

Cuba en el Ballet

117

septiembre-diciembre
del 2008





65 *Aniversario*
del debut de

ALICIA ALONSO

en *Giselle*

1943-2008



2 60. ANIVERSARIO DEL BALLETNACIONAL DE CUBA
CARTA DEL COMANDANTE FIDEL CASTRO A ALICIA ALONSO
CON MOTIVO DEL 60. ANIVERSARIO DEL BALLETNACIONAL DE CUBA

4 21. Festival Internacional de Ballet de La Habana · *Miguel Cabrera*
ESTRENOS
LOS PARTICIPANTES
LOS INVITADOS OPINAN
POR EL HECHIZO DE UNA BAILARINA · *Nelson Herrera Ysla*
EL VERDADERO MILAGRO · *María Elena Molinet*
DANZA DE LA LUZ Y LA PALABRA RECONCILIADORA · *Roberto Méndez*

30 Giras del Ballet Nacional de Cuba: Canadá · *José Ramón Neyra*

35 La Escuela Nacional de Ballet · *Laura Domingo Agüero*

41 *La escuela Bournonville*, más de un siglo de historia · *Ioshinobu Navarro Sanler*

53 Riccardo Drigo. La batuta ejemplar (II) · *Pedro Consuegra*

58 Todo vale en ritmo y danza · *Raúl Martínez Rodríguez*

60 **La danza en la poesía**
Convite a la danza · *Gabriela Mistral*

61 **Noticias**



Portada: Gala de Clausura del 21. Festival Internacional de Ballet de La Habana. A la izquierda de Alicia Alonso, Cyril Atanassoff; a la derecha, Azari Plisetski. Aparecen, entre otros, Anette Delgado, Adolfo Roval, Giovanni Duarte, Félix Rodríguez, Leandro Pérez, Dúbia Hernández, Ileana Farrés y Verónica Corveas. *Foto: Nancy Reyes.* **Contraportada:** *Entre cuerdas y resortes, danza un ángel*, Carlos Guzmán, óleo y collage de objetos e impresos sobre tela, 178 x 145,5 cm, Colección Museo Nacional de la Danza, La Habana. **Reverso de portada:** Alicia Alonso recibe la ovación del público la noche del estreno de su ballet *Lucía Jerez*. Junto a la coreógrafa, de izq. a der., Yadil Suárez (Juan Jerez), Viengsay Valdés (Lucía Jerez) y el maestro Giovanni Duarte. *Foto: Nancy Reyes.* **Debajo:** El Ballet Nacional de Cuba en el primer acto de *El lago de los cisnes*. De izq. a der., Aymara Vasallo, Karelia Sánchez, José Losada y Alfredo Ibáñez. *Foto: Larry Yost.*

DIRECTOR

Pedro Simón

CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Cabrera
Asesor

José Ramón Neyra
Responsable de redacción

Ahmed Piñeiro Fernández
Lester Vila Pereira
Redactores

Yodanis Mayol González
Diseño

Oscar Pérez
Gerente

REDACCIÓN

Museo Nacional de la Danza
Línea 251 esq. G, El Vedado
La Habana 10400, Cuba
Teléfonos: 53(7)831 2198
53(7)836 1636
E-mail: musdanza@cubarte.cult.cu

BALLET NACIONAL DE CUBA

Calzada entre D y E,
El Vedado
La Habana 10400, Cuba
Teléfono: (537) 835 2952
Fax: (537) 833 3117
E-mail: bnc@cubarte.cult.cu
www.balletcuba.cu
www.bnc.cult.cu

Fotocomposición e impresión:
Ediciones CARIBE

Ioshinobu Navarro Sanler



August Bournonville, es el nombre más famoso en el ballet danés del siglo XIX. Los ballets que coreografió aún se mantienen activos dentro del repertorio no sólo del Real Ballet de Dinamarca, sino también en el de algunas de las principales compañías de ballet del mundo.

Por muchos años, Bournonville fue bailarín, maestro de ballet y coreógrafo. Gracias a su trabajo, el ballet danés trascendió más allá de sus fronteras y ocupó un sólido lugar en el ballet mundial.

El catálogo de Bournonville abarca más de setenta obras entre ballets de toda una noche, divertissement y ballets para operas. Este repertorio puede dividirse en 4 etapas —según la periodización establecida por el profesor Ismael S. Albelo Oti—, desarrolladas entre 1829, fecha en que se estrena como coreógrafo cuando hace una reposición de *El soldado y el campesino*, y 1877, año en que se retira de la compañía.

La primera etapa, de 1829 a 1836, fue de reposiciones, en la que tomó ballets pre-existentes llevándolos a Dinamarca, remontándolos, con cambios notables en los aspectos dramáticos. Un ejemplo de

La Escuela Bournonville

MÁS DE UN SIGLO DE HISTORIA

esto es *La sílfide* una adaptación sobre el original de Adolphe Nourrit y Filippo Taglioni, del que Bournonville, cuando aún era estudiante de ballet, fuera testigo de su estreno mundial en París, por Maria Taglioni y Joseph Mazilier como protagonistas, el 12 de marzo de 1832. Bournonville estrenó su versión de *La sílfide* en Copenhague el 28 de noviembre de 1836, y contó con las actuaciones de Lucile Grahn como la sílfide y el propio August Bournonville en el papel de James.

La versión de *La sílfide* que coreografió Bournonville en 1836 tuvo su mayor fuerza en el aspecto dramático y fue una primera muestra de los cánones estilísticos y técnicos, que desde ya venía gestando el artista y que dieron lugar a lo que hoy conocemos como el estilo Bournonville. *La sílfide* se convirtió en uno de los ballets más populares del coreógrafo.

La segunda etapa, de 1836 a 1850, es la de ballets nuevos con influencia francesa. En este período, Bournonville toma ideas originales para hacer nuevas coreografías, pero aún bajo los cánones y las estructuras de la coreografía francesa de aquellos años. En esta etapa realiza el montaje de uno de sus ballets más conocidos, *Napoli* o *El pescador y su novia*, estrenado el 29 de marzo de 1842, con Caroline Fjeldsted como Teresina y el mismo Bournonville como Gennaro. Con *Napoli*, Bournonville regresó al Real Ballet de Dinamarca, tras un destierro de seis meses dictaminado por el rey. Durante ese tiempo, el artista había aprovechado para viajar por Europa, especialmente por Italia, país que admiraba por su riqueza cultural.

En la tercera etapa, de 1850 a 1860, se encuentran los ballets que marcan su tránsito al Naturalismo. De esta época son *La Kermesse de Brujas* o *Los tres dones*, estrenado el 4 de abril de 1851; *Un cuento popular*, presentado por primera vez el 20 de marzo de 1854 y *La ventana*, un divertissement que tuvo su estreno el 19 de junio de 1854. Todas estas obras se man-



tienen vigentes en el repertorio del Real Ballet Danés.

La cuarta y última etapa, de 1860 al 1877, es la del naturalismo. En este período se destacan los estrenos de *Lejos de Dinamarca*, el 20 de abril de 1860; *La disposición de Thrym*, el 21 de febrero de 1868; *El cuerpo de voluntarios del Rey en Amager*, el 19 de febrero de 1871; y su última obra coreográfica, *De Siberia a Moscú*, estrenada el 7 de diciembre de 1876.

Bournonville no fue solo un coreógrafo y bailarín prominente —llegó a ser partenaire de María Taglioni— sino que también fue un gran escritor y teórico de su tiempo. Su primer libro fue *Regalo de año nuevo para los amantes del ballet*. En 1860, publicó en París ocho artículos bajo el tí-

Elsa Marianne von Rosen y Flemming Flindt en *La sílfide*.

tulo de *Cartas sobre la danza y la coreografía*, con los que pretendía claramente hacer una serie similar a las famosas *Cartas sobre la danza y los ballets*, publicadas en 1760 por Jean-Georges Noverre, en las que se plantearon reformas teatrales para el *ballet de acción*, presentando el drama de la danza, acentuando la trama e incorporando elementos de la pantomima, de la cual Bournonville fue un eterno seguidor y promotor. Escribe *Estudios coreográficos* entre 1848 y 1861. También en 1848 se publica el primer tomo de *Mi vida en el teatro*, obra en tres volúmenes. El segundo apareció en 1865 y el tercero en 1878. En este último tomo es en el que relata sus años de formación, antes de firmar su primer contrato con el Teatro Real de Dinamarca en 1830.

Estos son sólo ejemplos de una escritura prolífica, que contó además con cartas, diarios y comentarios sobre su mundo contemporáneo, que representa el legado bibliográfico de Bournonville y que es evidencia de su credo, con el que fue consecuente en su obra como artista. El llamado "credo Bournonville", no es más que una expresión sintetizada de concepciones particulares sobre lo que debe ser el arte del ballet y que mantienen vigencia total en nuestro tiempo. Claro está, que quien conozca los planteamientos de Noverre en las ya mencionadas *Cartas sobre la danza y los ballets*, enseguida nota la marcada influencia que tienen ambos teóricos; y no hay que olvidar que Antoine Bournonville, padre de August, fue alumno de Noverre y fue educado en esas mismas concepciones, que luego transmitiría a su hijo, y que éste enriquecería para beneficio propio, como reacción a las nuevas épocas y situaciones en el ámbito de la danza teatral. No hay que olvidar que por esos años la danza masculina estaba en franca crisis y el hombre no era más que un portador de la bailarina. Esa fue una de las motivaciones de Bournonville para dejar su lugar en el ballet europeo y regresar a Dinamarca, donde tuvo

las puertas abiertas para desarrollar un estilo muy propio, opuesto a lo que ocurría en otros centros de ballet del siglo XIX. Prueba de lo que logró es que en el estilo bournonvilliano la mujer y el hombre tienen el mismo protagonismo en escena y ambos bailan casi por igual.

Otro aspecto que caracteriza el lenguaje coreográfico de Bournonville es la delicada interacción que existe entre pantomima y bailes. Como Noverre, Bournonville postulaba que en los ballets dramáticos, cada papel es individual y tiene propósitos específicos. La doctrina de Noverre sobre la necesidad de asignar una acción diferente, expresión y carácter a cada miembro del cuerpo de baile, para evitar

Juliette y Sophie Price en la "Danza del espejo" del ballet *La ventana* (1856). Dibujo de Lehmann, Museo del Teatro, Copenhague.



En la página de la izquierda, Thomas Lund, como James, en *La sifide*.

Fotos: Nancy Reyes.



fue un punto clave en las coreografías de Bournonville, y constituye un elemento reconocible para sus contemporáneos como típico de su lenguaje coreográfico. Se decía sus ballets contenían “una poesía muy particular”.

Claramente, Bournonville optó y puso todo su empeño en lograr una integración total de mímica y baile. Su arte mímico era un tipo de acción silenciosa naturalista, bastante diferente del idioma de las señales más estilizado que se había usado en los trabajos de su predecesor, Vincenzo Galeotti, que se mantuvo en los ballets de Marius Petipa y hasta finales del siglo XIX. La pantomima de Bournonville se define como una serie armoniosa y rítmica de cuadros que deben estar de acuerdo con el carácter y la emoción, con la persona y el tiempo, y que debe ser consecuente con la nacionalidad. En su universo artístico, la armonía pictórica de la pantomima parece haber representado una clase de entonación dramática para los bailes que normalmente siguen a las escenas pantomímicas. Sin embargo, estaría desacertado afirmar que en el lenguaje coreográfico de Bournonville los bailes son motivados exclusivamente por la acción mímica. La estructura básica de sus ballets, con la alternación continua entre mimo y baile es claramente el modelo heredado de los orígenes francés e italiano del ballet de acción.

Vista desde esta perspectiva, la obra de Bournonville se caracteriza principalmente por la brevedad de sus escenas de baile, a las que generalmente se asigna un espacio más restringido dentro del esquema global de sus ballets. Este hecho se explica en parte por los recursos muy limitados que tenía a su disposición. En sus escrituras privadas lamentó a menudo la falta de medios prácticos con que crear escenas más largas, que muchas veces lo refrenó para insertar más bailes, por lo que en los casos que pudo, era muy común que hiciera revisiones a sus coreografías y las extendiera, incorporándoles bailes adicionales. Además, Bournonville



arregló divertimentos más antiguos de su propia creación, para incluirlos en otras obras; ése fue el caso de su reposición de *Fausto* (1849), sus tres revisiones de *La sílfide* (1849-1862-1865), la revisión completa del ballet *Valdemar* (1853) y sus reposiciones de *La Kermesse de Brujas* (1865), por sólo mencionar algunos ejemplos.

La bailarina danesa
Silja Schandorff,
invitada al 20. Festival
Internacional de Ballet
de La Habana (2006),
en *La sílfide*.

Según las creencias artísticas de Bournonville, la condición previa de la dramaturgia en las escenas más grandes, estaba en que nunca se debía entrar en conflicto con lo que él nombró “la verdad dramática”, principio con el que escenificó historias que se desplegaron firmemente, con bailes que nunca estaban separados de la escena en sí, sino que los colocó como la culminación de cada situación emocional. Sus divertimentos no son momentos abstractos de baile, sino cuadros realistas de la vida diaria de los personajes. Su dramaturgia propone que sus bailes no eran para animar al espectador a cazar abstracciones o ilusiones por su propia cuenta, sino que los viera como expresiones de emociones dadas. Tampoco permite en su coreografía las preparaciones obvias, lo cual constituye otra de sus más definitivas características.

Otra marca distintiva en su idioma coreográfico eran las notorias influencias del mundo extranjero, lo cual denota un gran cosmopolitismo en su obra, a la que incorpora experiencias aprendidas y vivencias personales de diferentes viajes, así vemos el caso de *Napoli*, en el que incluye danzas folclóricas y recrea la fiesta tradicional que se realiza junto a la peregrinación a la Virgen en el Monte Vergine cerca de Nápoles, que también marca un acento religioso dentro de su obra.

Su entrenamiento temprano con Galeotti y Vestris, su experiencia posterior en los diferentes estilos de Aumer, Henry y Mazilier, llevan a pensar que el lenguaje coreográfico de Bournonville debe ser considerado como un conjunto de diversos elementos que se asimilaron y transformaron bajo su ojo especializado, y sufrieron un proceso evolutivo de acuerdo con sus propios conceptos estéticos e invenciones técnicas, cuidadosamente apareadas con una selección minuciosa de la coreografía, lo que se convirtió en una característica de la *escuela danesa* de ballet.

Así vemos como el estilo coreográfico de Bournonville cambió por lo menos en

tres ocasiones, las cuales siempre ocurrieron al regresar de períodos trabajando fuera de Copenhague. El primer cambio tuvo lugar en 1830 después de una serie de presentaciones en Berlín, donde había sido invitado para hacer el papel de Edmond en el ballet *La sonámbula* de Jean Aumer. El segundo fue el resultado de su estancia en París por 1834; por último, para 1842 tendría ya un estilo más personal y consolidado.

Esta transformación progresiva de frases coreográficas originalmente en pequeña escala, fueron convirtiéndose favorablemente en un estilo y una técnica, caracterizada por un mayor desarrollo del movimiento en el espacio. Está claro que su estilo francés académico fue sustituido por una fluidez más expansiva que caracterizó sus trabajos posteriores. Esta *escuela* Bournonville que surgía, se sometió a varios cambios durante su propio nacimiento; los estudios comparativos de las notas coreográficas que tratan de cambios y revisiones, han revelado que su estilo francés temprano y la coreografía bastante simétrica, se desarrollaron gradualmente en un lenguaje coreográfico con más anchura y vuelo.

Cuando analizamos este estilo devenido en *escuela*, es importante subrayar la gracia natural y la sensación de facilidad, aunque naturalmente esto demanda que el bailarín domine la técnica básica, junto a las características principales que deben tenerse en cuenta, como el *épaulement* elegante, la cabeza baja para dar la impresión de bondad, los ojos que siguen a la pierna en movimiento, punto en el que Bournonville haría mucho hincapié en sus notas personales, ya que planteaba que una vez que el bailarín mirase la pierna en movimiento, imbuía al espectador a hacerlo también, acentuando así el trabajo de los pies, que van a tener un juego rápido caracterizado por el ligado y continuidad de los pasos; los pies se colocarán principalmente bajos, *sur le cou de pied*, contando con tres posiciones, delan-

te, detrás y al lado, en las que el talón estará al lado de la pierna y los dedos estarán por detrás de la misma. Además, nos encontramos que la musicalidad dentro de esta escuela será peculiar, pues se definirá por tener un acento hacia abajo; muchos de sus movimientos se hacen adelantados con respecto a la música, para que el énfasis sea en el último cierre del movimiento y no en el estiramiento o el equilibrio.

El estilo y la técnica de Bournonville, a pesar de tener sus particularidades, tienen la importancia histórica de ser la más certera aproximación que tenemos hoy, al estilo de danza del período romántico del siglo XIX, y además se mantiene vigente y se renueva constantemente si perder nunca la esencia e identidad con la que nació. Pero la *escuela* Bournonville que conocemos hoy, no se formaría originariamente con él, pasarían muchos años después de su muerte para que se fomentaran los sólidos cimientos que hoy tiene dicha *escuela*.

Tras la desaparición de Bournonville el ballet danés atravesó un período de estancamiento. Sus sucesores cuidaron la tradición, principalmente Hans Beck, que fuera formado en la Academia del Real Ballet Danés y del que Bournonville fuera testigo de su debut escénico. Entre los años 1893 y 1910, Beck realizó la primera recopilación de pasos y variaciones de los ballets, además de compilar la experiencia oral que estaba siendo transmitida hasta ese momento por antiguos alumnos, luego maestros, formados por el mismo Bournonville. Esto dio como resultado 108 combinaciones de pasos, que conforman los seis juegos de clases que existen en el programa de la *escuela* Bournonville.

Este conjunto de clases, con su música acompañante, se volvió casi el único instrumento de instrucción en el Real Ballet de Dinamarca, y aún lo es hoy luego diferentes revisiones, realizadas entre los años 1979, cuando se hace la primera edición del libro *Escuela Bournonville*,

por Kristen Ralov, y la segunda edición, presentada por Vivi Flindt y Knud Arne Jürgensen, en una publicación titulada *Técnica de ballet Bournonville*, en 1992, que se acompañaba por un material audiovisual. La última edición fue realizada en el año 2005, a cargo de Anne Marie Vessel Schlüter y Frank Andersen.

Loipa Araújo y Fernando Jhones en el estreno en Cuba del pas de deux de *Festival de las flores en Genzano*.
Foto: Colección Museo Nacional de la Danza, La Habana.



CUBA Y LA ESCUELA

Bournonville

El ballet en Cuba, como lo conocemos, su técnica y todo el entramado que conlleva la formación de un nuevo concepto y una *escuela de ballet*, es producto de las experiencias obtenidas por Alicia Alonso, Fernando Alonso y Alberto Alonso, luego de un trabajo de adecuación a las condiciones tanto del clima, como de las características físicas e idiosincrásicas cubanas, y es hoy, después del paso de los años y de un desarrollo sostenido y vertiginoso, lo que conocemos como *escuela cubana de ballet*. Esta técnica cubana tiene su base en diferentes *escuelas*, incluida la *escuela Bournonville*, y aunque algunos asumen que no hay influencias, luego de un análisis veremos cómo ambas *escuelas* presentan mucho más puntos convergentes de lo que previamente podríamos asumir.

En el curso de la historia han existido nexos entre la *escuela danesa* y la *escuela cubana*, sobre todo en cuanto a relaciones con personajes importantes, tanto para los daneses como para los pilares de nuestra *escuela*, Alicia, Fernando y Alberto Alonso. También se toman experiencias posteriores, obtenidas por las primeras bailarinas y maîtres del Ballet Nacional de Cuba: Aurora Boch, que fue miembro del jurado en la primera ocasión que la Academia del Real Ballet de Dinamarca permitió que los aspirantes fueran evaluados por maestros no daneses, y Loipa Araujo, que es la personalidad del ballet cubano más cercana a la *escuela de ballet danesa*.

Alicia Alonso, como directora del Ballet Nacional de Cuba ha mostrado interés por desarrollar en su repertorio la coexistencia de clásicos, contemporáneos, modernos, entre otros estilos coreográficos, por lo que también ha llevado a escena pas de deux, divertissement y fragmentos

del legado coreográfico de August Bournonville.

Para comenzar hablando de ambas escuelas y de sus puntos en común, es importante remontarnos a la génesis de ambas, pues tanto la técnica cubana, como la técnica Bournonville, son el fruto de un proceso de enriquecimiento anterior de sus fundadores, en cuanto a las experiencias adquiridas en diferentes partes del mundo. Ellos, como Bournonville, en su tránsito por diferentes compañías, adquirieron vastos conocimientos, lo que les facilitó una visión crítica y certera del panorama del arte del ballet. No hay que olvidar que tanto la *escuela danesa* como la *cubana* surgen en países pequeños, a diferencia de las grandes plazas de ballet como Francia, Rusia e Inglaterra. Otro punto que debe destacarse es que en ambos casos sus creadores han preferido el desarrollo del ballet en sus países de origen, dejando a un lado sus posiciones de importancia en compañías de reconocido nivel internacional, lo cual les confiere el mérito de ser considerados padres del ballet en sus respectivos países.

Es importante resaltar que ambas escuelas no han sido ajenas, y que se ha experimentado en estos últimos años un notorio acercamiento, que ha venido aparejado al hecho de compartir experiencias, tanto desde el punto de vista profesoral como escénico. Mas, la historia de las relaciones entre el Ballet Nacional de Cuba y el Real Ballet de Dinamarca se remonta a décadas atrás, cuando en el año 1950 Alicia Alonso comienza su relación artística con el primer bailarín danés Erick Bruhn, siendo ambos integrantes del elenco del Ballet Theatre de Nueva York, compañía en la que juntos interpretan obras del repertorio tradicional. En el

año 1955, ambos van al Festival de Jacob's Pillow en Estados Unidos, y bailan el pas de deux del tercer acto de *El lago de los cisnes* y el segundo acto de *Giselle*, como estrellas invitadas de Ted Shawn.

En 1957, Alicia Alonso tiene la oportunidad de conocer y trabajar con el bailarín y mimo danés Niels Bjorn Larsen, en la puesta en escena del ballet *Coppélia* por la Alonso en el Teatro Griego de Los

nizado por el Ballet Nacional de Cuba. En 1965, Alicia fue invitada como jurado al Concurso Internacional de Ballet de Varna, en Bulgaria, y tuvo contacto con varias personalidades danesas, como Margrete Schanne, Kirsten Simona y Kirsten Ralov y Erick Bruhn. Años más tarde, el 19 de octubre de 1969, Alicia Alonso y el primer bailarín danés Flemming Flindt, entonces director artístico de la compañía protago-



Ángeles, en la cual ambos asumieron los papeles de Swanilda y el Dr. Coppélius, respectivamente. Alicia Alonso y otras de las personalidades que actuaron en esa obra, como Loipa Araújo, refieren que la imagen que tenía Larsen del personaje era algo oscura o malvada, y al ver la concepción diferente de la versión de Alicia se sintió muy motivado por lo interesante que le resultaba, pues era todo un reto construir este nuevo personaje.

En 1960, Erick Bruhn actuó en la Habana junto al elenco del American Ballet Theatre durante la celebración del Primer Festival Internacional de la Habana, orga-

nizan juntos *Giselle*, con el Real Ballet Danés, en el Teatro Real de Dinamarca, en Copenhague.

En 1976 visita Cuba el historiador y diseñador Allan Fridericia, que tendría una cooperación activa con el Ballet Nacional de Cuba. En la revista *Cuba en el Ballet* publica sus ideas sobre aspectos y temas técnicos del panorama del ballet mundial, destacándose *El porvenir del arte del ballet* (n. 2, v. II, 1971) —en el que se adentra en un análisis sobre el ballet de su tiempo, las versiones coreográficas junto y aspecto estético y ético del ballet—, años más tarde, en una segunda visita, el tex-

Alicia Alonso en el montaje del grand pas de *Festival de las flores* en Genzano en el Ballet Nacional de Cuba.



Linnet González en el pas de deux *Guillermo Tell*, coreografía de August Bournonville.
Foto: Nancy Reyes.

to titulado *August Bournonville* (n. 2, v. X, 1979), que nos acerca a la vida y la obra del gran coreógrafo danés.

En 1978 regresa a nuestro país Allan Fridericia, acompañado esta vez por su esposa Elsa Marianne von Rosen, bailarina, coreógrafa y profesora sueca, muy vinculada a la *escuela danesa*. Un año antes, Alicia Alonso y Elsa Marianne von Rosen, durante el III Concurso Internacional de Ballet de Moscú, habían tomado ensayos al bailarín cubano Fernando Jhones, en el ballet *Festival de las flores en Genzano*. Elsa Marianne von Rosen, como conocedora de la *escuela danesa*, en la que se formó, puntualizó detalles técnicos y estilísticos de las exigencias de Bournonville, mientras que Alicia Alonso, por su parte, analizó las difíciles combinaciones de pasos y captó el espíritu de este estilo, cuidando de preservar el espíritu y las características de la *escuela cubana de ballet*, para

lograr la integración total y el equilibrio entre ambas *escuelas*. Fernando Jhones obtuvo en esa ocasión el premio especial a la Maestría Artística, que le fue concedido por las personalidades danesas integrantes del jurado en ese certamen.

Otra obra que debe destacarse en el trabajo de Elsa Marianne von Rosen con el Ballet Nacional de Cuba, es el montaje de la versión íntegra del ballet *La sílfide* con coreografía de August Bournonville, durante el año 1978, en la que encarnaría el rol principal la primera bailarina Mirtha Plá. Desgraciadamente, esta producción no llegaría a estrenarse y no es hasta el 4 de noviembre de 1994, que se pone en escena este ballet, con montaje coreográfico de Clotilde Peón, que presenta esta obra como parte de su Trabajo de Diploma en el Instituto Superior de Arte.

Los Festivales Internacionales de Ballet han sido también ocasiones propi-

cias para el acercamiento entre las dos escuelas con la participación de diferentes figuras del ballet danés. Entre ellos podemos mencionar al ya mencionado Erick Bruhn (1960), Eske Holm (1978), Adam Lüders (1980), Johan Kobborg (1998 y 2004), Henriette Muss (1998), Silja Schandorff (2006), los críticos Allan Fridericia (1976, 1978 y 1982) y Svend Kragh Jacobsen (1976). En el 21. Festival, en el 2008, se contó con la participación del maestro Frank Andersen y de los bailarines Thomas Lund y Diana Cuni, quienes además de regalarnos una magistral interpretación, tanto desde el punto de vista de la técnica como del estilo, del pas de deux de *Festival de las flores en Genzano*, se unieron al elenco del Ballet Nacional de Cuba, en el Teatro Mella, el 1º de noviembre, para el estreno en Cuba del divertissement del tercer acto de *Napoli*. Ese trabajo comenzó con el montaje por parte de Anne Marie Vessel, y fue continuado por Eva Koborg, Sebastian Koborg y el mismo Andersen junto a las maîtres del Ballet Nacional de Cuba Svetlana Ballester y Consuelo Domínguez. Esta fue una ocasión especial tanto para los bailarines como para el público, debido a que solo se tenían en Cuba referencias lejanas de esta obra coreográfica, y por la versión que estrenara el Centro Prodanza de Cuba, el 24 de agosto de 1996.

También fue un momento especial para Thomas Lund y Diana Cuni, que encontraron en Cuba, “una escuela con una tradición y una increíble técnica”, como comentaron en entrevista especial para *Cuba en el Ballet*; técnica que no les es ajena gracias a las clases de las maîtres Loipa Araujo y Aurora Bosch, y a los momentos en que han compartido en galas internacionales con diferentes bailarines cubanos, tanto en Dinamarca como en otros países.

“Nos sorprende como en Cuba el ballet es mucho más que ir al teatro, hemos encontrado que aquí el público tiene verdadero conocimiento y sabe apreciar lo que el bailarín hace en la escena. Aquí hemos tenido

una experiencia que nunca, en la vida nos podríamos imaginar, y fue sentir como hasta el chofer del taxi que nos llevaba al teatro nos podía dar una valoración de nuestra actuación”, nos dice Diana Cuni.

“Ciertamente, es impresionante ver como en Cuba el ballet se vive con verdadera pasión, solo comparada con lo que se puede sentir en un estadio durante un partido de fútbol, es increíble como el público también desde sus lunetas expresa, es una comunicación constante con el bailarín, uno llega a sentir que verdaderamente están apreciando y valorando lo que haces, esto muchas veces no lo sentimos ni en nuestra propia casa”, comenta Thomas Lund.

Durante el año 2006, Frank Andersen, director artístico del Real Ballet Danés, visitó la sede del Ballet Nacional de Cuba y, junto a su directora general, la prima ballerina absoluta Alicia Alonso, iniciaron los planes de colaboración entre ambas compañías danzarias, los cuales son anunciados el 15 de junio del año 2007, en una conferencia de prensa que dio a conocer los detalles del intercambio de trabajo que sostendrían ambas compañías.

Como primera acción, en el año 2007, los primeros bailarines, Rómel Frómeta y Viengsay Valdés, actuaron en el Festival de Kastellet, en Copenhague, como artistas invitados, interpretando el pas de deux del tercer acto del ballet *Don Quijote*, con coreografía de Alicia Alonso sobre el original de Marius Petipa. A finales de la temporada 2007-2008, se estrenó en el Real Ballet Danés la versión coreográfica de esa obra completa por Alicia Alonso y las maîtres Martha García y María Elena Llorente. El montaje fue llevado a cabo por la propia María Elena Llorente y la maîtres María del Carmen Hechevarría, a quienes más tarde se uniría Loipa Araujo, junto a figuras y maestros ensayadores como Nikolaj Hübbe, actualmente Director Artístico del Ballet Real de Dinamarca, Petrujka Broholm, Kenneth Greve, Anne Holm Jensen y Andrea Tallis. Los

protagonistas de ese estreno fueron Diana Cuni, como Quiteria, y Alessio Carbonne como Basilio, además de los bailarines Thomas Lund y Tina Højlund, Yao Wei y Andrew Bowman, quienes asumieron también los roles protagonistas, junto a Morgens Boesen como Don Quijote, Poul Erick Hesselkilde como Sancho Panza, Flemming Ryberg como Camacho, Kenn Hauge como Lorenzo, Gudrun Bojesen como Mercedes y en el papel de Reina de la Dríadas, Sebastián Kloborg como Espada y el cuerpo de baile de Real Ballet de Dinamarca. Este hecho ha sido la culminación de las relaciones de varias décadas entre la *escuela danesa* y la *cubana*, lo que deviene en un mayor enriquecimiento del ballet mundial. ⑤

CRONOLOGÍA DE ESTRENOS DE OBRAS AUGUST BOURNONVILLE EN EL REPERTORIO DEL BALLET NACIONAL DE CUBA

Festival de las flores en Genzano (Pas de deux). Gran Teatro de la Habana. 17 de junio de 1976. Rosa: Loipa Araújo; Paolo: Fernando Jhones.

Festival de las flores en Genzano (Grand pas). Gran Teatro de la Habana. 28 de octubre de 1978. Rosa: María Elena Llorente; Paolo: Fernando Jhones.

Guillermo Tell (Pas de deux). Gran Teatro de la Habana. 4 de noviembre de 1984. Mirta García y Fernando Jhones.

La sílfide (Pas de deux del segundo acto). Teatro del Palacio de Bellas Artes, La Habana. 11 de junio de 1985. Sala. La sílfide: Marta García; James: Orlando Salgado.

La sílfide (Grand pas). Pabellón de los Deportes, Salamanca, España. 24 de julio de 1985. La sílfide: Marta García; James: Orlando Salgado; tres sílfides: Clotilde Peón, Mayra Rivero y Moraima Martínez.

La ventana (Pas de trois). Teatro Nacional, Sala Avellaneda. 17 de marzo de 1991. Vivian Novo, Alena Carmentate y Reynaldo Arencibia.

Nápoli. 2 de noviembre de 1993. Bailable del primer acto de Sala García Lorca del Gran Teatro de la Habana. Teresina: Lorna Feijóo; Gennaro: Vladimir Álvarez.

La sílfide (ballet completo). 4 de noviembre de 1994. Sala García Lorca del Gran Teatro de la Habana. La sílfide: Lourdes Novoa; James: Osmay Molina; Effie: Gladys Acosta; Gurn: Alberto Terrero; Madge: José Zamorano.

Nápoli (Bailables del Acto III). Teatro Sausto. Matanzas. 8 de diciembre 2007. Pas de six: Marlen Fuerte, Gretel Morejón, Mailén Martínez, Jessica León, Hasiel Gómez, José Iglesias, Walter Gutiérrez.

Nápoli (Divertissement del Acto III). Teatro Mella. 1º de noviembre de 2008. Teresina: Diana Cuni; Gennaro: Thomas Lund (artistas invitados del Real Ballet de Dinamarca). Pas de six: Marlen Fuerte, Gretel Morejón, Jessica León, Mailen Martínez, Jaciel Gómez, Omar Morales. Variación masculina: José Losada. Trío de muchachas: Lucía Prado, Regina Hernández, Liliam Pacheco.

