fundar un ballet cubano con las mismas premisas que Saumell, Escalera, Covarrubias, Guillén o Carpentier en sus campos.

Otros lo harían también desde diferentes esferas de la danza espectacular: Ramiro Guerra, Lázaro Ross y Nieves Fresneda.

Reconocida mundialmente, la escuela cubana del ballet, surgida como tal después del triunfo de la revolución y advertida por el mundo en el 1er Concurso de ballet de Varna en 1964, también partía de la integración étnica, de los aportes musicales y teatrales y de los principios básicos que definen al artista e intelectual cubano primeramente como patriota y, por consiguiente, como representante del arte y la cultura cubanos.

Pero después de este análisis hay que aclarar que lo cubano no puede definirse como una suma aritmética de estas fuentes constitutivas de nuestro pueblo, lo que por otra parte posibilitaría además la división también aritmética de lo español, lo africano y, en menor medida, lo asiático, lo francés, o lo yucateco. Todas estas fuentes en nuestra isla cálida ubicada en el Trópico y en las fauces de un imperio de ascendencia sajona, presto a anular formas nacionales “inferiores”, componen un tipo que engendra una nacionalidad que da forma a una nación que se llama Cuba .

Imposible sería una definición absoluta de LO CUBANO, a pesar de lo tangible del fenómeno. Tres opiniones serían, a nuestro juicio, útiles para tratar de encontrarla. La primera, de Cintio Vitier:

“El carácter suave, con tendencia a la burla, y la religiosidad vaga, dúctil, que no atribuye mayor importancia a los problemas dogmáticos” (Vitier, 1970).

La segunda, de Leo Brouwer:

“El carácter ‘dicharachero’, abierto y revoltoso del criollo o cubano se resiente a la ‘obstinación española’ o al ‘practicismo yanqui’ que tratarón infructuosamente de moldearnos” (Brouwer, 1989).

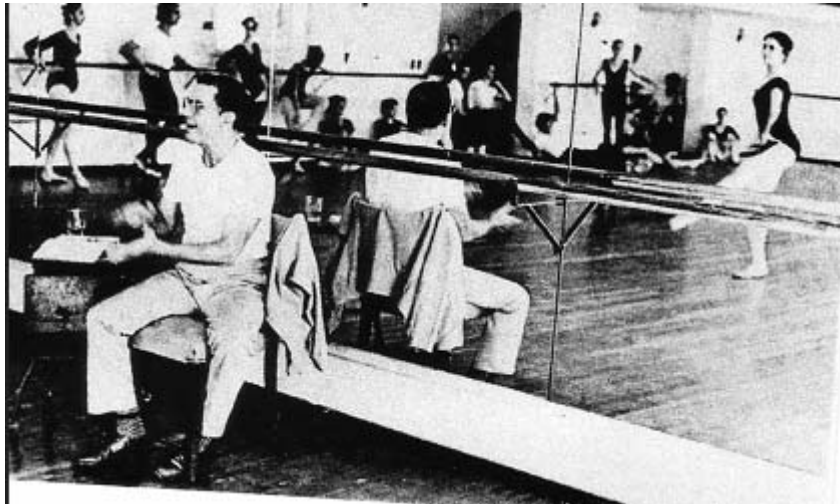
Y la tercera, que particulariza más sobre el ballet, de Alicia Alonso:

“Lo cubano existe, ¿quién lo duda? Pero al mismo tiempo, ¿quién lo define? Además, lo cubano no es una sola cosa, sino muchas, y es algo vivo que no es muy difícil de apresar. Está lo cubano en el arte, y está lo cubano en los principios que hemos mantenido desde nuestra más lejana historia.

Podría hablarle de lo cubano en el ballet, que es mi especialidad. Tendría que empezar señalando que la idiosincrasia de los pueblos se expresa muy bien en sus bailarines. Nos movemos de una forma particular, utilizamos la música en nuestro baile -ya sea folklórico o elaborado teatralmente- de una manera muy especial. La comunicación del bailarín cubano con el público es distinta, más emotiva, más directa. Luego viene la técnica, tanto danzaría como teatral; la herencia recibida de las grandes escuelas de ballets internacionales, la influencia del lenguaje y los estilos de otros géneros artísticos, el sello personal que aportan grandes figuras. Todo esto se funde y da un resultado nuevo, que es lo que llamamos lo cubano en el ballet, o como se conoce internacionalmente, la escuela cubana del ballet” (Alonso, 1981).

Con todas estas premisas analizaremos como refleja Fernando Jhones estas características cubanas tanto en su ser como en su hacer, seguros de lograr nuestro objetivo.

Escuelas de Ballet.



8.2 Fernando Alonso impartiendo clase de ballet.

Para entender el concepto de escuelas de ballet haremos alusión a una cita del famoso crítico de arte cubano Pedro Simón: “Lo que define a una Escuela de Ballet, es el 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 un país determinado, su idiosincrasia nacional, el espíritu de su folklore y la huella dejada, a través de las épocas por sus grandes artistas” (Simón. 1973).

Una Escuela es un fenómeno estético más complejo, compuesto por diversos elementos técnicos, estilísticos, expresivos y de línea artística.

Conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y expresivas con que se proyectan en la escena, bailarines formados dentro de principios técnicos y pedagógicos similares y con una línea artística común. Aquello que nos permite darnos cuenta de que estamos ante un bailarín de Escuela Soviética, Francesa,

Danesa o Inglesa, con sólo verlo bailar, sin que nos diga previamente de dónde procede.

Resultante histórica del desarrollo económico y social, en un país determinado y que reflejen la idiosincrasia nacional. (Idea Marxista). Conjunción de un esfuerzo colectivo, no de una sola personalidad. Trabajo de una vanguardia capaz y creadora, alrededor de la cual se reúnen discípulos, quienes deben defender los principios de la misma y garantizar el relevo histórico.

La Escuela Cubana de Ballet.



8.3 Alberto Alonso. (1940)



8.4 Alicia Alonso. (1977).



8.5 Fernando Alonso (1984)

La Escuela Cubana surge de la asimilación de toda la tradición ya existente, consciente a veces, espontánea otras, involuntaria o meditada, características seleccionadas según concepciones estéticas muy arraigadas en lo cubano, transformadas y enriquecidas mediante la experiencia escénica de una personalidad artística de excepción: Alicia Alonso, la práctica docente de Fernando Alonso sistematizando un método de enseñanza y las experimentaciones coreográficas de Alberto Alonso. Lo cual implica una gran complejidad:

“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, como apuntara Alejo Carpentier, responde a una necesidad profunda del temperamento” (Carpentier. 1972).

De las variadas fuentes de que se nutren las carreras de los Alonso, sobresalen dos: la antigua Escuela Rusa, representada entre otros profesores por Alexandra Fedórova, egresada de la famosa Escuela de San Petersburgo y de la Escuela Italiana, representada por Enrico Zanfretta, de la Escuela de la Scala de Milán, junto a ellos una gran lista de profesores, coreógrafos y bailarines de influencia de las Escuelas Inglesa y Danesa y del ballet Moderno Norteamericano, con figuras como Agnes de Mille, Jerome Robbins, George Balanchine, Eugene Loring, Michael Kidd, entre otros y de la escuela Ruso- Soviética (a finales de los 50).

Todo este acervo fue recibido por los cubanos de manera analítica, crítica y creativa. El cubano es una raza de sincretismo, y el ballet también lo fue.

En el proceso de selección y elaboración de elementos, se toman en cuenta las características biofísicas, la idiosincracia y la cultura nacional cubana, elementos que tuvieron una resonancia comunicativa excepcional, expresados en el propio arte de la bailarina Alicia Alonso.

Una Escuela de Ballet para definirse como tal, no expresa sólo una forma peculiar del trabajo técnico de los bailarines y de la metodología, sino también reúne diversos aspectos estéticos y emocionales que se plasman en el trabajo escénico total.

Así, la Escuela Cubana de Ballet está integrada, en síntesis, por un conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas

y rasgos emocionales propios en la proyección de los artistas, desde la escena, presente en varias generaciones de bailarines que reflejan en la danza una manera de ser, una idiosincrasia nacional, como es el caso de Fernando Jhones, máximo exponente de la escuela cubana de ballet quien ha sido definido por la crítica internacional como *danseur noble* y auténtico representante de esta escuela, debido a sus características y peculiaridades técnicas y artísticas, muy apegado a los rasgos característicos de la Escuela Cubana de Ballet.

Como rasgos de la Escuela Cubana, contribuye de manera decisiva, una línea artística y coreográfica propia, una determinada estética con un concepto dinámico sobre las relaciones de tradición e innovación: el respeto a la esencia de los clásicos y su dialéctica unidad con el principio de que el arte debe ser siempre una expresión de la contemporaneidad.

De todo ello, los fundadores de la Escuela Cubana, fueron seleccionando lo que se consideró más adecuado al bailarín cubano, según su constitución física, las peculiaridades anatómicas, temperamento, idiosincrasia y sentido estético, aunque la base técnica es la misma en todas partes del mundo, los creadores de la Escuela consideran que la diferencia es el acento que se les da a los diferentes aspectos.

La Escuela Cubana aunque se ha conformado con aspectos de todas las escuelas ya existentes, no debe considerarse una mezcla ecléctica de ellas: "...no es la suma mecánica de característica ajenas, sino un proceso de asimilación al que se han sumado también elementos inéditos" (Alonso-Simón. 1982).

La Escuela Cubana aunque empieza a forjarse previa a la revolución, solo con el triunfo de la Revolución es que encontró las

condiciones objetivas para su culminación como tal, y es a partir de 1964 cuando se producen los éxitos de las primeras figuras jóvenes cubanas en concursos internacionales de ballet, en donde los especialistas comienzan a reconocer como Escuela Cubana, lo que hasta entonces sólo se había señalado como virtudes y características individuales de Alicia Alonso.

Ballet Nacional de Cuba.



8.6 Alicia Alonso y Fernando Jhones del Ballet Nacional de Cuba en Tributo a José White, (1983).

Hasta 1948 no existía en Cuba todavía una compañía profesional de ballet, por lo que los esfuerzos de las escuelas existentes se reducían al refinamiento de las niñas matriculadas y, en el caso de Pro-Arte o la academia de Ana Leontieva por ejemplo, a algunas funciones de fin de curso de carácter aficionado o semiprofesional. No es hasta la creación del Ballet de Alicia Alonso que se materializa esta necesidad de la danza en Cuba. Dos años más tarde también se inauguraría la academia de Ballet del mismo nombre con el objetivo principal de formar verdaderos bailarines profesionales que luego ingresarían en la compañía.

Más tarde se fundarían otras compañías profesionales como el Ballet Nacional de Alberto Alonso en 1950 y el Ballet de Cámara

de Ana Leontieva en 1955. También existían grupos como el Ballet CMQ Televisión y diferentes teatros de variedades que agrupan regularmente a los bailarines para sus espectáculos, como el Radiocentro, el America, al igual que sucedía en los centros nocturnos como Tropicana, Montmartre, Sans, Souci y otros.

Pero es indiscutible que el intento más serio y duradero dentro de todos los mencionados fue el del ballet de Alicia Alonso, cuna de lo que los años más tarde sería la escuela cubana de Ballet de Cuba, hoy Ballet Nacional de Cuba. Desde sus inicios esta institución concibió ser la máxima representante del ballet cubano, lo que se ve por sus esfuerzos por crear primeramente un gusto nacional hacia este arte con funciones populares en plazas y estadios; luego por la creación de la Academia donde, a despecho de los escasos fondos, se llegaron a otorgar becas para muchachas con talento y sin recursos económicos y donde tanto Fernando como Alicia gestaban y desarrollaban los fundamentos de una escuela nacional y, por último, realizar giras internacionales como embajadores cubanos de un arte que comenzaba a coger vuelos debido al nombre de su principal figura, al de un brillante pedagogo y al de un talentoso coreógrafo. Así la compañía cambiaría su nombre por el de Ballet de Cuba en 1955 pero tendría que recesar en 1956 debido a la digna postura de sus fundadores ante las maniobras del gobierno de Batista por apropiarse de la prestigiosa imagen del Ballet para sus fines politiqueros.

La academia mantuvo latente las esperanzas de aquellos que creían en el ballet cubano y en libertad del pueblo y en su seno se crearía el Taller Experimental de Danza, al que se vincula otra importante figura de la llamada danza-moderna, Ramiro Guerra y

en cuyos espectáculos también se recogían fondos para los revolucionarios de la Sierra Maestra.

Esta situación semiprofesional de nuestros bailarines y nuestra escuela culminaría en 1959 cuando, con el triunfo de la Revolución y por la ley 812 se crearía el Ballet Nacional de Cuba totalmente amparado por el Gobierno Revolucionario.

Así culminaba el esfuerzo de tantos que trataron de que el ballet se impusiera en Cuba, un país donde la danza podría haber florecido desde mucho antes pero debido fundamentalmente al desinterés gubernamental, muchos de los esfuerzos quedaron en eso.

Este apretado resumen, que en modo alguno es lo exhaustivo que merece, se hace necesario para comenzar a ubicar a la figura a estudiar. Como se verá tanto en su nacimiento como en sus primeros estudios coinciden con esa proliferación de intentos y ese ambiente danzario en Cuba, que posibilitan históricamente que en él fructifique el deseo de dedicar su vida a la danza. Además demuestra que, desde un principio, nuestro país fue receptivo a las mejores representaciones danzarias que nos visitaban; recuérdense los éxitos de la Elsser y la Pávlova y el asombro de está última ante la recepción de un público no habituado a estas muestras escénicas.

Quisiera destacar en este sentido un pasaje que me resulta característico del interés nato del cubano por la danza que me parece sintomático y que la une a mí criterio de que Cuba, sólo esperaba las condiciones propicias para lanzarse a las representaciones danzarias más diversas, en las que también se ha movido sin ningún reparo nuestro artista a estudiar. Se trata de

lo que en su autobiografía apunta Isadora Duncan sobre su paso no profesional por La Habana a principios del siglo:

“Tengo de La Habana otro interesante recuerdo. En una noche de fiesta en que todos los cafés y cabarets estaban llenos de animación, (...) llegamos a un café típico de La Habana. Eran las tres de la mañana, aproximadamente. (...) Me sorprendió oír allí los Preludios de Chopin, tocados con maravilloso arte.

(...) Mi ademán llamó la atención de todo el café y, como sabía que era completamente desconocida, me entró el deseo fantástico de bailar para aquel extraño concurso. Me envolví en mi capa, di algunas instrucciones al pianista y bailé al ritmo de algunos de los Preludios.

Todos fueron quedándose en silencio, y como yo continuaba bailando, advertí que no solamente había conquistado su atención, sino que muchos de ellos lloraban.(...)

Estuve bailando hasta el amanecer, y cuando terminé me abrazaron. Me sentía más orgullosa que en ningún teatro...”

(Duncan, 1993).

Con este comentario de una de las figuras mas importantes de la danza contemporánea como lo fue Isadora Duncan, podemos constatar, las características y cualidades innatas del cubano para la danza.

IX. CAPÍTULO III

Fernando Jhones. Primeros Años.



9.1 Fernando Jhones en su prueba de ingreso a la Escuela de Ballet. (1962).

En el barrio capitalino del Vedado, tenían su residencia el matrimonio Esteban Pi de los Ríos y Georgina Jhones Martínez, quienes dieron vida el día 2 de junio de 1951 al menor de sus tres hijos, al que pusieron por nombre Fernando Marcelino Pi Jhones.

Nacido en el seno de una familia acomodada, dueños de la segunda fábrica de muebles mas importante de la entonces Cuba capitalista, el niño Fernandito, como todos solían llamarle, vivió su niñez en aquella gran casa del Vedado, en compañía de sus hermanos; la mayor Georgina Pi Jhones y el de en medio Esteban Pi Jhones, de su acaudalado padre, que siempre estaba inmerso en sus negocios y de su dedicada madre, que era una gran cantante

de ópera; aunque nunca se dedicó a esto profesionalmente, por pertenecer a la clase alta y no ser bien visto en la sociedad, por este motivo las canciones de cuna de Fernandito eran además de las habituales, importantes traviatas, zarzuelas y todo lo relacionado con el bell canto y es de destacar que además de sus habilidades artísticas, su mamá Gina, era una gran *chef* que hacía maravillas en la cocina, don que heredó Fernando y lo desarrolló años más tarde.

En medio de este entorno musical, familiar y con los mimos de su madre, quien siempre vio en él algo especial, lo que la hizo consentirlo más que a sus hermanos, no sólo por ser el más pequeño sino por su inagotable energía, que lo llevaban a juntarse con amigos mayores y hacer travesuras que no eran precisamente diversión de los niños de las clases más acomodadas. Así crecía y se desarrollaba Fernando, estudiaba en la mejor escuela particular del Vedado; San Georges School, un conocido colegio de enseñanza en inglés, donde cursó sus primeros años de estudio.

En 1959, con el triunfo de la Revolución Cubana, su vida tomó un giro inesperado. Su padre abandonó el país como otros tantos cubanos que no estaban de acuerdo ni preparados para los cambios que se avecinaban. Su madre no quiso seguirlo en esta aventura y decidió quedarse en Cuba con sus tres hijos. Debido a esta fractura familiar, Gina, acostumbrada a los privilegios de su clase, tuvo que enfrentarse sola y sin el desahogo económico habitual, a cuidar de sus tres hijos, tarea en la que le ayudó bastante su hija mayor Giny; quien desde muy temprana edad, tuvo que comenzar a trabajar para ayudar a su madre en el sustento de sus hermanos. Consiguió trabajo en el Ministerio de Cultura, lo que le permitió relacionarse con personas del medio artístico.

Transcurrieron los años, ya Fernando cumplía los once años de edad y su vitalidad era aún mayor, era un niño muy deportista y en ese momento sale en el periódico una convocatoria para la Escuela Provincial de Ballet de la Habana, conocida como L y 19, en el Vedado, su madre que ya no sabía que actividad deportiva saciaría su energía, contra todos los prejuicios lo llevó a la prueba de ballet, para iniciarse en lo que sería el motivo de su existencia entera.

Allí fue audicionado por Ana Leontieva, Mijail Gúrov, Olga Krílova, (maestros rusos) y por un tribunal de maestros cubanos, fue aceptado por sus condiciones especiales para el ballet, su línea de piernas y pies, su físico armónico, su pelo dorado y su estirpe aria, lo destacaban del resto de los varones desde la prueba de ingreso. Aún así por los prejuicios de entonces, Fernando tomó sus primeras clases de ballet y se salió, influenciado por criterios y burlas de los amigos, esto sin estar del todo conciente de sus posibilidades y aptitudes para la danza.

Debido al trabajo de la hermana que comentamos anteriormente, amistades de esta, lo convencieron de retomar las clases e ingresar formalmente a la escuela y es entonces donde comienza su carrera.

Después de haber regresado a la escuela de ballet, se despertó en Fernando un gusto inusitado por la danza que mantuvo durante toda su trayectoria artística. 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, por lo general entregados al juego y las travesuras.

Inicia sus estudios en la Escuela Provincial de Ballet de la Habana, su ciudad natal, en 1962, bajo la dirección de los

profesores Michel Gurov, Olga Kirilova, Adolfo Roval y Aurora Fernández. En 1966 pasa a la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán, en donde continúa su formación bajo la orientación de los profesores Ramona de Saá, Joaquín Banegas y Fernando Alonso, quien lo consideraba el Erik Bruhn cubano, es en esta etapa donde conoció a Dubia Hernández, una alumna del curso anterior, quien fuera su complemento y más tarde su compañera para toda la vida.



9.2 Fernandito en el ballet Cascanueces en la escuela. (1963).

Fernando Jhones. Carrera Profesional.



9.3 Fernando Jhones. (1981).

En el año 1970 se graduaba en el Teatro Amadeo Roldán, un jovencito que prometía inscribirse en la hoy larga lista de excelentes bailarines cubanos. Su trabajo de graduación era una novedad: por primera vez una pareja cubana bailaba el *pas de deux* “El Corsario”, muy promocionado entonces por la versión fílmica de Margot Fonteyn y Rudolf Núreyev.



9.4 Fernando, ensayo de su graduación del pas de deux El Corsario. (1970).

Al descorrer las cortinas, aparecía un rubio muy agraciado, quien de un salto se colocaba en el centro de la escena y se desplazaba con soltura y asombroso profesionalismo; la limpieza de sus pasos que más tarde sería proverbial, se mostraba en sus quintas posiciones, múltiples piruetas, correctas colocaciones de los empeines, su hermosa línea de pie y piernas, torso erguido, su cuerpo expresivo y danzante.

Integra el elenco del Ballet Nacional de Cuba y ya dentro de la compañía toma clases con los profesores Loipa Araújo, Aurora Bosch, Laura Alonso y Azari Pliesetsky.



9.5 Fernando Jhones en una clase en el Ballet Nacional de Cuba con el maestro Azari Pliesetsky.
(1973).

En 1974 es ascendido a la categoría de corifeo, y solo tres años más tarde a la de primer solista. En 1980 es promovido a bailarín principal hasta alcanzar en 1986 la categoría mundial de Primer Bailarín.

Ya en la compañía, la propia Alicia Alonso le propuso cambiar su nombre profesional por el de Fernando Jhones, con el cual brilló en escenarios internacionales, tanto como bailarín así como en certámenes competitivos en Varna, Tokio y Moscú.

Fernandito, como se le conocía también en el medio del ballet, hizo historia para la cultura nacional, al ser el primer cubano que interpretara una obra de August Bournonville, junto a la primera bailarina Loipa Araújo: el *pas de deux* Festival de las flores en Genzano, pieza que llevó hasta la perfección con su reconocida batería, su exactitud y su preciosismo en el cuidado técnico.

Con el Ballet Nacional de Cuba realizó presentaciones en Francia, Italia, Mónaco, Luxemburgo, URSS, Bulgaria, Polonia, Hungría, RDA, Portugal, México, Venezuela, Panamá, Santo Domingo, Puerto Rico, Jamaica, Estados Unidos, Canadá, RFA, Suiza, Gran Bretaña, Holanda, Japón, Finlandia, España, Viet-nam, Checoslovaquia, entre otros, que más adelante veremos en una cronología de su trayectoria.

Como ejemplo de nuestra escuela cubana de ballet, Fernando Jhones nos representó en importantes eventos, donde recibió distinciones tan significativas como el Premio a la maestría artística en el Concurso Internacional de Ballet de Moscú, en 1977, a pesar de haber competido con una importante lesión en uno de sus mágicos pies.



9.6 Fernando Jhones recibiendo el Premio a la Maestría Artística, en Moscú, (1977).

Así como Diploma de Mención en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, en 1976; Diploma en el Concurso Internacional de Ballet de Tokio, en 1978; Diploma en los festivales de Música y Danza de Monterrey, en 1977 y 1978; Medalla y Diploma de la Orden de la Amistad de Viet-Nam, en 1977; y Medalla del Colegio de abogados de Puerto Rico en 1978.

Su seguridad técnica y la elegante corrección de sus posiciones, hacen de Jhones un *danseur noble* de excelentes condiciones académicas, que le han permitido asumir de modo destacado diferentes roles protagónicos del repertorio clásico y contemporáneo internacional.

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 de los aplausos que antes cosechaban las mujeres. En Cuba, Esquivel, Carreño, Williams, Zamorano, Salgado... y Fernando Jhones, quien destacaba por su cuidadoso trabajo en las terminaciones y limpieza técnica. Las cualidades de este bailarín le han merecido el reconocimiento de la crítica internacional, que le ha calificado de clásico y puro.

Cuando la primera bailarina Loipa Araújo trajo a Cuba el *pas de deux* del ballet Festival de las Flores en Genzano de August Bournonville, principal exponente de la escuela danesa de ballet, escogió a Fernando Jhones como *partenaire*. En nuestro país sólo se había visto el dúo de La Sífide 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.



9.7 Fernando Jhones en Festival de las Flores en Genzano. (1979).

Intérprete de larga carrera como bailarín, su repertorio abarcó roles protagonistas en Coppélia, El Lago de los Cisnes, Giselle, La Fille Mal Gardée, Don Quijote, Las Sílides, La Bella Durmiente, Tema y Variaciones, La Bayadera, entre otros. También intérprete de amplio diapasón se le suman títulos contemporáneos como: Canto vital, Despertar, Plásmasis, Prólogo para una tragedia y Tiempo fuera de la memoria. Pero no cabe duda de que su interpretación del soldadito de plomo en el ballet Muñecos de Alberto Méndez 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 y es precisamente con este ballet que en 1991 se retira de los escenarios junto a su hija Dunet Pi Hernández, autora de este trabajo.



9.8 Fernando Jhones y Dunet Pi Hernández en el ballet Muñecos. (1991).

Otra interpretación memorable de Jhones resultó ser 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, siendo el primer cubano que interpretase este personaje.



9.9 Fernando Jhones en el ballet Petroushka. (1983).

Promovido al rango de Primer Bailarín en 1986, Fernando Jhones fue uno de los primeros bailarines cubanos que trabajó en compañías internacionales como bailarín y como maestro, ofreciendo asistencia técnica en diferentes países, sus contratos en Canadá y México a partir de 1984, lo llevaron a bailar con figuras como Marianne Beausejour o Anne 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.



9.10 Marianne Beausejour y Fernando Jhones en Canadá. (1984).



9.11 Anne Marie D'Angelo y Fernando Jhones en el ballet Le Papillon. (1984).

El interés científico de 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, con el trabajo de tesis “Loipa Araújo, una intelectual de la danza” y en la que obtuvo la calificación máxima con felicitaciones.



9.12 Loipa Araújo y Fernando Jhones después de una función. (1984).

El Ballet en México y su relación con el Ballet cubano.



9.13 Compañía Nacional de Danza de México. (1976).

En cuanto al ballet clásico en México, desarrollado en mucho menor tradición en comparación con la danza contemporánea y el folklore, podemos decir que este se solidificará hasta 1963 con la creación de la compañía “Ballet Clásico de México”, hoy “Compañía Nacional de Danza” de carácter nacional y con tendencia al desarrollo de la tradición clásica.

En noviembre de 1963, a iniciativa de Ana Mérida, titular del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, se creó el Ballet Clásico de México. Para ello se fusionaron los grupos independientes Ballet Concierto, dirigido por Felipe Segura, y Ballet de Cámara, dirigido por Nellie Happee y Tulio de la Rosa. En 1977 esta agrupación recibe por decreto presidencial el nombre de Compañía Nacional de Danza.

Desde su fundación, todos los esfuerzos se han enfocado a dotar a esta compañía de danza de excelencia técnica, calidad artística y profesionalismo.

En la actualidad se ha abocado a la búsqueda, la experimentación y la libre creación, y para ello reúne iniciativas de bailarines y coreógrafos tanto jóvenes como experimentados, nacionales e internacionales.

Su desarrollo ha tenido varias etapas, en las cuales se ha nutrido de diversas escuelas dancísticas: inglesa, cubana -de manera determinante-, rusa, americana y francesa.

Para el desarrollo de la danza clásica en México fue determinante el contacto con el ballet cubano en la década de los setentas, apunta el historiador del Ballet Nacional de Cuba en el artículo “Un lustro de fructífera colaboración danzaria”: “en septiembre de 1975, efectivamente se abrió no solamente esa nueva era de creatividad para los movimientos danzarios de México y Cuba, sino también una de las páginas más hermosas de la colaboración artístico – cultural entre los pueblos de la América nuestra”, haciendo alusión a las ideas martianas.

Cinco años antes se había firmado un convenio de colaboración entre el Consejo Nacional de Cultura de Cuba y el Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Con un plan de asesoramiento artístico y de ayuda técnica, bajo la dirección de Alicia Alonso, Directora General del Ballet Nacional de Cuba, hace extensiva a México las experiencias de la Escuela Cubana de Ballet.

A este equipo se integran las primeras bailarinas Mirta Plá y Aurora Bosch, los solistas Ofelia González, Clara Carranco y Pablo Moré, integrantes del Ballet Nacional de Cuba y las maestras de la Escuela Nacional de Ballet Cubanacán, Ramona de Saá, Mirta Hermida y Karemia Moreno.

Este plan tenía la finalidad de la reorganización de la Compañía Nacional de Danza y de los planes de Estudio de la Academia de Danza Mexicana.

Entre las acciones que se emprendieron están:

- Separación de las Especialidades impartidas en la Academia (danza moderna, baile folklórico y danza clásica), esto mediante un seminario metodológico destinado a unificar el sistema de enseñanza.
- Plan de captación de varones en los hospicios del país para incrementar el ingreso de alumnos a temprana edad otorgándose 20 becas en la Escuela Nacional de Cubanacán para los alumnos más destacados
- Asistencia de profesores mexicanos a cursos de adiestramiento en Cuba.

En lo referente a la organización técnico artística de la Compañía Nacional de danza se realizó:

- Una audición de los más calificados bailarines mexicanos y extranjeros de que se disponía, reestructurando el elenco. Se confió entonces la dirección artística a las figuras Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Nellie Happee y Tulio de la Rosa (Maestro venezolano, establecido en México)
- Se trabajó en la conformación de un repertorio más amplio, manteniendo vigente el patrimonio coreográfico mexicano, junto a los clásicos Universales y ballets contemporáneos de autores mexicanos y extranjeros.
- Entre los montajes que se realizaron en esa ocasión para la compañía mexicana estuvieron: “Las Sílides”, “Coppelia”, “Pas de Trois del Lago de los Cisnes” todos en las versiones de Alicia Alonso.

En 1975 como resultado de este trabajo se realiza una función en la casa de Los Pinos ante la presencia del Presidente Luis Echeverría y en 1976 se emprende una primera gira por el interior del país con artistas cubanos invitados, algunas de las ciudades visitadas son Guanajuato, Aguascalientes y San Luis Potosí.

El 17 de junio de este mismo año se realiza una presentación en el Teatro de Bellas Artes, en donde se aprecia según las crónicas un cuerpo de baile disciplinado, preparado técnica y artísticamente y una sólidas figuras, además en esta función participaba la propia Alicia Alonso interpretando el Adagio del II acto de “El Lago de los Cisnes” acompañada del bailarín cubano Jorge Esquivel.

Por ese motivo el entonces Presidente de México declara:

“Quiero brindar a Alicia Alonso nuestro más profundo agradecimiento. Es así como los pueblos deben ayudarse, es así como deben prodigarse con generosidad quienes algo saben; es así como debe asimilarse con el espíritu abierto, sobre todo en las disciplinas como la del arte que son universales. Pero ha sido el espíritu de Alicia Alonso, su vigorosa personalidad, esa vocación, esa pasión que la inunda toda y que la vierte y que la engrandece y que la proyecta con un vigor que creo que no conocíamos en México, lo que la convierte además de una gran artista, en una maestra ejemplar”.

A partir de entonces el trabajo pedagógico de prestigiosos maitres y profesores cubanos, los aportes coreográficos y actuaciones de las más importantes figuras del Ballet cubano, entre ellos: Loipa Araujo, Joaquín Banegas, Aurora Bosch, Raúl Bustabad, Ofelia González, Denia Hernández, Silvia Marichal, Josefina Méndez, Pablo Moré, Mirta Plá, Amparo Brito, Lázaro Carreño, Jorge Ezquivel,

Fernando Jhones, Francisco Salgado, Rosario Suárez, Mercedes Vergara, etc. han contribuido al florecimiento actual del movimiento danzario mexicano, que se ha ido al paso del tiempo extendiendo por todo el país, entre las ciudades donde se destaca la actividad danzaria se encuentran Guadalajara, Monterrey, Querétaro y San Luis Potosí.

La propia Alicia Alonso señala: “Hemos tratado de compartir con los hermanos de México estas experiencias, convencidos de que los principios de esta Escuela Cubana de Ballet se acerca más que cualquier otro a los requerimientos del bailarín mexicano, dadas las afinidades técnicas y culturales que nos unen. Creemos que esta colaboración es un paso importante para la formación de lo que, en un futuro podrá llamarse la Escuela Latinoamericana de Ballet, que comprenderá el aporte específico de las culturas nacionales de la América nuestra en su conjunto. Con ello estaremos contribuyendo a la historia de la danza con un arte que, sin dejar de tener una proyección universal hunda sus raíces en nuestras tradiciones y características.”

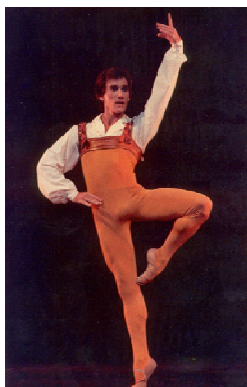
Actualmente la compañía se encuentra dispuesta a aprovechar las influencias de su entorno, puesto que su intención es renovarse y desarrollarse a partir de la reafirmación de su esencia clásica y la experimentación en cuanto a las formas contemporáneas.

De la misma manera se mantiene la asistencia técnica y la colaboración cubana en lo que respecta al ballet clásico, encontrándose en diferentes estados del país y escuelas de ballet maestros cubanos impartiendo la metodología cubana para la enseñanza del ballet clásico, en un intento de la profesionalización de este arte en México, como es el caso de la Universidad Autónoma de

Querétaro, en donde se ha logrado implantar recientemente la Licenciatura en Artes Escénicas con línea terminal en Ballet Clásico.

Es importante destacar que Fernando Jhones estuvo entre los primeros bailarines cubanos que trabajó en la Compañía Nacional de Danza ofreciendo asistencia técnica, dejando un legado importante en esta compañía y además participó como primer bailarín en el papel de Sigfrido en los primeros montajes del Lago de los Cisnes, que realiza esta compañía en el lago del parque de Chapultepec.

Fernando Jhones, carrera profesional en México.



9.14 Fernando Jhones en el Ballet de Alberta, Canadá. (1984).

Como miembro del Ballet Nacional de Cuba, Fernando Jhones comenzó a viajar a México desde 1975, a partir de esta fecha todos los años realizó giras por todos los Estados y fue de los primeros bailarines invitados a interpretar el rol de Sigfrido en el Lago de los Cisnes con la Compañía Nacional de Danza, la cual hasta la fecha sigue presentando este importante clásico en el Lago de Chapultepec, también fue de los primeros maestros cubanos que impartieron asistencia técnica en esta compañía en 1977.



9.15 Fernando Jhones con la mexicana Elena Carter en el ballet La Bayadera. (1977).

Pero es en 1990 que comienza a radicar en este país, desarrollando un trabajo que ha incluido funciones como bailarín, coreógrafo, *Maitre* en el Ballet de Cámara de Jalisco y en el Ballet de Monterrey en su fundación, como *Ballet Master*. También fungió como profesor y ensayador de diferentes Cuballets (Cursos Internacionales de la Escuela Cubana) que se realizaron en el Distrito Federal, Guadalajara, Jalisco y Querétaro, Qro.

En 1992 llega a vivir a la ciudad de Querétaro, donde comienza una ardua labor, en un intento de profesionalizar la danza con la conformación de una compañía de ballet clásico en el Estado. Es hasta 1993 que se materializa este proyecto, gracias a que fue contratado como profesor del área de ballet de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y como director de la Compañía Ballet Clásico de Querétaro de la misma institución, de la cual recibió todo el apoyo necesario para llevar a cabo esta tarea.

En esta ciudad, Jhones desempeñó excelentes trabajos y proyectos coreográficos que culminaron en grandes puestas en escena, que han colocado a esta compañía, de la cual fue fundador y que actualmente lleva su nombre, en un lugar de suma importancia dentro de la cultura del estado y del país.

Esta compañía comenzó su trabajo en 1993 y tuvo su primera presentación los días 28 y 29 de Noviembre del mismo año, sus puestas en escena de reconocido prestigio Internacional se han presentado en Querétaro, en sus cabeceras municipales y se han realizado giras por Celaya, Guanajuato, San Miguel de Allende, Zamora, Guadalajara, México D.F., Tarandacuao, San Juan del Río, Salamanca, León, Salvatierra, Moroleón, Morelia, Valle de Santiago,

Apaseo el Grande, Chihuahua, Tlaxcala, Chetumal y Campeche entre otras ciudades y en la ciudad de la Habana Cuba.

Como docente de la Universidad Autónoma de Querétaro durante 14 años, realizó diferentes labores como fueron preparar alumnos para participar en concursos y festivales nacionales e internacionales, obteniendo resultados muy satisfactorios, ser miembro del jurado 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 y miembro de la comisión de trabajo para las actividades de las ciudades hermanas de Santiago del Municipio de Querétaro, además de haber pertenecido al consejo editorial de la revista municipal de cultura, “El Arteducto”.

Fue uno de los creadores de los planes 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.

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 y en el año 2007 culminó su vida con una gran obra, publicó junto a su inseparable esposa, la maestra Dubia Hernández el libro “Historia Universal de la Danza”, que actualmente es material de estudio de esta asignatura, para los alumnos de la Licenciatura en Artes

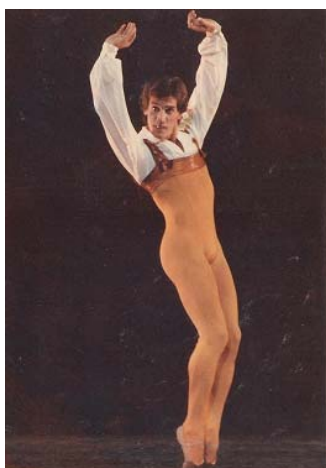
Escénicas de la FBA-UAQ y del Centro Nacional de las Artes de México DF, este fue su último trabajo y aportación invaluable al arte del ballet.



9.16 Fernando Jhones en el rol de Hilarión del ballet Giselle con el Ballet Clásico de Querétaro. (2003).

X. CONCLUSIONES.

*“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.*



10.1 Fernando Jhones en el Ballet de Alberta Canadá. (1984).

En estas conclusiones se han considerado aspectos históricos, tomándose en cuenta el breve recorrido que se ha realizado por la historia de la danza, para afirmar que ésta se halla íntimamente ligada a todas las culturas que han venido representando a la humanidad; la necesidad del movimiento y el movimiento mismo, se encuentran inmersos en la naturaleza de todo hombre. Estos aspectos históricos son importantes como sustento de una interpretación del artista que se expone en estas conclusiones de manera descriptiva. Pero quisiera comentar antes de concluir, a fin de ubicarnos en el contexto de Fernando Jhones, quien formó parte de un país que como dijera nuestro apóstol José Martí: “Es Cuba, una Ninfa como Nereida que reside en el mar y que sabe abrir su territorio a las olas y a la gente de todos los continentes”. (Martí.

1975). Hago alusión a esta frase porque sin caer en prejuicios paternalistas, sentimos que esto fue lo que hizo Fernando Jhones, abrir su alma y su corazón, entregando todos sus conocimientos a sus alumnos, tanto en Cuba como en México.

Para entender el título de esta tesis, me remito al significado de la palabra vanguardia, tal cual está en el diccionario:

- Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal.
- Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.
- Lugares, en los ribazos y orillas de los ríos, donde arrancan las obras de construcción de un puente o de una presa. (a, o a la, o en, vanguardia).
- En primera posición, en el punto más avanzado, adelantado a los demás. Ir a la vanguardia. Estar en vanguardia.

Jhones no sólo fue vanguardia por estos significados o por ser el primero en llevar a cabo alguna actividad, si no por la trascendencia que en su obra dejó, como a continuación la enumeraremos. Al referirnos a que su trabajo lo realizó entre dos mundos, lo hacemos pensando en sentido metafórico o figurado, ya que Cuba y México son dos países distintos geográficamente separados, pero nos unen lazos culturales estrechos y significativos a lo largo de la historia de la humanidad y del ballet.

A partir de nuestra mirada a la historia del ballet, Fernando Jhones ha sido vanguardia a lo largo de su trayectoria artística.

Se ha hecho un amplio recorrido desde diferentes perspectivas, en los capítulos I, II y III, para destacar los aspectos de su trabajo, primero en Cuba y después en México, recapitulemos:

1.- Hacer una breve historia de la danza a partir de la comunidad primitiva y por tratarse de un personaje masculino se recorrió la

importante labor y aportación a la danza de Luis XIV, así como de otras figuras masculinas. Paralelamente mencionamos las actuaciones de Jhones, para ver que perteneció al primer grupo de egresados masculinos de la escuela de ballet en Cuba después del triunfo de la revolución. En el año 1970, se graduaba en el Teatro Amadeo Roldán, un jovencito que prometía inscribirse en la hoy larga lista de excelentes bailarines cubanos. Su trabajo de graduación era una novedad: por primera vez una pareja cubana bailaba el *pas de deux* “El Corsario”, muy promocionado entonces por la versión fílmica de Margot Fonteyn y Rudolf Núreyev.

Características destacadas de su arte fueron, su trabajo de graduación, su gran salto, su desplazamiento con soltura y asombroso profesionalismo; la limpieza de sus pasos que más tarde sería proverbial, sus quintas posiciones, múltiples piruetas, correctas colocaciones de los empeines, su hermosa línea de pie y piernas, su torso erguido, su cuerpo expresivo, lo colocaron como uno de los principales exponentes de la Escuela Cubana de Ballet y de los primeros bailarines catalogado *danseur noble* por su estirpe, su seguridad técnica, la elegante corrección de sus posiciones y sus excelentes condiciones académicas, que le han permitido asumir de modo destacado diferentes roles protagónicos del repertorio clásico y contemporáneo internacional.

2.- Como consecuencia de las características que hemos descrito de su arte, Jhones fue el primer cubano representante de la escuela danesa, por su proverbial y magnífica interpretación de una obra de

August Bournonville, la cual interpretó junto a la primera bailarina Loipa Araújo:

El *pas de deux* Festival de las flores en Genzano, pieza que llevó hasta la perfección con su reconocida batería, su exactitud y su preciosismo en el cuidado técnico. Como ejemplo de la escuela cubana de ballet, Fernando Jhones representó a Cuba en importantes eventos, donde recibió distinciones tan significativas como el Premio a la maestría artística en el Concurso Internacional de Ballet de Moscú, en 1977, precisamente por la interpretación de esta coreografía.

3.- Otra interpretación memorable de Jhones resultó ser *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, siendo el primer cubano que interpretase este personaje.

4.- Como artista de vanguardia, Jhones fue promovido al rango de Primer Bailarín en 1986. Fue uno de los primeros bailarines cubanos que trabajó en compañías internacionales como bailarín y como maestro, ofreciendo asistencia técnica en diferentes países. Sus contratos en Canadá y México a partir de 1984, lo llevaron a bailar con figuras como Marianne Beausejour o Anne 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.

5.- El interés científico de 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, con el trabajo de tesis "Loipa Araújo, una intelectual de la danza" y en la que obtuvo la calificación máxima con felicitaciones.

6.- Para adentrarnos en la trayectoria versátil de Fernando Jhones como bailarín, maestro y coreógrafo, es necesario entender cómo el artista objeto de estudio, llegó a representar un punto de referencia para la cultura cubana y su vinculación con la cultura balletística universal, por tal motivo se analizará el trabajo de Jhones en México, donde se realizaron sus últimos logros profesionales.

Como miembro del Ballet Nacional de Cuba, Fernando Jhones comenzó a viajar a México desde 1975, a partir de esta fecha todos los años realizó giras por todos los Estados y fue de los primeros bailarines invitados a interpretar el rol de Sigfrido en el Lago de los Cisnes con la Compañía Nacional de Danza, la cual hasta la fecha sigue presentando este importante clásico en el Lago de Chapultepec.

7.- Fue él de los primeros maestros cubanos que impartieron asistencia técnica en la Compañía Nacional de Danza de México, en 1977.

8.- En 1990 comienza a radicar en este país, desarrollando un trabajo que ha incluido funciones como bailarín, coreógrafo, *Maitre* en el Ballet de Cámara de Jalisco y en el Ballet de Monterrey en su

fundación, como *Ballet Master*. También fungió como profesor y ensayador de diferentes Cuballets (Cursos Internacionales de la Escuela Cubana) que se realizaron en el Distrito Federal, Guadalajara, Jalisco y Querétaro, Qro.

9.-En 1992 llega a vivir a la ciudad de Querétaro, donde comienza una ardua labor, en un intento de profesionalizar la danza con la conformación de una compañía de ballet clásico en el Estado. Es hasta 1993 que se materializa este proyecto, gracias a que fue contratado como profesor del área de ballet de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y como director de la Compañía Ballet Clásico de Querétaro de la misma institución, de la cual recibió todo el apoyo necesario para llevar a cabo esta tarea.

En esta ciudad, Jhones desempeñó excelentes trabajos y proyectos coreográficos que culminaron en grandes puestas en escena, que han colocado a esta compañía universitaria, de la cual fue fundador y que actualmente lleva su nombre, en un lugar de suma importancia dentro de la cultura del estado y del país.

10.- Como nos referimos en el tema de Fernando Jhones carrera profesional en México, debemos reiterar que como docente de la Universidad Autónoma de Querétaro durante 14 años, realizó diferentes labores como fueron preparar alumnos para participar en concursos y festivales nacionales e internacionales, obteniendo resultados muy satisfactorios. Fue miembro del jurado 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 y miembro de la comisión de trabajo para las actividades de las ciudades hermanas de Santiago del Municipio de Querétaro, además de haber pertenecido al consejo editorial de la revista municipal de cultura, “El Arteducto”.

11.- Fue uno de los creadores de los planes 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 en el año 2004, de la Licenciatura en Artes Escénicas con Línea Terminal en Ballet Clásico.

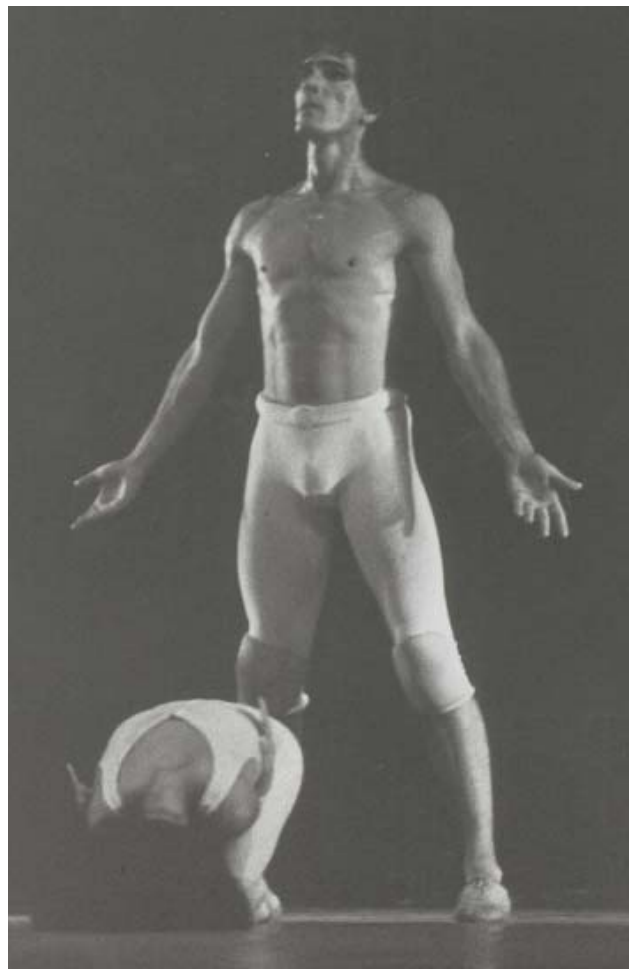
12.- El 25 de julio de 2006 el Municipio del Estado de Querétaro le hizo entrega de la Presea Germán Patiño Díaz que se otorga a los queretanos ilustres que han hecho aportes importantes a la cultura.

13.- En el año 2007 culminó su vida con una gran obra, publicó junto a su inseparable esposa, la maestra Dubia Hernández el libro “Historia Universal de la Danza”, que actualmente es material de estudio de esta asignatura, para los alumnos de la Licenciatura en Artes Escénicas de la FBA-UAQ y del Centro Nacional de las Artes de México DF. Este fue su último trabajo y aportación invaluable al arte del ballet.

Como heredero directo de esta tradición del ballet cubano, Fernando Jhones pudo transmitir todos sus conocimientos y aportaciones a sus alumnos entorno a la práctica del ballet y a las puestas en escena de los mismos, durante los 37 años de carrera artística y profesional.

Por lo anteriormente expuesto y para finalizar, podemos decir que se realizó este trabajo, con el cual se obtuvo un documento que a partir de una perspectiva histórica del ballet y de Jhones, enumera

en términos descriptivos, las aportaciones de Fernando Jhones al mundo de la danza y que de ninguna otra manera se podría preservar. Dicho legado ha logrado que innumerables artistas, incluyendo a la creadora de este trabajo, hayan llegado a ser los artistas que son hoy; ser representantes de los más positivos valores de nuestras culturas, los cuales fueron formados al igual que nuestras historias, por personas como él, que con su arte son vanguardia artística entre dos mundos.



10.2 Fernando Jhones en el Ballet contemporáneo Tiempo Fuera de la Memoria. (1986).

Cronología de presentaciones como miembro del BNC.

1970

EM/Bach x 11=4xA/ cor. José Parés/ mús. Johann Sebastian Bach
/dis. Otto Chaviano / Teatro “Garcia Lorca” La Habana, feb.12.

Un retablo para Romeo y Julieta (nuevo montaje) cor. Alberto
Alonso. Texto de Wiliam Shakespeare /mús. Hector Berlioz-
PirreHenry/dis. Salvador Feernández / Teatro “Sauto”Matanzas,
mar.20.

EM/Primera conjugación (luego Conjugación)/cor. Alberto Alonso
sobre ell texto de Amanda Berenguer/mús. collage de Idalberto
Gálvez /dis.Otto Chaviano / Plaza de la Catedral, La Habana,
jul.24.

EC/Edipo Rey/cor.Jorge Lefebre sobre texto de Sófocles/Mús.
Bruno Maderna y banda sonora de Leo Vanhurenbeck (luego
Música de Leo Brouwer) dis. Jean Charles Aimée /Teatro”García
Lorca”, La Habana, nov.24.

1971

EM/Primer concierto / cor. Azari Plisetski/ mús. Serguei Prokofie
/dis. Salvador Fernández /Teatro de la Caridad, Santa Clara,
mar.11.

PE /Nos veremos ayer noche, Margarita/cor.Alberto Méndez sobre
texto de Alejandro Dumas /mús. Henri Sauguet/ dis. Salvador
Fernández /Teatro “Garcia Lorca”, La Habana, abr.23.
EM /Gran teatro de la Ópera, Burdeos, Francia, may.6.

EM/Diógenes ante el tonel /cor. Alberto Alonso/mús. collage de
Idalberto Gálvez/dis. Salvador Fernández /Teatro “García Lorca”, La
Habana, oct.16.

EM/Mascarada /cor. Ana Leontieva inspirada en texto de Nicolás
Guillen /mús. Aram Jachaturián /dis. Salvador Fernández/Teatro
“García Lorca” La Habana, nov.25.

EBNC/La guagua/cor. Sonia Calero sobre la original de Alberto
Alonso/mús. Emiliano Salvador /Ciudad Deportiva, La Habana,
dic.21.

EM/Dinamia/cor. creación colectiva de Lopia Araújo, Sonia Calero,
Clara Carranco, Miguel Gómez, Hugo Guffanti, dis. plástico-cinético
de Sandu Darie; dis, esc y vest. Salvador Fernández / Ciudad
Deportiva, La Habana, dic. 29.

1972

EM/A Santiago /cor. Alberto Alonso con textos de José Martí y Fidel
Castro /mús. Roberto Sánchez Ferrer-Juan Almeida/esc. Salvador
Corratgé /vest. María Elena Molinet /Plaza pública, Santiago de
Cuba, May. 26.

PE/del XVI al XX /cor. Alberto Méndez /mús. Benjamín Britten/
dis. Salvador Fernández / Programa Ballet Visión, canal 6, T.V
Nacional, ago.1 EM /Teatro “García Lorca”, La Habana, ago.19.

1973

EM/Canto Vital/ cor. Azari Plisetski/ mús. Gustav Mahler / dis.
Salvador Fernández/ Teatro “García Lorca”, La Habana, mar.1.

EM Viet Nam: la lección/cor.Alberto Alonso /mús.Leo Brouwer/dis.Rubén Vigón/Teatro “Sauto”,Matanzas, may.11.
EM/Nuestra América/cor.creación colectiva de: Ceferino Barrios, Clara Carranco, Alberto Méndez, Iván Tenorio,con textos de José Martí/ mús.folklore latinoamericano/dis.Salvador Fernández /Anfiteatro del Parque “Lenin”, La Habana, jul. 29.

1974

EM/El mar /cor. Iván Tenorio/mús. Claude Debussy/dis. Salvador Fernández/Teatro “García Lorca”, La Habana, mar. 7.
EM/La Bella Durmiente (completo en cuatro actos)/cor. Alicia Alonso Sobre la original de Marius Petipa /mús. Piotr Ilich Chaikovski / Libreto:Ivan Vsevolozhski sobre texto de Charles Perrault/dis. Salvador Fernández /Teatro “García Lorca”, La Habana, may. 15.
EM/Mujer/cor. Alberto Méndez /mús. banda sonora con textos de José Martí y Fidel Castro/dis. Salvador Fernández /Teatro “Lazaro Peña”, La Habana, nov. 24.

1975

EM/Historia del Ballet /montaje de Alberto Méndez con Textos de Miguel Cabrera/mús. Varios/Teatro “María Teresa Vera”, Guanajay, Habana, abr.19.
EM/...De la Olas /cor. Albert Méndez-Gustavo Herrera /mús. Folklore Afrocubano/dis. Alberto Méndez/Teatro “García Lorca”, La Habana, jun. 12.

EM/Cecilia Valdés /cor. Gustavo Herrera /mús. Gonzalo Roig, con arreglos y adiciones de José Ramón Urbay/libreto: Nelson Dorr sobre Texto de Cirilo Villaverde/dis. Manolo Barreiro / Teatro “Gracia Lorca”, La Habana, dic. 14.

EM/Yagruma/cor.Jorge Lefebre con texto de Rubén Martínez Villena /mús. Carlos Fariñas/dis. Jean Charles Aimée/Teatro “García Lorca”, La Habana, dic. 18.

1976

EC/Tiempo fuera de la memoria/ cor. Brian Macdonald /mús. Paul Cresto/Teatro “García Lorca”, La Habana, ene. 27.

EC/Divertimento/cor. Michel Lland/ mús Alexander Glazunov/dis.Salvador Fernández /Teatro “García Lorca” La Habana, feb. 5.

EC/Festival de las flores en Genzano (pas de deux)/cor. August Bournonville /mús.Eduard Helsted-Simon H Paulli/dis. Salvador Fernández /Teatro “García Lorca”La Habana, jun. 17.

EM/Elogio de la Danza (también Ancestro ibérico)cor. Iván Tenorio/mús. Leo Brouwer Anfiteatro de Varna, Bulgaria, jul. 18.

EM/Desembarco Glorioso /cor. Alberto Méndez /mús. Fabio Landa /Teatro “Zaydén”, Pinar del Río, jul. 25.

EM/Vals/cor. Alberto Méndez / mús. Charles Gounod/dis. Salvador Fernández /Teatro “García Lorca”, La Habana, nov. 8.

EM/Un día...el 2 de diciembre/cor. Alberto Alonso/ mús. Leo Brouwer/libreto: Eduardo Vázquez Pérez/dis. Rubén Vigón /Teatro “Lazaro Peña”. La Habana, nov. 27.

EM/Raíces nuestras/cor. Alberto Alonso/mús. Tony Taño-Rafael Casas/dis. Manolo y Rafael /Cuidad Deportiva, La Habana, dic. 3.

EM/Pas de Deux. Honegger/cor. Jorge Riverón /mús. Arthur
Honegger/Teatro “Lazaro Peña”, La Habana, dic. 4.

1977

EM/Martí, autor intelectual/cor. Gladys González
/mús.collage/dis.Salvador Fernández/Programa especial, Canal 6,
T.V Nacional, La Habana, ene. 28.

EM/ Juventud/cor. Alberto Méndez/mús. collage/dis. Salvador
Fernández/Teatro “Lazaro Peña”, La Habana, abr. 2.

EBNC/Baile de graduados/cor. Luis Trápaga-Gladys González-
Fernando Canellada/mús. Johann Strauss/dis. Salvador Fernández
“García Lorca”, La Habana jul. 31.

EM/Nace un Comité/cor. Gladys González/mús.

Alicia Alonso, Gladys González/dis. Salvador Fernández

EM/Leningrado/Cor. Gladys González/mús. Juan Almeida/dis.
collage/Libreto:/Teatro “Lazaro Peña”, La Habana. sept. 26.

Salvador Fernández Casa Central de las FAR, La Habana, nov. 4.

EM/El futuro nació en octubre/cor. Alberto Méndez con textos de
Vladimir Ilich Lenin, Leonid Brezhnev, Julios Fucik y

otros/mus. Rembert Egües/Libreto: Eduardo Vázquez

Pérez/Salvador Fernández /Teatro “García Lorca”, La Habana,
nov. 5.

EM/Los pinos nuevos/cor. Gustavo Herrera con textos de José Martí
y otros/mús. Rembert Egües/libreto: Ricardo Reymena /dis.
Salvador Fernández/Teatro “García Lorca”, La Habana, dic.

18.

1978

- EM/Muñecos/cor. Alberto Méndez /mús. Rembert Egües /dis.
Salvador Fernández / Fumoukan Hall, Tokio, Feb. 6.
EC/Teatro “García Lorca”, La Habana, may. 21.
- EM/Variaciones mozartianas /cor. Gladys González/mús. Wolfgang
Amadeus Mozart/dis. Salvador Fernández/Salón Azul, Ballet
Nacional de Cuba, La Habana, feb. 24.
- EBNC/En el jardín/cor. Collage musical y dis. Alberto
Méndez/Teatro “Victoria”, Nueva Gerona, Isla de Pinos, abr.1.
- EBNC/Bodas de Sangre/cor. y luc. Antonio Gades/mús. Emilio de
Diego/esc. Francisco Nieva/vest. Julio Castaño/Libreto:
Alfredo Mañas sobre obra Homónima de Federico García
Lorca / Teatro “García Lorca”, La Habana, abr. 29.
- EM/Génesis/cor. Alicia Alonso/mús. Luigi Nono/dis. Jesús
Soto/libreto: Eduardo Vázquez Pérez/Teatro “García Lorca”,
La Habana, may. 21.
- EC/Huapango/cor. Gloria Contreras /mús. Pablo Moncayo/Teatro
“García Lorca”, La Habana, jun.15.
- EC/Festival de las Flores en Genzano (Grand pas)/ cor. Alicia
Alonso sobre la original de August Bournonville /mús. Edvard
Helsted-Simon H.Paulli/dis . Allan Fridericia/Teatro “García
Lorca”, La Habana, oct. 28.
- EM/Rara Avis/cor. Alberto Méndez /mús. George Frideric Andel
Alessandro Fernández / Teatro “García Lorca”, La Habana,
nov. 3.
- EM/Prólogo para una tragedia/cor. Brian Macdonald sobre texto de
William Shakespeare /mús. Johann Sebastián Bach /dis.

Salvador Fernández /Teatro “García Lorca”, La Habana,
nov.5.

EM/Pavana/cor. Alberto Méndez-Gustavo Herrera /mús. Antonio
Lauro/dis. Salvador Fernández /Teatro “García Lorca”, La
Habana, nov. 12.

EC/Variaciones para cuatro/cor. Anton Dolin/mús. Margaret
Keogh/dis. Salvador Fernández /Teatro “García Lorca”, La
Habana, nov.19.

1979

EC/Pulsaciones/cor. y mús.Vittorio Biagi/dis. Claude Barges/Sala
Universal de las FAR, La Habana, abr. 21.

EM/Estirpes cubanas/cor. Alberto Méndez/Mús. Hector Berilos/dis.
Claude Barges/Teatro “García Lorca”, La Habana, abr. 26.

EM/Estirpes cubanas/cor. Alberto Méndez /mús. Alberto Méndez
/mús. Rembert Egúes-Jesus Ortega con temas de Luis Milán y
Gaspar Sanz/dis. Salvador Fernández–Ricardo
Reymena/Teatro “García Lorca”, La Habana, may. 13.

EM/Blanca nieves y los 7 enanitos/cor. Gladys González/mús. Felix
Guerrero/libreto y esc. Gerardo Fernández/vest. Otto
Chaviano /Teatro “García Lorca”, La Habana, jun. 17.

EM/Capitanes de la arena/cor. Gustavo Herrera sobre texto de
Jorge Amado/mús. Jean Michel Jarre/dis. Otto Chaviano /luc.
Alfredo Rodríguez/Teatro “García Lorca” La Habana, jun.17.

EC/Desencuentros/cor. Hilda Riveros /mús. Tom Scout/Teatro
“García Lorca”, La Habana, jul. 15.

EM/Pedro y el lobo (nueva versión) cor. Alicia Alonso sobre la original de Adolph Blom/ mús. Serguei Prokofiev/Teatro “García Lorca”, La Habana, oct. 28.

EBCN/Nosotros somos/cor. Hilda Riveros/mús. Gustav Mahler/vest. Otto Chaviano /luc. René Rivero/Teatro “García Lorca”, La Habana, nov. 3.

EC/En tu mano va mi mano/cor. Hilda Riveros/mús. Pablo Moncayo/Teatro “García Lorca”, La Habana, nov. 29.

1980

EM/Habanera/cor. Gustavo Herrera / mús. Camille Saint-Saëns /dis. Salvador Fernández/Gran Teatro “García Lorca” La Habana, mar. 21.

EM/Misión Korad/cor. Alicia Alonso/mús. collage de Calixto Álvarez /dis. Salvador Fernández /libreto: sobre poema de Oscar Hurtad/Gran Teatro “García Lorca”, La Habana, oct. 29.

EM/Apuntes Ibéricos/cor. José Pérez/mús. Ernesto Lecuona/dis. Salvador Fernández/ luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro “García Lorca” La Habana, oct. 29.

EM/Equinoxio/cor. Iván Tenorio/mús. Modest Mussorgski (Versión electrónica)/ dis. Salvador Fernández /luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro “García Lorca”, La Habana, oct. 29.

EM/El Velorio/cor. Iván Tenorio/mús. Alejandro García Cartula/esc. Antonio Fernández Reborio/vest. Otto Chaviano /luc. Carlos Repilado/ libreto: Raúl Martínez /Gran Teatro “García Lorca”, La Habana, oct. 29.

- EBNC/Arlequinada/cor. Vasily Vainonen/mús. Ricardo Drigo/dis.
Salvador Fernández/Teatro “Mella”, La Habana, nov. 2.
- EM/Evasión/cor. Hilda Riveros/mús. Seneville–Toussaint/dis.
Ricardo Reymena sobre la obra de Marcelo Pogolotti./Gran
Teatro “García Lorca”, La Habana, nov. 8.
- EM/Trapiz/cor. Iván Tenorio, inspirada en las obras Homónimas de
Humberto Peña/mús. Stevie Wonder/dis. Umberto Peña Otto
Chaviano /luc. Carlos Repilado/Gran Teatro “García Lorca”, La
Habana, nov. 8.
- EM/Los Zapaticos de Rosa/cor. Gladys González /mús. José María
Vitier/guión: Enrique Pineda Barnet sobre texto de José
Martí/drama. Gloria Parrado/dis. Salvador Fernández /luc.
Carlos Repilado /Gran Teatro “García Lorca”, La Habana, nov.
15.
- EM/Pedestal para nadie/cor. Hilda Riveros /mús. Miles Davis y
collage/dis. Salvador Fernández/luc. Alfredo Rodríguez/Gran
Teatro “García Lorca”, La Habana, nov. 15.
- EM/La Corona sangrienta (versión completa)/cor. Iván Tenorio
sobre texto de William Shakespeare/mús. George
Barboteu/dis. Salvador Fernández/luc. Carlos Repilado/Gran
Teatro “García Lorca”, La Habana, nov. 15.
- EM/A escena/cor. Alberto Méndez /mús. Ricardo Drigo/dis. Salvador
Fernández/luc. Alfredo Rodríguez/Gran Teatro “García Lorca”,
La Habana, dic. 28.

1981

EBNC/Le Papillon/cor. Ann Marie D'Angelo/mús. Jacques Offenbach/dis. Salvador Fernández/Gran Teatro "García Lorca", La Habana, ene. 22.

EM/Dame la mano y danzaremos/cor. Antonio Sánchez sobre texto de Gabriela Mistral/mús. Teresita Fernández/dis. Salvador Fernández/luc. Alfredo Rodríguez/Gran Teatro "García Lorca", La Habana, abr.19.

EM/Lucrecia Borgia/cor. Alberto Méndez/mús. Béla Bartók-Rembert Egües/voz. Alba Marina/Gran Teatro "García Lorca", La Habana, abr. 23.

EM/Redes/cor. Humberto González sobre texto de Pablo Neruda/mús. Silvestre Revueltas /dis. Leandro Soto/Gran Teatro "García Lorca" La Habana, may.14.

EBNC/La cucarachita/cor. Norma García/mús. Teresita Fernández/Gran Teartro "García Lorca", La Habana, sept. 20.

EM/Estudios para cuatro/cor. Iván Tenorio/mús. Astor Piazzola/Gran Teatro "García Lorca", La Habana, oct. 23.

EM/Después del diluvio/cor. Alberto Méndez/mús. Camille Saint-Saëns /dis. Salvador Fernández/Gran Teatro "García Lorca", La Habana, oct. 23.

EM/La clase/cor. Gustavo Herrera /mús. Silvestre Revueltas procesada por José Villacencio/dis. Cristina Sosa /luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro "García Lorca", La Habana, dic. 27.

EM/Vals/cor. Gustavo Herrera /mús. Piotr Ilich Chaikovski procesada por José Villavicencio /dis. Cristina Sosa /luc.

Alfredo Rodríguez /Gran Teatro “García Lorca” La Habana,
dic. 27.

EM/Divertimento/Cor. Loipa Araújo-Joaquín Banegas/mús. Piotr
Ilich Chaikosvski/dis. Salvador Fernández /luc. Alfredo
Rodríguez /Gran Teatro “García Lorca” La Habana, dic. 29.

1982

EBCN/Chaikovski pas de deux/ cor. George Balanchine/mús. Piotr
Ilich Chaikovski /dis. Salvador Fernández/Gran Teatro “García
Lorca”, La Habana, mar. 25.

EM/Dinamia/ (nueva versión)montaje: Alberto Méndez/cor. Loipa
Araújo-Josefina Méndez-Félix Erviti-Aurora Bosch-Mirta
Plá/mús. Rembert Egües /Teatro “Karl Marx, La Habana, ago.
5.

EC/Venceremos/cor. Patricio Bunster/mús. Victor Jara /Plaza
“Agramante”, Universidad de la Habana, oct. 17.

EM/La diva/cor. Alberto Méndez /mús. Felix Guerrero sobre varios
autores operísticos /dis. Salvador Fernández /luc. Alfredo
Rodríguez/Gran Teatro “García Lorca”, La Habana, oct. 29.

EM/La búsqueda/cor. Renato Magalhaes/mús. Heitor Villa –
Lobos/libreto: J.Santiago Naud/dis. Nilsson Penna /Gran
Teatro “García Lorca”, La Habana, oct. 30.

EM/Verdi pas de deux/cor. Gustavo Herrera/mús. Giuseppe
Verdi/dis. Otto Chaviano/ Gran Teatro “García Lorca”, La
Habana, nov. 2.

EM/Cumbres borrascosas/cor. Alberto Alonso/mús. Calixto Álvarez /
dis. Julio Castaño/ libreto: Pablo Armando Fernández, sobre la

original de Emily Brontë /luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro
“García Lorca”, La Habana, nov. 2.

EM/Hamlet/cor. Iván Tenorio sobre obra de Wiliam Shakespeare
/mús. Grupo Arte Vivo / dis. y luc. Salvador Fernández/asesor:
Pedro Ángel Vera/Gran Teatro “García Lorca”, La Habana,
nov. 4.

EM/Al tercer día de lluvia/cor. Humberto González /mús. Collage de
José Villavicencio con obras de Sergio Prudencio-Yuki Kandru
y Folklore mexicano y brasileño / dis. Leandro Soto/libreto:
Orlando Taquechel sobre texto de Gabriel García Marquez /
luc. Carlos Hernández /Gran Teatro “García Lorca”, La
Habana, nov. 4.

EC/Medea/cor. Jira Nemecek sobre tragedia de Eurípides /mús. Jiri
Benda y Ladislav Simon /voz: Isabel Moreno /vest. Jindra
Hirshova/esc. Evetoslav Bubenik /luc. Salvador Fernández
/Gran Teatro “García Lorca”, La Habana, nov. 4.

EBNC/Tema y variaciones/(Version Completa)/cor. George
Balanchine/mús. Piotr Ilich Chaikovski/dis. Salvador
Fernández /Gran teatro “García Lorca”, La Habana, nov. 7.

1983

EC/Unisodanza/cor. Gustavo Herrera/mús. Walter Carlos-Duke
Ellington Procesada pos José Villacencio /dis. Salvador
Fernández /Gran Teatro “García Lorca”, La Habana, abr. 21.

EM/Tributo a José White/cor. Alberto Alonso/mús. José White/dis.
Ricardo Reymena/Gran Teatro “García Lorca”, La Habana,
dic. 9.

1984

EM/Los orígenes/cor. Hilda Riveros/mús. José María Vitier/Teatro
“Karl Marx”, La Habana, mar. 24.

EM/El hombre verdadero/cor. Hilda Riveros/mús. José María
Vitier/Teatro “Karl Marx”, La Habana, mar. 24.

EM/Nuestra fuerza es pueblo/cor. Hilda Riveros/mús. José María
Vitier /Teatro “Karl Marx”, La Habana, mar. 24.

EM/El Cid/cor. Iván Tenorio/mús. Jules Massenet/Teatro “Karl
Marx”, La Habana, may. 10.

EM/La valse/cor. Iván Tenorio /mús. Maurice Ravel/dis. Cristina
Sosa/Gran Teatro “García Lorca”, La Habana, jun. 14.

EM/La saeta dorada/cor. Alberto Méndez/mús. Varios/Gran Teatro
“García Lorca”, La Habana, oct. 28.

EM/Manita en el suelo/cor. Alberto Alonso/mús. Alejandro García
Caturla/ libreto: Alejo Carpentier / dis. Ricardo Reymena / luc.
Alfredo Rodríguez /Gran Teatro “García Lorca”, La Habana,
oct. 30.

EC/Guillermo Tell/ cor. August Bournonville / mús. Gioacchino
Rossini/Gran Teatro “García Lorca”, La Habana, nov. 4.

EM/Concierto en tres movimientos/cor.Ramona de Saa
/mús.Antonio Vivaldi/dis. Frank Álvarez / luc. Alfredo
Rodríguez /Gran Teatro “García Lorca”, La Habana, nov. 7.

EC/Paquita (grand pas)/cor. Marius Petipa / mús. Ludwin Minkus /
dis. Salvador Fernández/ luc. Alfredo Rodríguez / Gran Teatro
“García Lorca”, La Habana, nov. 10.

1985

EBNC/La sílfide/(pas de deux II acto)cor. August Bournonville/mús.

Hermann Lovenskjold/ Teatro del palacio de Bellas Artes, La Habana, jun. 11.

EM/ExAequo/cor. Caridad Martínez/ mús. Jean Michel Jarre/luc.

Alfredo Rodríguez/Gran Teatro "García Lorca", La Habana, jun.13.

EBNC/El Jardín de las lilas/cor. Antony Tudor / mús. Ernest Chausson/esc. Ricardo Reymena / vest. Salvador Fernández, sobre original de Hugh Stevenson / Gran Teatro "García Lorca", La Habana, jun.13.

EM/En la noche azul/cor. Alberto Méndez/mús. Ernesto Lecuona /dis. Salvador Fernández /Gran Teatro "García Lorca", La Habana, jul. 4.

EBNC/La sílfide (grand pas)cor. August Bournonville/ mús. Hermann Lovenskjold/Pabellón de Deportes, Salamanca, España, jul. 24.

EC/Teatro Principal, Ciego de Ávila, Cuba, nov. 7.

EM/Tour de force/cor. Loipa Araújo /mús. collage de José Villacencio/luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro de la Habana, dic. 22.

EBNC/Raymonda (gran pas)/cor. Marius Petipa /mús. Alexander Glazunov/dis. Salvador Fernández /Gran Teatro de la Habana, dic. 22.

1986

EM/El programa del Moncada/cor. Iván Tenorio /mús. José María Vitier/Plaza “Serafín Sanchez”, Sancti Spíritus, jul. 23.

EM/Triunfo de los Humildes/cor. Iván Tenorio /mús. Rodolfo Ferrer-Pedro Luis Ferrer/Plaza “Serafín Sánchez”, Sancti Spíritus, jul. 23.

EM/En el mar / cor. Alberto Méndez-Gustavo Herrera-Hilda Riveros-Iván Tenorio /mús. Edesio Alejandro /vest. Salvador Fernández /proy. Ricardo Reymena/ luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro La Habana, oct. 28.

EM/Electra Garrigó/cor. Gustavo Herrera/Guión Ricardo Reymena, Gustavo Herrera sobre texto de Virgilio Piñera /dramat. Armando Suárez del Villar /mús. Juan Marcos Blanco/dis. Ricardo Reymena/luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro, La Habana, oct. 29.

EM/Luz de guardia/cor. Alberto Alonso /mús. Félix Guerrero/dis. Ricardo Reymena/luc. Alfredo Rodríguez/ Gran teatro de la Habana, nov. 1.

EM/La esperanza del mundo/cor. y dis. Alberto Méndez /mús. Harol Gramatges-Roberto Valera-Guido López Gavilán /luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro de la Habana, nov. 2.

EM/Los amantes de Verona/cor. Iván Tenorio /guión: Lorenzo Ramos sobre texto de William Shakespeare /mús. Serguei Prokofiev /dis. y luc. Salvador Fernández /Gran Teatro de la Habana, nov. 5.

EM/Motivación en tres tiempos/cor. Lupe Calzadilla/mús. Luis E. Bacalov/dis. Salvador Fernández /luc. Carlos Hernández/Teatro

“Mella”, nov. 6.

EM/La viuda alegre / cor. Alberto Méndez / mús. Franz Lehár en
arreglos de Jorge López Marín /dis. Salvador Fernández
/luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro de la Habana, nov. 7.

1987

EM/La noche de Walpurgis/cor. Iván Tenorio sobre textos de
Goethe/mús. Charles Gounod/dis. Salvador Fernández
/Función de la ópera Fausto presentada por la Ópera de
Cuba, en el Primer Festival Internacional de Arte Lírico de la
Habana / Gran Teatro de la Habana, oct. 30.

EM/Trino y trova /cor. Gustavo Herrera /mús. Frank Fernández/dis.
Salvador Fernández /Gran Teatro de la Habana, nov. 14.

EBNC/Soy yo/cor. Hilda Riveros /mús. Seneville-Toussaint/Escuela
Militar “Carlos Agüero”, Managua, Nicaragua, dic. 11.

1988

EM/Rahtí/cor. Alberto Méndez /mús. Laxmi Shankar /Gran Teatro
de la Habana, abr. 10.

EM/Amo esta Isla/cor. Alberto Alonso /mús. Pablo Milanés /Instinto
de Amistad México-URSS, Ciudad México D.F , abr. 26.

EBNC/El bello Danubio/cor. Leonide Massine-Mariam Lanova /mús.
Johann Strauss / dis. Salvador Fernández, sobre Etienne de
Beaumont/luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro de la Habana,
abr. 26.

EM/Don Quijote(Versión Completa)/direc. artística y coreográfica
Alicia Alonso/cor. Marta García-María Elena Llorente-Karemia
Moreno sobre Marius Petipa-Alexander Gorsky /mús. Ludwig
Minkus/libreto, esc y vest. Salvador Fernández sobre texto de
Miguel de Cervantes /luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro de
La Habana, jul. 6.

EBNC/Nathalie, o La Lechera suiza (Adagio)/cor. Pierre Lacotte
sobre original de Filippo Taglioni/mús. Adalbert Gyrowetz
/Gran Teatro de La Habana, oct. 28.

EM/Jardín/cor. Hilda Riveros sobre Texto de Dulce María
Loynaz/asistente: Martha García /mús. Collage de Hilda
Riveros /dis. Jesús Ruiz / luc. Carlos Hernández /Gran Teatro
de La Habana, oct. 29.

EM/La leyenda de José/cor. y libreto: Luk de Layress inspirados en
texto bíblico/mús. Richard Strauss /esc. Barthel Ritzen /vest.
Natalie Garfinkle/luc. Luk de Layress/Gran Teatro de La
Habana, oct. 30.

EM/Suite generis/cor. Alberto Méndez / mús. George Frideric
Handel Franz Joseph Haydn/vest. Salvador Fernández/luc.
Alfredo Rodríguez / Gran Teatro de La Habana, nov. 5.

EC/El Sombrero de tres picos/cor. José Antonio / asistente: Victoria
Eugenia –Karemia Moreno /libreto: Gregorio Martínez Sierra sobre
texto de Pedro Antonio de Alarcón /mús. Manuel de Falla / dis.
Pablo Picasso /luc. Federico Gerlache /Gran Teatro de La
Habana, nov. 6.

EM/Dido abandonada/cor. Alicia Alonso /mús. Gasparo
Angeiolini/reconstrucción y transcripción musical: Lorenzo Tosí

/libreto: Gasparo Angiolini, sobre Metastasio y Virgilio / dis. Salvador Fernández /luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro de La Habana, nov.

8.

EM/La infanta /cor. Hilda Riveros /asistente: Marta García /mús. Guillermo Martínez-Esteban Puebla-Alejandro García /Grupo Atlantys-Cuba /dis. Salvador Fernández / luc. Carlos Hernández /Gran Teatro de La Habana, nov. 9.

1989

EM/Amaris/cor. Lambros Lambrou /mús. Michael Christodoulides/dis. Y luc. Salvador Fernández /Gran Teatro de La Habana, ene.1.

EM/Viva Lorca / cor. Iván Tenorio sobre textos de Federico García Lorca/mús. Manuel de Falla de Calderón y banda sonora de José Villavicencio/dis. Salvador Fernández /luc. Carlos Hernández /Gran Teatro de La Habana, mar. 2.

EM/Paso a dos/cor. Hilda Riveros /mús. Jean Michel Jarre /dis. Salvador Fernández /luc. Alfredo Rodríguez /Gran Teatro de La Habana abr. 15.

EBNC/Intermezzo per l' amore/cor. Alberto Méndez /mús. Pietro Mascagni- Franz Schmidt /Teatro "Juarez", Guanajuato, México, oct. 15.

EC/Teatro Principal, Camagüey, nov.17.

1990

EBNC/Remembranzas/cor. Marta Bercy /mús. Johann Sebastian Bach /Sala "Alejo Carpenter", Gran Teatro de La Habana, may. 26.

EM/Poema del amor y del mar/ cor. Alberto Méndez /mús. Ernest
Chausson / texto: Maurice Bouchor /voz. Victoria de los Ángeles
/dis. Salvador Fernández /Palacio de la Misericordia, Palma de
Mallorca, España, jul. 31.

EM/Lilith/cor. Ann Marie D'Angelo /mús. Yanni /vest. Salvador
Fernández /luc. Carlos Hernández / Gran Teatro de la Habana, oct.
29.

EM/Sinfonía de Gottschalk / cor. Alicia Alonso /mús. Louis Moreau
Gottschalk /dis. Salvador Fernández /luc. Carlos Hernández /Gran
Teatro de la Habana, nov.1.

Siglas.

EM=Estreno mundial.

EC=Estreno en Cuba.

EBNC=Estreno por el Ballet Nacional de Cuba.

PE=Pre-estreno.

cor=coreografía.

mús=música.

dis=diseños.

esc=escenografía.

luc=luces.

dramat=dramaturgia.

cinét=cinético.

vest=vestuario.

proy=proyecciones.

realiz=realización.

GIRAS INTERNACIONALES CON EL BALLET NACIONAL DE CUBA.

1970

Francia: Rennes, París, Reims, Amiens, Le Havre, Chamberí, Montpellier, Nimes.

Luxemburgo: Esch Alzette.

Mónaco: Montecarlo.

Italia: Turín.

1971

Francia: Burdeos.

España: Barcelona, tarragona.

Canadá: Ottawa, Montreal.

1972

Checoslovaquia: Praga, Bratislava.

República Democrática Alemana: Leipzig, Erfurt, Berlín, Dresden.

Hungría: Budapest.

Polonia: Lodz, Varsovia, Poznan.

Bulgaria: Sofía, Stara Zagora, Veliko Ternovo, Pleven.

Unión Soviética: Moscú, Leningrado, Odessa, Kiev.

1974

Italia: Nervi.

Francia: Lyon, Aix Le Bain, Vichy, París, Niza, Avignon.

Suiza: Ginebra.

Yugoslavia: Lubliana, Subotica, Zagreb, Arangelova, Belgrado.

1975

México: Ciudad México.

Venezuela: Caracas, Maracay, Valencia, Barquisimeto,
Maracaibo.

Portugal: Lisboa, Oporto, Braga, Coimbra, Almada, Evora.

México: Ciudad México, Monterrey, Guadalajara, Veracruz,
Jalapa.

Panamá: Ciudad Panamá.

1976

República Dominicana: Santo Domingo.

Polonia: Varsovia, Lodz.

Bulgaria: Sofía, Blagoevgrad, Plovdiv, Varna.

México: Guanajuato, León, Aguascalientes, San Miguel
Allende, Toluca, Acapulco, Cuernavaca, Puebla, Jalapa.

Finlandia: Helsinki.

España: Barcelona, Oviedo, Islas Canarias (Palmas, Santa
Cruz de Tenerife), Sevilla, Madrid.

1977

Jamaica: Kingston.

1978

Estados Unidos de América: Washington, Nueva York.

Canadá: Toronto.

República Socialista de Viet Nam: Hanoi, Ciudad Ho Chi Minh.

Puerto Rico: San Juan.

Italia: Cremona, Reggio Emilia, Palermo.

1979

Holanda: Amsterdam, Utrecht, La Haya, Róterdam.

Unión Soviética: Leningrado, Moscú.

Bulgaria: Sofia, Stara Zagora.

Polonia: Varsovia.

España: Barcelona.

Hungría: Budapest, Pécs.

Estados Unidos de América: San Francisco, Los Angeles, Houston, San Antonio, Boston, Washington, Nueva York.

España: Santander, Las Palmas, Sevilla, Madrid, Barcelona.

Gran Bretaña: Edimburgo.

Francia: Biarritz, Carcassonne, Nancy, París, Dax, Aix Le Bain.

Suiza: Lausana, Basilea.

República Democrática Alemana: Gera, Halle, Leipzig, Berlín.

República Federal de Alemania: Ludwigshafen, Frankfurt, Stuttgart.

Italia: Alenga.

1980

Francia: París.

México: Guanajuato, Ciudad México, Toluca, Morelia, Guadalajara.

Nicaragua: Managua, Estela, Masatepe, Matagalpa, León, Rivas.

1981

Nicaragua: Managua, Jinotega, León, Matagalpa.

Ecuador: Guayaquil, Quito.

Perú: Lima.

Panamá: Ciudad Panamá.

Polonia: Lodz, Varsovia.

Italia: Vignale de Alexandria, Pisa, Livorno, Nápoles, Roma, Milán, Modena, Regio Nell'Emilia, Turín, Poggio a Caiano, Ravena, Bornio, Verona.

Francia: Carcasonne, Montpellier, Cannes.

Unión Soviética: Leningrado, Moscú, Kaluga, Tula.

Grecia: Atenas.

1982

Nicaragua: Managua.

Bulgaria: Sofía.

India: Nueva Delhi, Hyderabad, Bangalore, Bombay, Goa, Puna

Francia: Lyon

España: Tarragona, Valencia, Vigo, Santiago de Compostela, La Coruña, Perelada, Sitges, Alicante, Almería, Salamanca, Olite, Gijón, Cádiz, Martos, Madrid, Alcalá de Henares, Albacete, Palencia, Burgos, Guadalajara, Murcia, Valladolid, Sevilla.

México: Mérida.

1983

Venezuela: Caracas, Maracay, Maracaibo.

Colombia: Bogotá.

Perú: Lima.

Puerto Rico: San Juan.

República Dominicana: Santo Domingo.

Nicaragua: Managua, Ocotal.

Grecia: Atenas.

Turquía: Estambul.

México: Puebla, Ciudad México, Morelia, León, Guadalajara, Villahermosa.

Siria: Tartús, Alepo, Damasco, Bosra.

1984

Unión Soviética: Moscú.

Checoslovaquia: Bratislava, Praga.

Francia: Annecy, Estrasburgo, Besacon, Lyon, Limoges, La Rochelle, Nantes, Rennes, Saint Brienc, Rouen, Le Mans, Clamart, París, Macon, Marignane, Cannes, Niza, Montpellier.

Suiza: Ginebra.

Italia: San Remo, Modena, Cento, Fermo, Barí, Leche, Roma, Venecia, Mestre.

Gran Bretaña: Londres, Liverpool.

Brasil: Río de Janeiro, San Pablo, Porto Alegre.

Argentina: Buenos Aires, Rosario.

Perú: Lima.

Ecuador: Guayaquil, Quito.

Colombia: Cali, Bogotá, Medellín, Barranquilla, Cartagena.

Panamá: Ciudad Panamá.

Nicaragua: Managua, Juigalpa, Matagalpa.

1985

Hungría: Budapest, Szolnok, Debrecen, Nyíregyháza, Dunaujváros, Kecskemét.

España: Salamanca, Hospitalet, La Granja, La Rábida, Cádiz, La Coruña, Vigo, Santander, Toledo, Benalmadena de Málaga, Priego de Córdoba, Perelada, Zaragoza, Alcalá de Henares, Albacete, Madrid, Aranjuez, Palencia, Trujillo, Sevilla, Ponferrada, León, Zamora, Valladolid, Aranda de Duero, Soria, Avila, Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife, Valencia, San Sebastián, Oviedo.

México: Ciudad México, Culiacán, Guadalajara, Guanajuato, León, Torreón, Chihuahua, Monterrey.

1986

Nicaragua: Managua.

Argentina: Buenos Aires, Córdoba, Tucumán, Santiago del Estero, Jujuy, Mendoza, San Juan, Comodoro Rivadavia, Neuquén, Bahía Blanca, Santa Fé, Paraná, Mar de Plata, Corrientes, Posadas.

1987

Argentina: Buenos Aires.

Uruguay: Montevideo.

Brasil: Porto Alegre, Curitiba, San Pablo, Campiñas, Brasília, Belo Horizonte, Río de Janeiro, Salvador, Recife.

Perú: Lima.

Ecuador: Guayaquil, Quito.

Colombia: Bogotá, Medellín.

Panamá: Ciudad Panamá.

República Dominicana: Santo Domingo.

Nicaragua: Managua.

Nicaragua: Managua, Apanás, Juigalpa, León, Masaya.

1988

India: Santinequetán, Calcuta, Nueva Delhi, Bombay.

Argelia: Argel, Constantina, Annaba.

Túnez: Túnez, Bizerta, Sfax.

Perú: Lima, Iquitos.

Nicaragua: Managua, León.

Italia: Vignale.

España: Melilla, Itálica (Sevilla), Perelada, Sitges, Tarragona, Olite, Vitoria, El Escorial, San Javier, Murcia, Almería, Martos, Palma de Mallorca, Sagunto, Bilbao.

1989

Brasil: San Pablo.

Hungría: Budapest, Debrecen, Sekesfehervar, Győr.

Bulgaria: Sofía, Stara Zagora, Bourgas, Tolbouhin, Varna.

Unión Soviética: Moscú.

Polonia: Varsovia, Lodz, Wroclaw.

Checoslovaquia: Ostrava, Praga, Bratislava.

España: Madrid, Bilbao, San Sebastián, Palencia, Burgos, Cartagena, Lorca (Murcia), Córdoba, Murcia, Barcelona, Santiago de Compostela, Oviedo, Granada, Málaga.

México: Guanajuato, Guadalajara, Monterrey, Saltillo, Chihuahua, Ciudad México, Pachuca, Querétaro.

1990

España: Zaragoza, Valencia.

España: Palma de Mallorca.

Colombia: Bogotá, Manizales, Medellín, Cali.

México: Cancún, Mérida.

1991

Japón: Tokio, Nagoya, Fukuoka, Matsuyama, Hiroshima, Kyoto, Osaka, Kobe, Shisuoka, Urawa, Salami, Ono.

México: Ciudad México, Monterrey, Mazatlán, Querétaro, Guadalajara, León, Mérida.

Chile: Santiago de Chile, Viña del Mar, Temuco, Concepción.

Bolivia: Santa Cruz de la Sierra, La Paz.

Italia: Tagliocozzo, Versilla, Pescara, Lugo de Romagna.

Gran Bretaña: Edimburgo.

Colombia: Cali, Buga, Medellín.

Costa Rica: San José.

Nicaragua: Managua.

PRESENTACIONES CON EL BALLET NACIONAL DE CUBA EN LOS PRINCIPALES TEATROS DEL MUNDO.

AMÉRICA

Argentina: Teatro “Colón”, Luna Park. Buenos Aires.

Bolivia: Teatro Municipal. La Paz.

Brasil: Teatro Municipal. Río de Janeiro / Auditório Memorial de América Latina. San Pablo.

Canadá: Place des Arts. Ottawa / Sala “Wilfred Pelletier”.
Montreal.

Colombia: Teatro “Colón”, Anfiteatro “La Media Torta”. Bogotá.

Costa Rica: Teatro Nacional. San José.

Cuba: Teatro Auditório (luego “Amadeo Roldán”), Teatro “Blanquita” (luego “Chaplin” y “KarlMarx”), Teatro Nacional de Cuba, Teatro Nacional (luego Teatro “Estrada Palma”, García Lorca”, Gran Teatro “García Lorca” y Gran Teatro de la Habana. La Habana.) / Teatro La Caridad. Santa Clara / Teatro “Terry”. Cienfuegos / Teatro Principal. Camagüey / Teatro “Heredia”. Santiago de Cuba.

Chile: Teatro Municipal. Santiago de Chile.

Estados Unidos de América: Metropolitan Ópera House. Nueva York / Centro de Presentaciones Artísticas “Kennedy Center”. Washington, D.C. / War Memorial Ópera House. San Francisco, California / Shrine Auditorium. Los Angeles, California.

México: Palacio de Bellas Artes, Auditorium Nacional. Ciudad México / Teatro Juárez. Guanajuato.

Nicaragua: Teatro Nacional “Rubén Darío”. Managua.

Panamá: Teatro Nacional. Ciudad Panamá.

Perú: Teatro Municipal. Lima.

República Dominicana: Teatro Nacional. Santo Domingo.

Uruguay: Teatro “Solís”, Teatro del S.O.D.R.E. Montevideo.

Venezuela: Teatro Municipal, Poliedro. Caracas.

EUROPA

República Democrática Alemana: Teatro Estatal de la Ópera, Teatro de la Ópera Cómica. Berlín. / Teatro de Ópera y Ballet. Leipzig. República Federal Alemana: Teatro de la Ópera. Stuttgart.

Bélgica: Teatro Real de la Moneda. Bruselas.

Bulgaria: Teatro de Ópera y Ballet. Sofía.

Checoslovaquia: Teatro Nacional, Teatro “Smetana”. Praga / Teatro Nacional Eslovaco. Bratislava.

España: Teatro de la Zarzuela. Madrid / Gran Teatro del Liceo. Barcelona.

Francia: Teatro de los Campos Elíseos. París / Gran Teatro. Burdeos / Palacio de los Papas. Avignon.

Gran Bretaña: Dominion Theatre. Londres / King’s Theatre. Edimburgo.

Grecia: Odeón de Herodes Atticus. Atenas.

Holanda: Staats Schouwburg. Ámsterdam.

Hungría: Teatro de Ópera y Ballet. Budapest.

Italia: Teatro Nazionale. Roma / Teatro La Fenice, Teatro “Malibran”. Venecia / Arena de Verona. Verona.

Mónaco: Teatro del Casino. Montecarlo.

Polonia: Gran Teatro. Varsovia.

Portugal: Teatro San Carlos. Lisboa.

Rumania: Teatro de Ópera y Ballet. Bucarest.

Suiza: Gran Teatro del Casino. Ginebra.

Unión Soviética: Teatro Bolshoi, Sala “Chaikovski”, Teatro del Palacio de los Congresos del Kremlin. Moscú / Teatro Kirov.

Leningrado / Teatro de Ópera y Ballet. Kiev / Teatro de Ópera y Ballet. Riga / Teatro de Ópera y Ballet. Odessa.

ASIA

República Popular China: Teatro del Palacio del Pueblo. Pekín.

Japón: Kan I Nohem Hall. Tokio.

Siria: Teatro Romano. Bosra.

ÁFRICA

Argelia: Palacio de la Cultura. Argel.

OCEANÍA

Australia: State Theatre. Melbourne.

PRINCIPALES FESTIVALES Y EVENTOS INTERNACIONALES.

- Festival de Danza Mayo Musical de Burdeos. Francia, 1971.
- Festival de Primavera del Gran Teatro del Liceo, Barcelona, España, 1971.
- Festival de Laureados “Katia Popota”. Bulgaria. 1972.
- Festival Internacional de Teatro, Danza y Música de Taxco. México. 1973.
- I Jornada de la Cultura Cubana en la Unión Soviética. 1973.
- Gala Internacional de Danza de la AMADE. Madrid, España. 1974.
- Festival de Ballet de Lubliana. Yugoslavia. 1974.
- Festival de Avignon. Francia. 1974.
- Festival Internacional de Ballet de Nervi. Italia. 1974.
- Festival Arenas de Cimiez. Francia. 1974.
- Gala XXXV Aniversario del American Ballet Theatre. Nueva York, Estados Unidos de América. 1975.
- Gala de Estrellas de la Fundación de la Danza. París, Francia. 1975.
- Festival de Verano. Yalta, Unión Soviética. 1975.
- Festival Internacional de Danza. Venecia, Italia. 1975.
- Gala de Estrellas de la Fundación de la Danza. París, Francia. 1975.
- Festival Internacional Cervantino. Guanajuato, México. 1976.
- Gala Bicentenario del Teatro Bolshoi. Moscú, Unión Soviética. 1976.
- Festival Mundial de Ballet de Japón. 1976.

- Gala Benéfica Pro-Guatemala. Montreal, Canadá. 1976.
- Festival Internacional de Danza. Madrid, España. 1976.
- Festival Helsinki. Finlandia. 1976.
- Festival Internacional de Música y Danza de Sevilla. España. 1976.
- Concurso Internacional de Ballet de Tokio. Japón. 1976.
- I Festival Internacional de Danza. Chicago, Estados Unidos de América. 1977.
- Festival Internacional de Danza de Lausana. Suiza. 1977.
- Gala de la Legión de Honor de la República Francesa. Versalles, Francia. 1977.
- Festival Internacional de la Danza de Niza. Francia. 1977.
- Festival Internacional de Pas de Deux. Trujillo, Perú. 1977.
- Festival Internacional de Danza de Caracas. Venezuela. 1977.
- Festival Spoleto-USA. Charleston, Estados Unidos de América. 1977.
- Festival de Música y Danza de Monterrey, México. 1977.
- Gala Homenaje del American Ballet Theatre a “Giselle-Alonso”. Nueva York, Estados Unidos de América. 1977.
- Festival de Viareggio. Italia. 1978.
- Gala XX Aniversario de Les Grands Ballets Canadiens. Montreal, Canadá. 1978.
- Festival Internacional de Edimburgo. Gran Bretaña. 1979.
- Festival Internacional de Danza. Trujillo, Perú. 1979.
- Festival Coreográfico Contemporáneo de los Países Socialistas. (INTERBALLET). Hungría. 1979.
- Gala Homenaje de la UNESCO a Alicia Alonso. París, Francia. 1980.

- Gala XL Aniversario del American Ballet Theatre. Nueva York, Estados Unidos de América. 1980.
- Gala de Balletomania Circle. Tokio, Japón. 1980.
- Gala Internacional de Danza de Santander. España. 1980.
- Jornada de la Cultura Cubana, París, Francia. 1980.
- Gala Internacional de Danza. Verona, Italia. 1980.
- Gala Coreográfica de la Ópera de Montecarlo. Mónaco. 1980.
- Festivales de Grecia. 1981.
- Festival Internacional Enescu. Rumania. 1981.
- Galas “La Era Romántica”. Puerto Rico y Brasil. 1981.
- Gala Homenaje por el L Aniversario del debut escénico de Alicia Alonso. Ciudad México. 1981.
- Gala Internacional. Teatro del Casino de Ginebra. Suiza. 1981.
- Festival de la Danza. Nápoles, Italia. 1981.
- Festival Internacional de la Danza. Turín, Italia. 1981.
- Festival Internacional de Roma. Italia. 1981.
- Festival de Danza de Milán. Italia. 1981.
- Festival Arena de Verona. Italia. 1981.
- Festival de Danza y Música de Regio Emilia. Italia. 1981.
- Festival de Ópera y Ballet de Ravena. Italia. 1981.
- Festival de la Danza de Montpellier. Francia. 1981.
- Festival de la Ciudad. Carcassone, Francia. 1981.
- Gala Internacional de Ostende. Bélgica. 1981.
- Festival de Danza de Cannes. Francia. 1981.
- Gala Internacional de San Remo. Italia. 1981.
- Festival de Ballet de Lodz. Polonia. 1981.
- Festival Internacional de Ballet de Filipinas. 1981.

- Concurso Internacional de Ballet. Trujillo, Perú. 1981
- Gala Tributo a Igor Youskevitch. Austin, Texas Estados Unidos de América. 1982.
- Festival del Castillo de Olite. España. 1982.
- Festival de Tarragona. España. 1982.
- Festival de Teatro de las Naciones. Bulgaria. 1982.
- Gala Benéfica Pro-Chile. Londres, Gran Bretaña. 1983.
- Festival de Istambul. Turquía. 1983.
- Festival de Atenas. Grecia. 1983.
- Gala ¡Viva Latinoamérica!. Londres, Gran Bretaña. 1983.
- Festival de Bosra. Siria. 1983.
- Concurso Latinoamericano de Ballet y Coreografía. Brasil. 1983.
- Gala por el Centenario del Metropolitan Opera House. Nueva York, Estados Unidos. 1984.
- Festival de Danza Clásica y Moderna. Bari, Italia. 1984.
- Festival Internacional de Santander. España. 1985.
- Festival Internacional de Ballet de río de Janeiro. Brasil. 1986.
- Temporada de Gala de la Ópera de Roma. Italia. 1987.
- Concurso Internacional de Ballet de Nueva York. Estados Unidos de América. 1987.
- Concurso Premio de Lausana. Suiza. 1987.
- Festival Internacional de Itálica. Sevilla, España. 1988.
- Festival de Sagunto. España. 1988.
- Gala Pro-Campaña contra el SIDA. Bruselas, Bélgica. 1988.
- Festival de Verano de Melilla. España. 1988.
- Festival de Perelada. España. 1988.
- Festival Vignale Danza. Italia. 1988.

- Encuentro Caribeño de la Danza. San Juan, Puerto Rico. 1989.
- Festival Internacional Madrid en Danza. España. 1989.
- Festival Internacional de Música y Danza de Palma de Mallorca. España. 1990.
- Gala Latinoamericana de Ballet Clásico y Moderno. Asunción, Paraguay. 1990.
- Gala por el 1 Aniversario del American Ballet Theatre. Nueva York, Estados Unidos de América. 1990.
- Concurso Internacional de Ballet de Jackson. Estados Unidos de América. 1990.
- XVI Festival Internacional de Música de Asturias. Oviedo, España. 1991.
- Festival de Mezza Estate. Tagliocozzo, Italia. 1991.
- XXV Festival de Habaneras. Calella de Palafrugel, España. 1991.
- Festival Latinoamericano de Danza. Maracaibo, Venezuela. 1991.

PRINCIPALES DISTINCIONES NACIONALES COMO MIEMBRO DEL BALLET NACIONAL DE CUBA.

1972

- Resolución de Reconocimiento. II Congreso de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC).

1981

- Bandera “Colectivo Artístico más destacado”. Comité Nacional de la UJC.
- Orden “Felix Varela”. Consejo de Estado de la República de Cuba.

1982

- Diploma y Medalla de Oro. Comité Organizador de los XIV Juegos Deportivos Centroamericanos y del Caribe.

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.

1986

- Premio Anual. Fuerzas Armadas Revolucionarias.

1987

- Diploma XXV Aniversario como Fundadora de la Escuela Nacional de Arte.

1988

- Diploma de Reconocimiento. Asociación de Artes Escénicas. UNEAC.

1989

- Premio “La Edad de Oro”. Ministerio de Cultura.

1990

- Medalla de Honor. Asamblea Municipal del Poder Popular. Guanabacoa.

1991

- Diploma de Reconocimiento. Comité Organizador XI Juegos Deportivos Panamericanos.

DISTINCIONES INTERNACIONALES COMO MIEMBRO DEL BALLET NACIONAL DE CUBA.

1974

- Distinción “VI Bienal de Ballet”. Festival de Lubiana. Yugoslavia.

1975

- Diploma de Visitante Distinguido de la Ciudad. Ayuntamiento de Veracruz. México.

1976

- Distinción “VI Festival Cervantino”. Pueblo y Gobierno del Estado de Guanajuato. México.

1979

- Medalla y Trofeo. I Festival Coreográfico Contemporáneo de los Países Socialistas (INTERBALLET ´79). Hungría.

1981

- Medalla de Honor. VI Festival de Ballet d Lodz. Polonia.

1982

- Diploma de Reconocimiento. Gobernatura de Mérida. México.

1987

- Diploma de Reconocimiento. Sindicato de Periodistas. República de Panamá.

1989

- Diploma de Honor. X Festival Internacional de Ballet de Lodz. Polonia.

- Placa de Reconocimiento. Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela. Madrid, España.

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.
- Diploma de Honor. Alcaldía de la Paz. Bolivia.

CRONOLOGÍA DE SUS ACTIVIDADES EN MÉXICO.

PROGRAMAS DE MANO

- Programa, Función BCQ VI Aniversario. 26 y 27/11/99.
- Programa, Función BCQ Semana Cultural en Hércules. 02/12/99.
- Programa, Función BCQ San Juan del Río. 13/02/00.
- Programa, Función BCQ en Agroasemex. 27/03/00.
- Programa, Función BCQ La Danza en Bellas Artes, “Día Internacional de la Danza”. 12/04/00.
- Programa, Función BCQ. “Temporada de Primavera”. 27 y 28/05/00.
- Programa, Función BCQ. “Instituto Plancarte”. 16/06/00.
- Programa, Función BCQ. “San Juan del Río”. 21/06/00.
- Programa, Función IV Festival de Escuelas. 02/07/00.
- Programa, Función BCQ “Festival Cultural Taranda 2000”. 21/10/00.
- Programa, Función BCQ a Beneficio en el Auditorio JOD. 16/11/00.
- Programa, Función BCQ VII Aniversario. 25 y 26/11/00.
- Programa, Función BCQ. Cascanueces. Chilpancingo – Guerrero. 22 y 23/12/00.
- Programa, Función BCQ. Temporada 2001. “Don Quijote” 15,16,17 /02/2001.
- Programa, Función BCQ. Inauguración mes de la cultura.”Instituto Hispano-Mexicano”.02/03/2001.

- Programa, Función BCQ. Inauguración Centro Proart.” Desfile y I acto de Don Quijote. 22/03/2001.
- Programa, Función BCQ. Clausura mes de la cultura” Instituto Hispano-Mexicano”. 23/03/2001.
- Programa, Función BCQ. II Festival Internacional “Jolgorio” “Don Quijote”. 24/03/2001.
- Programa, Función BCQ. Semana Cultural CUDEC. “Muñecos”. 29/03/2001.
- Programa, Foro Cultural Infantil. Bellas Artes Toluca. 29/03/2001.
- Programa, Función Ballespa - 2001. Habana, Cuba. 14/04/2001.
- Programa, Función BCQ. Día Internacional de la Danza.”Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez.” La Muñeca Encantada “.29/04/2001.
- Programa, Función BCQ. Semana Cultural FBA-UAQ.”Auditorio Josefa Ortíz de Domínguez.” Lago de los Cisnes “(II acto) con la Filarmónica de Querétaro.22/05/2001.
- Programa, Función BCQ. Semana Cultural FBA-UAQ. Auditorio Josefa Ortíz de Domínguez. “Lago de los Cisnes” (II acto) con la Filarmónica de Querétaro. 22/05/2001.
- Programa, Función BCQ. Semana Cultural. San Felipe, Guanajuato. “Lago de los Cisnes” II acto. 29/05/2001.
- Programa, Función BCQ. Semana Cultural. San Felipe, Guanajuato. “Lago de los Cisnes” II acto. 29/05/2001.
- Programa, Función BCQ. Auditorio Tres Guerras, Celaya, Guanajuato. 05/06/2001.

- Programa Concierto, Función BCQ. Auditorio Tres Guerras, Celaya, Guanajuato. 05/06/2001.
- Programa Función de Proart. "Danza del Fuego". 08/06/2001.
- Programa, Función BCQ. Instituto Plancarte, "Muñecos".15/06/2001.
- Programa Concierto, Función BCQ. San Juan del Río Querétaro. 16/06/2001.
- Programa Fin de Curso del área de ballet. FBA-UAQ. 21/22/06/2001.
- Programa Función Proart. Auditorio Josefa Ortíz de Domínguez, "Coppelia" (Tres actos). 30/06/2001.
- Programa, Función BCQ. VIII aniversario "Coppelia" foro Luis Covarrubias. 16-23-30/11/2001 y 7/12/2001.
- Programa, Función San Miguel de Allende Gto. "La Elegida" 22/02/2002.
- Programa, Función BCQ. "Festival Viva la Magia" Teatro Cervantes Guanajuato, Gto. 02/03/2002.
- Programa, Función BCQ. "Festival Viva la Magia" Auditorio Mariano Abasolo Dolores Hgo. Gto 07/03/2002.
- Programa, Función BCQ. "Festival Viva la Magia" Auditorio de la Preparatoria Oficial Irapuato, Gto. 08/03/2002.
- Programa, Función BCQ. "Festival Viva la Magia" Plaza Fundadores León, Gto. 09/03/2002.
- Programa, Función BCQ. "Grand Pas de Quatre" Auditorio de la Preparatoria Sur. 12/03/2002.
- Programa, Función BCQ. "Grand Pas de Quatre" Clausura Semana Cultural Colegio Hispano Mexicano 20/03/2002.

- Programa, Función BCQ. “Grand Pas de Quatre” III Festival Internacional Jolgorio 21/03/2002.
- Programa, Función Ballespa 2002 La Habana Cuba en La Casa de La Obrapía. 28/03/2002.
- Programa, Función Ballespa 2002 La Habana Cuba en la Sala Teatro del Museo de Bellas Artes 05/04/2002.
- Programa, Función BCQ .Semana Cultural “CUDEC” 18/04/2002.
- Programación de la Función del BCQ. Semana Cultural “CUDEC” 18/04/2002.
- Programa, Función BCQ. “Día Internacional de la Danza”. Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez 28/04/2002.
- Programa Función BCQ. San Miguel de Allende, Gto. 09/06/2002.
- Programa Función BCQ. Celaya, Gto. 21/06/2002.
- Programa Función BCQ. Salvatierra, Gto. 22/06/2002.
- Programa Función BCQ. Valle de Santiago, Gto. 23/06/2002.
- Programa Función BCQ. San Juan del Río, Querétaro, Qro 25/06/2002.
- Programa Función BCQ. Moroleón, Gto. 28/06/2002.
- Programa Función BCQ. Apaseo el Grande, Gto. 29/06/2002.
- Programa Función Quinto Festival Universitario de Escuelas de Ballet y Coreografía Estudiantil. Teatro del IMSS, 30/06/2002.
- Programa Función BCQ. Concurso Nacional del ISSSTE. Sala Teatro Luis Covarrubias del Centro PROART Querétaro (Semifinales). 08/07/2002.
- Programa Función BCQ .Concurso Nacional del ISSSTE, Teatro Jiménez Rueda , México DF. (FINAL). 31/07/2002.

- Programa Función BCQ. Cuarto Festival de Música Antigua. Patio Barroco. 23/11/2002.
- Programa Función BCQ. IX Aniv. "Cascanueces". Teatro del IMSS. 28-29-30/11/2002.
- Programa Función BCQ. A beneficio "Alégrate por Dar" Cascanueces Instituto Juan Pablo II. 04/12/2002.
- Programa Función BCQ. "Cascanueces". Complejo Educativo Libertad. Salamanca, Gto. 13/12/2002.
- Programa Función BCQ. Inauguración de la Academia Ballet Arte Puebla, México. 01/02/2003.
- Programa Función BCQ. Semana Cultural FBA-UAQ. Centro Cultural Sol y Luna. 26/02/2003.
- Programa Función BCQ. Tequisquiapan Qro. México. 27/02/2003.
- Programa Función BCQ. IV Festival Internacional Jolgorio. Querétaro, México. 15/03/2003.
- Programa Función BCQ. Complejo Educativo Libertad. Salamanca, Gto. México. 20/03/2003.
- Programa Función BCQ. Teatro Rosalio Solana. Qro, México. 07/04/2003.
- Programa Función BCQ. Función Jalpan, Qro. 16/05/2003.
- Programa Función BCQ. Feria del Niño, Juriquilla, Qro. 17-18/05/2003.
- Programa Función BCQ. Explanada Matamoros, San Luis de la Paz, Gto, 23/05/2003.
- Programa Función BCQ. Teatro Angela Peralta, San Miguel de Allende, Gto, 24/05/2003.

- Programa Función BCQ. Explanada San Agustín, Yuriria, Gto, 25/05/2003.
- Programa Función BCQ. Valle de Santiago, Gto, 30/05/2003.
- Programa Función BCQ. Santa Catarina, Gto, 31/05/2003.
- Programa Función BCQ. Temporada de Primavera, Teatro del IMSS, Qro, 07-08/06/2003.
- Programa Función BCQ. Plaza San Francisco, Celaya, Gto, 12/06/2003.
- Programa Función BCQ. III Feria del Libro Educativo y Muestra de Cultura Regional, 12/06/2003.
- Programa Función BCQ. Feria de San Juan del Río, Qro, “Cecuco”, 26/06/2003.
- Programa Función BCQ. Función de Fin de Curso y Graduación de alumnas de octavo año, FBA-UAQ, 01/07/2003.
- Programa e Invitación. Función Fin de Curso Cubaladanza Centro PROART. 04/07/2003.
- Programa e Invitación. Teatro Nacional de Costa Rica. 10-11/10/2003.
- Programa e Invitación. Función BCQ. Auditorio del Colegio Nuevo Continente. 15/10/2003.
- Programa e Invitación. Función BCQ. Auditorio de la UDLA Puebla. 25/10/2003.
- Programa Función BCQ. Auditorio del CUDEC. 14/11/2003.
- Programa Función BCQ. Feria Estudiantil UAQ. Explanada de Rectoría. 26/11/2003.
- Programa Función BCQ. X Aniversario. “Giselle” con la Filarmónica. Auditorio J.O.D. 27/11/2003.

- Programa Función BCQ. San Juan del Río, Querétaro. 18/12/2003.
- Programa Función BCQ. "Giselle" Auditorio J.O.D. 28/02/04.
- Programa Función BCQ. "Festival Viva la Magia". Cortazar, Gto. 11/03/2004.
- Programa Función BCQ. "Festival Viva la Magia". Juventino Rosas, Gto. 12/03/2004.
- Programa Función BCQ. "Festival Viva la Magia". San José Iturbide, Gto. 13/03/2004.
- Programa Función BCQ. XV Festival de Chihuahua. 22/03/2004.
- Programa de Actividades Generales. XV Festival de Chihuahua. 22/03/2004.
- Programa Función BCQ. "Festival Viva la Magia". Moroleón, Gto. 26/03/2004.
- Programa. Función BCQ. "Festival Viva la Magia". Jaral del Progreso, Gto. 27/03/2004.
- Programa. Función BCQ. "Día del Niño". Colegio Hispano-Mexicano. 30/04/2004.
- Programa. Función BCQ con el Cuarteto "Tres Siglos de Música" A Beneficio de la Casa Hogar Santa María Goretti. Teatro de la República. 20/05/2004.
- Programa. Función BCQ. "Embrujo de la Danza". Zamora, Michoacán. 28/05/2004.
- Programa. Función BCQ con el Cuarteto "Tres Siglos de Música" Salamanca, Gto. 10/06/2004.
- Programa. Función BCQ. Semana Cultural. Acámbaro, Gto. 26/06/2004.

- Programa. Función VI Festival Universitario de Coreografía y Encuentro de Escuelas de Ballet. 03/07/2004.
- Programa. Función de “La Bayadera”. Teatro del IMSS. Campeche, Campeche. 12-13-14-15/07/2004.
- Programa general. Función BCQ. 100 Años del Teatro Juárez. Guanajuato, Gto. 28/08/04.
- Programa. Función BCQ. 100 Años del Teatro Juárez. Guanajuato, Gto. 28/08/04.
- Programa. Función BCQ. Semana Cultural “Universidad Contemporánea”. 14/10/04.
- Programa. Función BCQ. San Luis de la Paz Guanajuato. 18/10/04.
- Programa. Función BCQ. Semana Cultural FBA-UAQ. 19/10/04.
- Programa. Función BCQ. XI Aniv. Lago de los Cisnes 3er acto. Teatro del IMSS. 27/11/04.
- Programa. Función. Gran Gala de Invierno. Campeche. Camp. 3-4-5/12/04.
- Programa. Función BCQ. Programa Navideño. León, Gto. Teatro Manuel Doblado. 11/12/04.
- Programa. Función BCQ. Programa Navideño. León, Gto. Teatro Manuel Doblado. 12/12/04.
- Programa. Función BCQ. Día del Amor y la Amistad. Plaza Galerías. 14/02/05.
- Programa. Función BCQ. Semana Cultural. Colegio Hispano-Mexicano. 04/02/05.
- Programa. Función BCQ. Día Internacional de la Danza. 29/04/05.

- Programa. Función BCQ. “Lago de los Cisnes” (II acto). Lago del Parque Explora. León, Gto. 05/05/05.
- Programa 1er Foro Experimental de Danza FBA-UAQ. Teatro del IMSS. 13-14/05/05.
- Programa. Función BCQ. “El Cid y Lago II acto” con la Filarmónica. Auditorio J.O.D. 20/05/05.
- Programa. Función BCQ. Acámbaro, Gto. 25/06/05.
- Programa. Función Área de Ballet de la FBA-UAQ. Teatro del IMSS. 29/06/05.
- Programa. “La Danza a través del Tiempo”. Escuela de Ballet Cubaladanza. Teatro del Nuevo Continente. 01/07/05.
- Programa. Función BCQ. Semana Cultural Universidad Contemporánea. 14/10/05.
- Programa. Función BCQ. Semana Cultural FBA-UAQ. Plaza Fundadores. 27/10/05.
- Programa. Función BCQ. Cavas de Freixenet. 29/10/05.
- Programa. Función BCQ de la Filarmónica de Qro. “Cascanueces”. 09/12/05.
- Programa. Función BCQ con la Filarmónica de Qro. “Cascanueces”. 09-10/12/05.
- Programa. Función BCQ de la Filarmónica de Qro. “Cascanueces”. XII Aniv. 09/12/05.
- Programa. Función BCQ. Homenaje a Juventino Rosas. J. Rosas, Gto. 21/01/06.
- Programa. Función BCQ. Mes del Amor. San Juan del Río, Qro. 11/02/06.
- Programa. Función por el Día Internacional de la Mujer. Chetumal, Quintana Roo.

- Teatro Constituyentes 74. 08/03/06.
- Programa. Función BCQ. Presentación de titulación de maestría. "Sólo del Ballet el Sombrero de Tres Picos ". Sala de Usos Múltiples. 16/03/06.
- Programa Función BCQ. Día Internacional de la Danza. F.B.A.- U.A.Q. 28/04/06.
- Programa Función VII festival universitario de coreografía y encuentro de escuelas de ballet. 09/06/06.
- Programa Función BCQ. Feria San Juan del Río. 19/06/06.
- Programa Función BCQ. Semana Cultural en honor a nuestra señora Refugio de Pecadores. Acámbaro, Gto. 25/06/06.
- Programa Función BCQ. Festival Cultural. Tlaxcala, Mex. 24//08/06.
- Programa Función BCQ. Fiestas de San Agustín. Tlaxco, Mex. 25 y 26//08/06.
- Programa Función B.C.Q. Cereso Querétaro. 20/09/06.
- Programa Función B.C.Q. Tarandacuao, Gto. XXV festival internacional Taranda 2006. 19/10/06.
- Programa Función B.C.Q. la U.A.Q. en la calle. Carrillo Puerto. 27/10/06.
- Programa Función B.C.Q. Semana Cultural, Universidad Contemporánea. 16/11/06.
- Programa Función B.C.Q. de la Filarmónica del Estado de Qro. con el B.C.Q. 08/12/06
- Programa Función B.C.Q. con la Filarmónica del Estado de Qro. en el auditorio J.O.D. 08/12/06.
- Programa Función Aniversario del Dr. Paulin. 16/12/06.

- Programa Función de la lic. en Artes Escénicas con línea Terminal en ballet en el Centro Nacional de las Artes. México, D.F. 07-08/02/07.
- Programa Conferencia sobre “El Ballet en Cuba” en el marco de la IV Jornada de la Cultura Cubana en San Miguel de Allende, Gto. 09-03-07.
- Programa Función B.C.Q. en el marco de la IV Jornada de la Cultura Cubana en San Miguel de Allende, Gto. 10-03-07.
- Programa Función B.C.Q. Día Internacional de la Danza. 26/04/07.
- Programa B.C.Q. Apaseo el Alto, Gto. 22/06/07.
- Programa Función fin de curso Cubaladanza, la Danza y el Mundo. 29/06/07.
- Programa Función fin de curso F.B.A.U.A.Q. 06/07/07.

RESEÑAS Y CRITICAS DE PERIODICOS Y REVISTAS.

- Póster VI Aniversario BCQ.
- Póster Semana Cultural en Hércules.
- Póster Función de San Juan del Río. 13/02/00.
- Póster Función BCQ. “Temporada de Primavera” 27 y 28/05/00.
- Artículo de la Revista Universitaria. 17/05/00.
- Artículo de la Revista Universitaria. 23/05/00.
- Artículo BCQ Revista Universitaria 13/06/00.
- Artículo BCQ (Tribuna Universitaria). 19/06/00.
- Póster IV Festival de Escuelas. 02/07/00.
- Artículo IV Festival de Escuelas “Revista Universitaria”. 01/08/00.
- Póster Función BCQ en el Auditorio JOD. 16/11/00.
- Póster Función BCQ VII Aniversario. 25 y 26/11/00.
- Artículo Función VII Aniversario “Magazine”. 25/11/00.
- Artículo Función VII Aniversario BCQ. “Tribuna Universitaria”. 04/12/00.
- Artículo Función VII Aniversario BCQ. “Tribuna Universitaria”. 11/12/00.
- Artículo Función VII Aniversario BCQ. “Nuevo Milenio” 16/12/00.
- Póster Función Fin de Curso de la FBA-UAQ. 17/12/00.
- Anuncio, Función Cascanueces Chilpancingo Guerrero “Diario el Sol de Chilpancingo. 19/12/00.
- Crítica Función Cascanueces Chilpancingo Guerrero

- “Periódico Vértice” 20/12/00.
- Foto, Función Cascanueces Chilpancingo Guerrero
“Periódico Vértice” 24/12/00.
 - Póster Función Cascanueces Chilpancingo Guerrero 22 y
23/12/00.
 - Póster Función BCQ. Temporada 2001. “Don Quijote”.
 - Artículo Función BCQ. “Don Quijote”. “Tribuna de
Querétaro”.12/02/01.
 - Anuncio Función BCQ. Temporada 2001. “Don Quijote”.
“Diario Noticias” .12/02/01.
 - Anuncio Función BCQ. Temporada 2001. “Don Quijote”.
“Diario de Querétaro”.13/02/01.
 - Anuncio Función BCQ. Temporada 2001. “Don Quijote”.
“Diario Noticias” .15/02/01.
 - Anuncio Función BCQ. Temporada 2001. “Don Quijote”.
“Diario de Querétaro”.16/02/01.
 - Anuncio Función BCQ. Inauguración del Centro Proart. “Diario
de Querétaro”. 26/02/01.
 - Artículo Curso Ballespa-2001. “Periódico Juventud Rebelde”
Cuba.11/04/01.
 - Artículo Curso Ballespa-2001. “Periódico Tribuna”. 30/04/01.
 - Artículo Curso Ballespa-2001. “Imagen Universitaria”
08/05/01.
 - Calendario 2001.UAQ “50 Aniversario”.
 - Anuncio Función BCQ. “Lago de los Cisnes”. (II acto) .Con la
Filarmónica de Qro. “Imagen Universitaria” .15/05/01.
 - Anuncio Función BCQ. “Lago de los Cisnes”. (II acto) .Con la
Filarmónica de Qro. “Aconsejarte” (Coneculta). 22/05/01.

- Artículo Función BCQ. “Lago de los Cisnes”. (II acto) .Con la Filarmónica de Qro. “Tribuna de Querétaro” 21/05/01.
- Póster de la primera semana cultural de la UAQ. Función BCQ. “Lago de los Cisnes”. (II acto) .Con la Filarmónica de Qro. Auditorio Josefa Ortíz de Domínguez.22/05/01.
- Póster de Función BCQ. “Lago de los Cisnes”. (II acto) .Con la Filarmónica de Qro. Auditorio Josefa Ortíz de Domínguez.22/05/01.
- Artículo Función BCQ. “Lago de los Cisnes”. (II acto) .Con la Filarmónica de Qro.” Periódico Noticias” 25/05/01.
- Artículo Función BCQ. “Lago de los Cisnes”. (II acto) .Con la Filarmónica de Qro. “Periódico Diario de Querétaro”. 28/05/01.
- Póster de Función BCQ. Celaya, Guanajuato.05/06/01.
- Anuncio de Función BCQ, Celaya, Guanajuato. “Boletín Casa de la Cultura” .05/06/01.
- Anuncio de Función BCQ. “Feria 2001, San Juan del Río, Qro”.16/06/01.
- Póster Función de Fin de Curso del área de Ballet FBA-UAQ. 21-22/06/01.
- Artículo Función del Centro Proart. “Coppelia”. “Periódico Diario de Qro”. 05/07/01.
- Tríptico del Curso de Verano. Cubaladanza –Proart. 9 al 20/07/01.
- Cartelera F.B.A.-U.A.Q. VIII Aniversario BCQ 16-23-30/11/2001.
- Póster VIII Aniversario BCQ 16-23-30/11/2001 y 7/12/2001.
- Revista Imagen Universitaria. Anuncio VIII Aniversario BCQ 20/11/2001.

- Artículo VIII Aniversario BCQ “Diario de Querétaro”
18/12/2001.
- Artículo VIII Aniversario BCQ “Tribuna de Querétaro”
14/01/2002.
- Artículo VIII Aniversario BCQ “Revista Imagen Universitaria”
15/01/2002.
- Póster Función BCQ “Viva La Magia” Guanajuato, Gto.
02/03/2002.
- Póster Función BCQ “Viva La Magia” Dolores Hgo., Gto.
07/03/2002.
- Póster Función BCQ “Viva La Magia” Irapuato, Guanajuato,
Gto. 08/03/2002.
- Programación Función BCQ “Viva la Magia” León, Gto.
09/03/2002.
- Artículo de” Ballespa 2002 “. Tribuna de Querétaro.
22/04/2002.
- Artículo “Día Internacional de la Danza”. Imagen Universitaria.
23/04/2002.
- Póster Función BCQ “Día Internacional de la Danza”.
28/04/2002.
- Artículo BCQ “Día Internacional de la Danza”. Tribuna de
Querétaro. 13/05/2002.
- Artículo BCQ Giras Nacionales. Tribuna de Querétaro.
10/06/2002.
- Póster BCQ Función Celaya, Gto. 21/06/2002.
- Póster BCQ Función Salvatierra, Gto. 22/06/2002.
- Póster BCQ Función Valle de Santiago, Gto. 23/06/2002.
- Póster BCQ Función Apaseo el Grande, Gto. 29/06/2002.

- Póster Quinto Festival Universitario de Coreografía. 30/06/2002.
- Tríptico Curso de Verano Cubaladanza PROART. 29/07/2002 al 09/08/2002.
- Artículo Certamen Nacional del ISSSTE “El Cid”. Tribuna de Querétaro 09/09/2002.
- Anuncio Función BCQ. IX Aniversario. Revista Imagen Universitaria. 05/11/2002.
- Póster Función Cuarto Festival de Música y Danza Barroca. 22/11/2002.
- Póster Anuncio BCQ Función IX Aniversario. 28-29-30/11/2002.
- Póster BCQ Función IX Aniversario. “Cascanueces” 28-29-30/11/2002.
- Anuncio BCQ Función IX Aniversario. Revista Imagen Universitaria 12/11/2002.
- Anuncio BCQ Función IX Aniversario. Revista Imagen Universitaria 19/11/2002.
- Anuncio BCQ Función IX Aniversario. Diario de Qro. 22/11/2002.
- Artículo del IV Festival de Música y Danza .Patio Barroco. AM Querétaro. 24/11/2002.
- Artículo BCQ Función IX Aniversario. Diario de Querétaro. 28/11/2002.
- Artículo BCQ Función IX Aniversario. Diario AM Querétaro. 28/11/2002.
- Artículo BCQ Función IX Aniversario. Tribuna de Querétaro. 02/12/2002.

- Artículo BCQ Función IX Aniversario. Diario AM Querétaro. 02/12/2002.
- Artículo BCQ Función IX Aniversario. Revista Imagen Universitaria 03/12/2002.
- Artículo BCQ Función IX Aniversario. Tribuna de Qro. 09/12/2002.
- Póster II Semana Cultural de la FBA-UAQ. 24-28/02/2003.
- Artículo BCQ Función Festival Internacional Jolgorio, Querétaro, Qro. 19/03/2003.
- Anuncio, BCQ Función Complejo Educativo Libertad, Salamanca, Gto. 20/03/2003.
- Anuncio, BCQ Función Complejo Educativo Libertad, Salamanca, Gto. 01-15/04/2003.
- Póster, Función BCQ, San Miguel de Allende, Gto, 24/05/2003.
- Póster, Función BCQ, Explanada San Agustín, Yuriria, Gto. 25/05/2003.
- Anuncio, Función BCQ, Explanada San Agustín, Yuriria, Gto. 25/05/2003.
- Póster Función BCQ, Jardín Principal, Valle de Santiago, Gto, 30/05/2003.
- Póster e Invitación. Función BCQ. Teatro del IMSS, Qro, Temporada de Primavera, 07-08/06/2003.
- Anuncio Función BCQ. Temporada de Primavera, Revista Imagen Universitaria. 03/06/2003.
- Anuncio Función BCQ. Temporada de Primavera, Diario Noticias, 05/06/2003.

- Anuncio Función BCQ. Temporada de Primavera, Diario de Querétaro, 05/06/2003.
- Anuncio Función BCQ. Temporada de Primavera, Diario de Querétaro, 06/06/2003.
- Póster Función Fin de Curso y presentación de graduadas de ballet, FBA-UAQ, 01/07/2003.
- Carta de las alumnas de agradecimiento a los maestros, 01/07/2003.
- Invitación de la Sociedad de Alumnos del Colegio Nuevo Continente a DANZARTE. 30/09/2003.
- Póster Función BCQ. Auditorio de la UDLA Puebla. 24/10/2003.
- Anuncio de Función BCQ. X Aniversario "Giselle". Revista Imagen Universitaria. 28/10/2003.
- Anuncio de Función BCQ. X Aniversario "Giselle". Diario de Querétaro. 06/11/2003.
- Anuncio de Función BCQ. X Aniversario "Giselle". Tribuna Universitaria. 21/11/2003.
- Póster Filarmónica de Qro. "Giselle" con BCQ. Auditorio J.O.D. 27/11/2003.
- Listado de Actividades por el 50 Aniversario de la FBA-UAQ. "Giselle". 27/11/2003.
- Póster Función BCQ. X Aniversario "Giselle" con la Filarmónica de Qro. Auditorio JOD. 27/11/2003.
- Artículo BCQ. X Aniversario "Giselle". Periódico Noticias. 30/11/2003.
- Foto BCQ. Feria Estudiantil Universitaria. "Imagen Universitaria". 02/12/2003.

- Artículo BCQ. Función “Giselle” X Aniversario. “Imagen Universitaria”. 02/12/2003.
- Artículo BCQ. Función “Giselle” X Aniversario. Periódico AM. 14/12/2003.
- Artículo BCQ. Programa Concierto. Noticias, San Juan del Río, Qro. 19/12/2003.
- Artículo BCQ. Función “Giselle”. 28/02/2004.
- Póster BCQ. Función “Giselle”. 28/02/2004.
- Pósters BCQ. Festival “Viva la Magia”. 11-12-13-26-27/03/2004.
- Póster BCQ. Función a Beneficio Casa Hogar. “Teatro de la República”. 20/05/2004.
- Póster BCQ. Función Embrujo de la Danza. Zamora, Michoacán. 28/05/2004.
- Póster BCQ. Función Semana Cultural. Acámbaro, Gto. 26/06/2004.
- Póster BCQ. VI Festival Universitario de Coreografía y Encuentro de Escuelas de Ballet. 03/07/2004.
- Póster. Función de “La Bayadera”. Campeche, Campeche. 12-13-14-15/07/2004.
- Artículo. Función de “La Bayadera”. Periódico Novedades, Campeche, Campeche. 12-13-14-15/07/2004.
- Invitación. Función BCQ XI Aniv. “Lago de los Cisnes” (III acto). 27/11/04.
- Poster. Función BCQ XI Aniv. “Lago de los Cisnes” (III acto). 27/11/04.
- Poster. Gran Gala de Invierno. Campeche, Camp. 3-4-5/12/04.

- Anuncio. Gran Gala de Invierno. Campeche, Camp. "Periódico Tribuna".02/12/04.
- Artículo de Gran Gala de Invierno. Campeche, Camp. "Periódico el Sur". 05/12/04.
- Artículo de Gran Gala de Invierno. Campeche, Camp. "Periódico Crónica". 05/12/04.
- Poster. Programa Navideño. León, Gto. 11-12/12/04.
- Anuncio. Programa Navideño. León, Gto. 11-12/12/04.
- Anuncio. Programa "Día del Amor". Plaza Galerías. 14/02/05.
- Poster. Programa "Día del Amor". Plaza Galerías. 14/02/05.
- Anuncio. Función del Área de Ballet de la FBA-UAQ. 17/03/05.
- Poster. 1er Foro Experimental de Danza de la FBA-UAQ. Teatro del IMSS. 13-14/05/05.
- Anuncio. Función BCQ y la Filarmónica. Auditorio J.O.D. 17/05/05.
- Artículo. "Diario de Querétaro". Función BCQ y la Filarmónica. Auditorio J.O.D. 17/05/05.
- Artículo. "Diario Noticias". Función BCQ y la Filarmónica. Auditorio J.O.D. 17/05/05.
- Artículo. "Revista Imagen Universitaria". Función BCQ y la Filarmónica. Auditorio J.O.D. 17/05/05.
- Poster. Función BCQ y la Filarmónica. Auditorio J.O.D. 20/05/05.
- Crítica. "Periódico Noticias". Función BCQ y la Filarmónica. Auditorio J.O.D. 25/05/05.
- Crítica. "Revista Imagen Universitaria". Función BCQ y la Filarmónica. Auditorio J.O.D. 25/05/05.

- Poster. Función Área de Ballet de la FBA-UAQ. Fin de Curso y 3ra Graduación. Teatro del IMSS. 29/05/2005.
- Poster. Función “La Danza a través del Tiempo”. Escuela de Ballet Cubaladanza.
- Auditorio del Nuevo Continente. 01/06/05.
- Artículo BCQ Primera revista cultural del Municipio de Qro, “El Arteducto”. Oct-Nov/2005.
- Poster. Anuncio. Función BCQ. Cavas de Freixenet. 29/10/05.
- Poster. Anuncio. Función de la Filarmónica de Qro. “El Cascanueces”. 09/12/05.
- Poster. Anuncio. Función con la Filarmónica de Qro. “El Cascanueces”. 09-10/12/05.
- Artículo. Anuncio. Función de la Filarmónica de Qro. “El Cascanueces”. Periódico Noticias. 08/12/05.
- Artículo. Anuncio. Función de la Filarmónica de Qro. “El Cascanueces”.
- Periódico Noticias. 12/12/05.
- Entrevista al director del BCQ. Fernando Jhones. Periódico Diario de Qro. 15/01/06.
- Poster. Anuncio. Función VII Festival Universitario de Coreografía y Encuentro de Escuelas de Ballet. 09/06/06.
- Artículo. Entrega de presea Germán Patiño Díaz al Maestro Fernando Jhones “Periódico Noticias” 26/07/06.
- Artículo. Entrega de presea Germán Patiño Díaz al Maestro Fernando Jhones “Periódico Diario de Querétaro” 26/07/06.
- Artículo B.C.Q. Función Cereso de Qro. Revista Contagio de la F.B.A.U.A.Q. 04/10/06.
- Artículo B.C.Q. “Gaceta Universitaria” F.B.A.U.A.Q. 15/10/06.

- Poster. Anuncio. Función B.C.Q. Tarandacuao, Gto. XXV festival internacional Taranda 2006. 18/10/06.
- Poster. Anuncio. Función B.C.Q. con la Filarmónica de Qro. “El Cascanueces”. 08-09/12-06.
- Poster anuncio función de la OF.E.Q. con el B.C.Q. 08/12/06.
- Artículo B.C.Q. Función XIII Aniversario con la O.F.E.Q. en el J.O.D. “Periódico Noticias” 12/12/06.
- Anuncio Cubaladanza “Revista Red Educativa” 01/07.
- 218. Poster de la IV Jornada de la Cultura Cubana en San Miguel de Allende, Gto. 09 al 21/03/07.
- 219. Poster Función B.C.Q. Día Internacional de la Danza. 26/04/07.
- 220. Poster del Curso Teórico Visual sobre la Danza-Teatro en la actualidad. 03-04/05/07.
- 221. Artículo de la presentación del video Cascanueces del B.C.Q. y la O.F.E.Q. Periódico Noticias. 07/05/07.
- 222. Invitación como jurado del Festival Canto a Querétaro 2007. 14/05/07.
- 223. Poster función fin de curso Cubaladanza la Danza y el Mundo. 29/06/07.
- 224. Poster función fin de curso F.B.A.U.A.Q. 06/07/07.
- 225. Poster presentación del libro “Historia Universal de la Danza” 24/08/07.
- 226. Artículo del libro Historia Universal de la Danza en la revista “Nuevos Tiempos” 2007.

DIPLOMAS Y DISTINCIONES.

- **Diploma de honor en el VIII Concurso Internacional de Ballet de Varna Bulgaria. 1976.**
- **Premio a la Maestría Artística en el III Concurso Internacional de Ballet, Moscú, Rusia. 1977.**
- **Finalista y primer lugar de coreografía como intérprete del ballet “Muñecos” en el Concurso Internacional de Ballet de Japón, 1978.**
- **Orden de la Amistad de Vietnam, 1978.**
- **Diploma de Participación como miembro del jurado del III Festival Internacional de Ballet de Trujillo, Perú. 1981.**
- **Medalla y diploma del 200 Aniversario del Ballet Polaco, Teatro Wielki de Varsovia, Polonia, 1985.**
- **Diploma que entrega la Unión Nacional de Arquitectos e Ingenieros de Cuba en el Marco de la Jornada por el Día de la Cultura Cubana , por Meritoria Labor Artística 1994.**
- **Invitación y diploma de entrega de la presea Germán Patiño Díaz al Maestro Fernando Jhones por su aporte a la cultura y queretano ilustre. 25/07/06**
- **Diploma por participación en el curso Internacional Ballespa Cuba 2003, del 13 al 28/04/03**
- **Reconocimiento por participación Fiestas de San Juan del Río. 27/06/2003.**
- **Reconocimiento por participación. Curso de Verano FBA-UAQ. Del 4 al 15/08/2003.**
- **Reconocimiento por participación. Semana Cultural CUDEC. BCQ. 14/11/2003.**

- Reconocimiento por fundadora y 10 años en el BCQ. 28/11/2003.
- Reconocimiento por participación. Festival “Viva la Magia”. Cortazar Gto. 11/03/2004.
- Reconocimiento por participación. Festival “Viva la Magia”. Juventino Rosas Gto. 12/03/2004.
- Reconocimiento por participación. Festival “Viva la Magia”. San José Iturbide Gto. 13/03/2004.
- Reconocimiento por participación. Festival de Chihuahua. 21/03/2004.
- Reconocimiento por participación. Festival “Viva la Magia”. Moroleón Gto. 26/03/2004.
- Reconocimiento por participación. Festival “Viva la Magia”. Jaral del Progreso Gto. 27/03/2004.
- Certificado de Participación, Curso de Ballet en el BNC. La Habana, Cuba, del 5 al 16/04/2004.
- Reconocimiento al BCQ, Función en el Instituto Cristóbal Colón, Zamora, Michoacán. 28/05/2004.
- Reconocimiento al BCQ, Función Semana Cultural. Acámbaro, Gto. 26/06/2004.
- Reconocimiento por Participación en la Semana Cultural, “Universidad Contemporánea”. 14/10/04.
- Diploma de Participación del Curso Internacional de Ballet en el BNC. La Habana, Cuba. Del 21/03/05 al 03/04/05.
- Diploma del Club Rotario por Participación en la Función de Lago de los Cisnes II en el Lago del Parque Explora de León, Gto. 05/05/05.

- Reconocimiento por Participación en las Fiestas Patronales 2005. Acámbaro, Gto. 25/06/05.
- Invitación, Carta Reconocimiento y Diploma de la Escuela Nacional de Ballet en la Habana, Cuba, al maestro Fernando Jhones por el trabajo realizado. 30/05/05 al 20/06/05.
- Reconocimiento al BCQ por participación en los días culturales en la Univ. Contemporánea. 14/10/05.
- Reconocimiento al BCQ por participación en las Cavas de Freixenet. 29/10/05.
- Carta invitación a la función por el Día Internacional de la Mujer. Chetumal, Quintana Roo. Teatro Constituyentes 74. 08/03/06.
- Reconocimiento por participación en función. Chetumal. Quintana Roo. 08/03/06.
- Carta invitación como jurado para la Primera Emisión del Programa de Apoyo a la Producción Artística 2006, en el área de Danza del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes. 10/03/06.
- Diploma de participación del curso de Ballet. B.N.C. la Habana Cuba. 10/04 al 21/04/06.
- Certificado de participación en el XIII encuentro internacional de escuelas de ballet la Habana Cuba. 10/04 al 22/04/06.
- Carta de constancia al XIII encuentro internacional de escuelas de ballet la Habana Cuba. 10/04 al 22/04/06.
- Carta de invitación al XX festival internacional de ballet de la Habana. 20/09/06.
- Carta reconocimiento y diploma de constancia de preparar a la alumna Fernanda González de la F.B.A.-U.A.Q. al XIII concurso internacional de ballet de la Habana Cuba. 22/04/06.

- Diploma de Participación en el curso “Arte y Finanzas”. Del 01 al 12/05/06.
- Carta reconocimiento por gestión de traer al maestro que impartió el curso y diploma por participación en el mismo del 01 al 12/05/06.
- Carta invitación como jurado para la Segunda Emisión del Programa de Apoyo a la Producción Artística 2006, en el área de Danza del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes. 29/05/06.
- Diploma de reconocimiento al BCQ. Semana Cultural en honor a nuestra señora Refugio de Pecadores. Acámbaro, Gto. 25/06/06.
- **Diploma de entrega de la presea Germán Patiño Díaz al Maestro Fernando Jhones por su aporte a la cultura y queretano ilustre. 25/07/06.**
- Carta invitación al B.C.Q para funciones en Tlaxcala. 24-25-26/08/06 con motivo del segundo aniversario de la Fundación Cultural Malintzi. 22/07/06.
- Diplomas de reconocimiento por participación al BCQ y al maestro Fernando Jhones en las Fiestas de San Agustín, Tlaxco, Mex. 25 y 26/08/06.
- Reconocimiento al B.C.Q. por su apoyo en el encuentro de interacción social. Función en el Cereso. 20/09/06.
- Reconocimiento por participación al B.C.Q. en el XXV festival internacional Taranda-2006. 19/10/06.
- Constancia de participación en el XX Festival Internacional de Ballet de la Habana, Cuba a los maestros Fernando Pi Jhones. 06/11/06.
- Constancia de participación en la semana cultural de la Universidad Contemporánea 17/11/06.

- Carta de Evaluación Anual del Director de la F.B.A.U.A.Q. 22/01/07.
- Constancia de ratificación como miembro del Consejo Consultivo del Instituto de Cultura. 24/01/07.
- Reconocimiento por su valiosa aportación a la Cultura de los Pueblos de América Latina en el Marco de la IV Jornada de la Cultura Cubana en San Miguel de Allende, Gto. 10/03/07.
- Certificado de Participación en el Taller Internacional de Ballet. La Habana, Cuba. 02 al 13/04/07.
- Diploma de Participación en el Curso la Danza-Teatro en la actualidad. 03-04/05/07.
- Diploma por haber impartido el Curso de Verano de la Escuela de Ballet Cubaladanza. 23/07/07 al 03/08/07.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Sergio. 1974. Eco de Caminos, Ed. Ciencias Sociales. La Habana, Cuba.

ALBELO OTI, Ismael S. Archivos personales de programas teatrales 1964-1991, colección completa revista Cuba en el Ballet (1970-1991) y prensa (1965-1980). La Habana, Cuba.

ALONSO Alicia Y Pedro Simón. 1981-1982. Fuentes y antecedentes de la escuela cubana de ballet, (en cuatro partes), 12(2) abr-jun 1981; 12 (3) jul-sep 1981; 12(4) oct-dic 1981 y 1 (1) ene-mar 1982. La Habana, Cuba.

ALONSO, Fernando.1980. La educación del bailarín en Cuba en el Ballet de la Habana. La Habana, Cuba.

ARDEVOL, José. 1969. Introducción a Cuba: la música, Instituto del libro, La Habana, Cuba.

BALBOA, Silvestre y Santiago Pita. 1975. EL espejo de paciencia y El príncipe jardinero y fingido Cloridano, Ed. Arte y Literatura, La Habana, Cuba.

BARZEL, Ann. 1977. Opiniones de algunos especialistas sobre la Escuela Cubana de Ballet. Revista Cuba en el Ballet. La Habana, Cuba.

BROUWER Leo. 1975. La música, lo cubano y la innovación, Ed. Letras cubanas, La Habana, Cuba.

CABRERA Miguel. 1978. Orbita del Ballet Nacional de Cuba , 1948-1978, Ed. Orbe, La Habana, Cuba.

CABRERA Miguel. 1981. 30 aniversario de la Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso (1950-1980), en Cuba en el ballet. 11(4), 14-22, La Habana, Cuba.

CARPENTIER, Alejo. 1979. La música en Cuba, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

CARRERA, Dino. 1976. Centro de Estudios Demográficos: La población de Cuba, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

CARRERA, Dino. 1978. Génesis: un acercamiento, en Cuba en el Ballet. 9(3). La Habana, Cuba.

DALLAL, Alberto. 1983. La escuela cubana de ballet, en Cuba en el Ballet. 2(2):38. La Habana, Cuba.

DUNCAN Isadora. 1985. Mi vida, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, Cuba.

GARCIA ALONSO, Alejandro. 1974. Un bailarín se prepara, en Juventud Rebelde, La Habana, Cuba.

GUERRA, Ramiro. 1967. Teatralización del folklore y otros ensayos, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

HASKELL, Arnold L. 1968. Ballet Russe: The Age of Diaghilev. Weidenfeld and Nicolson. Londres, Inglaterra.

HASKELL, Arnold L. 1973. ¿Qué es el ballet ? Instituto cubano del libro. La Habana, Cuba.

HENRIQUEZ UREÑA, Max. 1978. Panorama histórico de la literatura cubana, Ed. Arte y Literatura, Ciudad de La Habana.

HERNANDEZ, María del Carmen. 1978. Historia de la danza en Cuba, Ed Pueblo y Educación, La Habana, Cuba.

HERNANDEZ, Dubia. 2006. Tesis de Maestría “La Importancia Histórica de los Ballets Rusos de Diaghilev para el desarrollo del ballet cubano, como estética de la pluralidad”. Querétaro, Méx.

HERNANDEZ, Dubia y Jhones Fernando. 2007. Historia Universal de la Danza. Ed. UAQ. Querétaro, Méx.

LINARES María Teresa. 1970. Introducción a Cuba: la música popular, Instituto del Libro, La Habana, Cuba.

MORRIÑA, Oscar y María Elena Jubrias. 1982. Ver y comprender las artes plásticas, Ed. Gente Nueva, La Habana, Cuba.

PASI, Mario. 1980. El Ballet, Enciclopedia del Arte Coreográfico. Ed. Aguilar. Madrid, España.

ORTIZ, Fernando. 1975. El engaño de las razas, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

ORTIZ, Fernando. 1975. Los negros esclavos, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

ORTIZ, Fernando. 1980. Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

PICHARDO, Esteban. 1976. Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

PINO, Pompeyo. 1985. Los maestros en la escuela cubana de ballet en Cuba en el Ballet, 4(2). La Habana, Cuba.

PINO, Pompeyo. 1989. Política Cultural de la Revolución Cubana, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

PINO, Pompeyo. 1990. Lo cubano en la coreografía en Cuba en el Ballet, 1 (1) : 17-24. La Habana, Cuba.

RICARDO, Jose G. 1989. La imprenta en Cuba, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

SACHS, Curt. 1944. Historia Universal de la Danza. Ed. Centurión. Buenos Aires, Argentina.

SALAZAR, Adolfo. 1955. La Danza y el Ballet. Ed. Gráfica Panamericana. DF, México.

SANCHEZ, Vázquez Adolfo. 1996. Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas. Ed. Fondo de Cultura Económica. DF, México.

SIMON, Pedro. 1973. La escuela cubana de ballet, en Cuba en el Ballet, 4(3). La Habana, Cuba.

SIMON, Pedro. 1977. Sobre la escuela cubana de ballet, en Cuba en el Ballet, 8(1):28-34. La Habana, Cuba.

VITIER Cintio. 1970. Lo cubano en la poesía, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

VITIER Cintio et al. 1990. La literatura en el papel Periódico de la Habana, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba..

YORI, Alejandro. 1985. Las obras y sus intérpretes, en Cuba en el Ballet, 4(1). La Habana, Cuba.