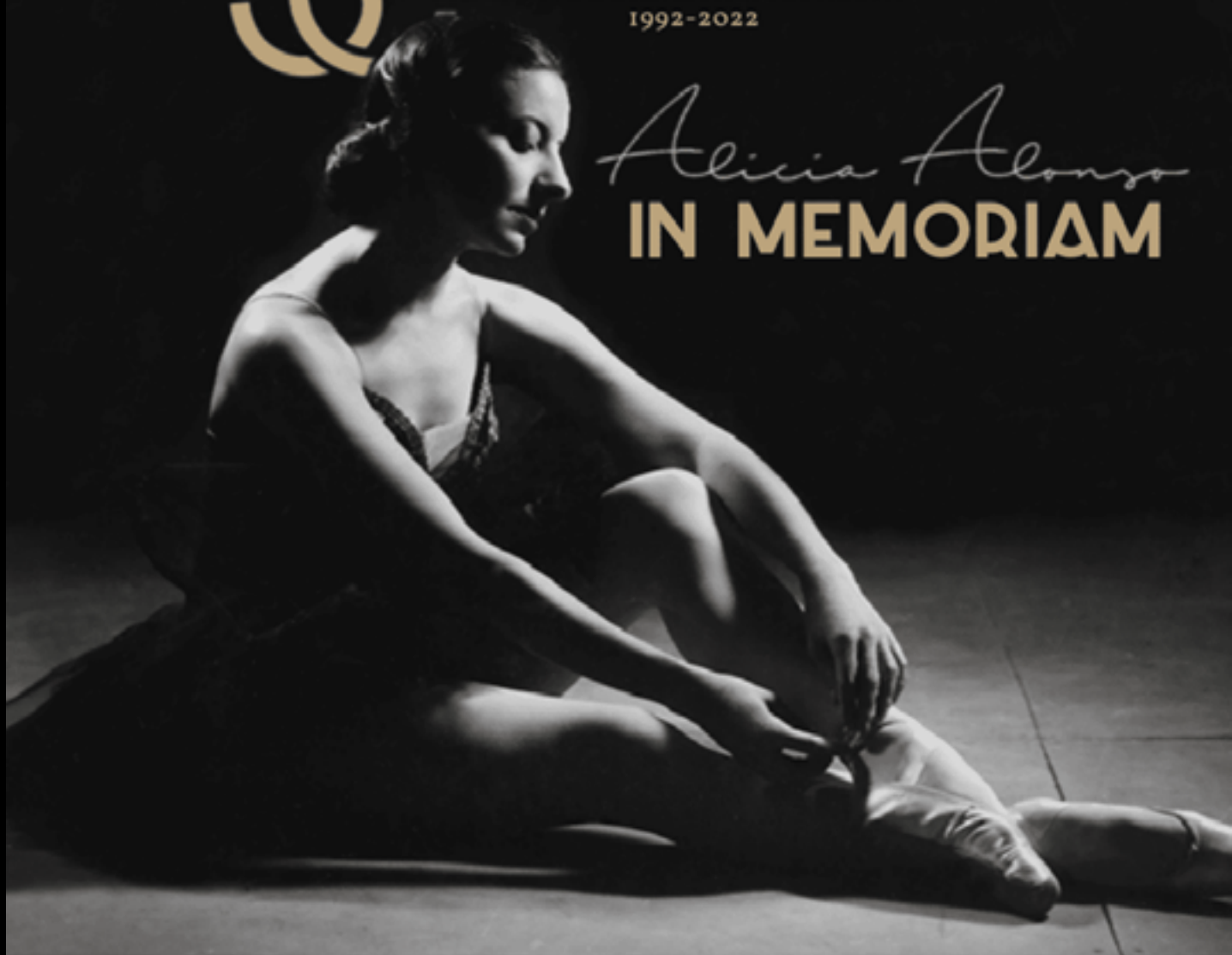


GALA
30 ANIVERSARIO
CÁTEDRA DE DANZA ALICIA ALONSO
1992-2022

Alicia Alonso
IN MEMORIAM



INVESTIGARTES

Revista de arte e investigación

Nº 8 2021-2022

ISSN-e: 1989-9017

www.investigartes.com



©Antonio Domínguez

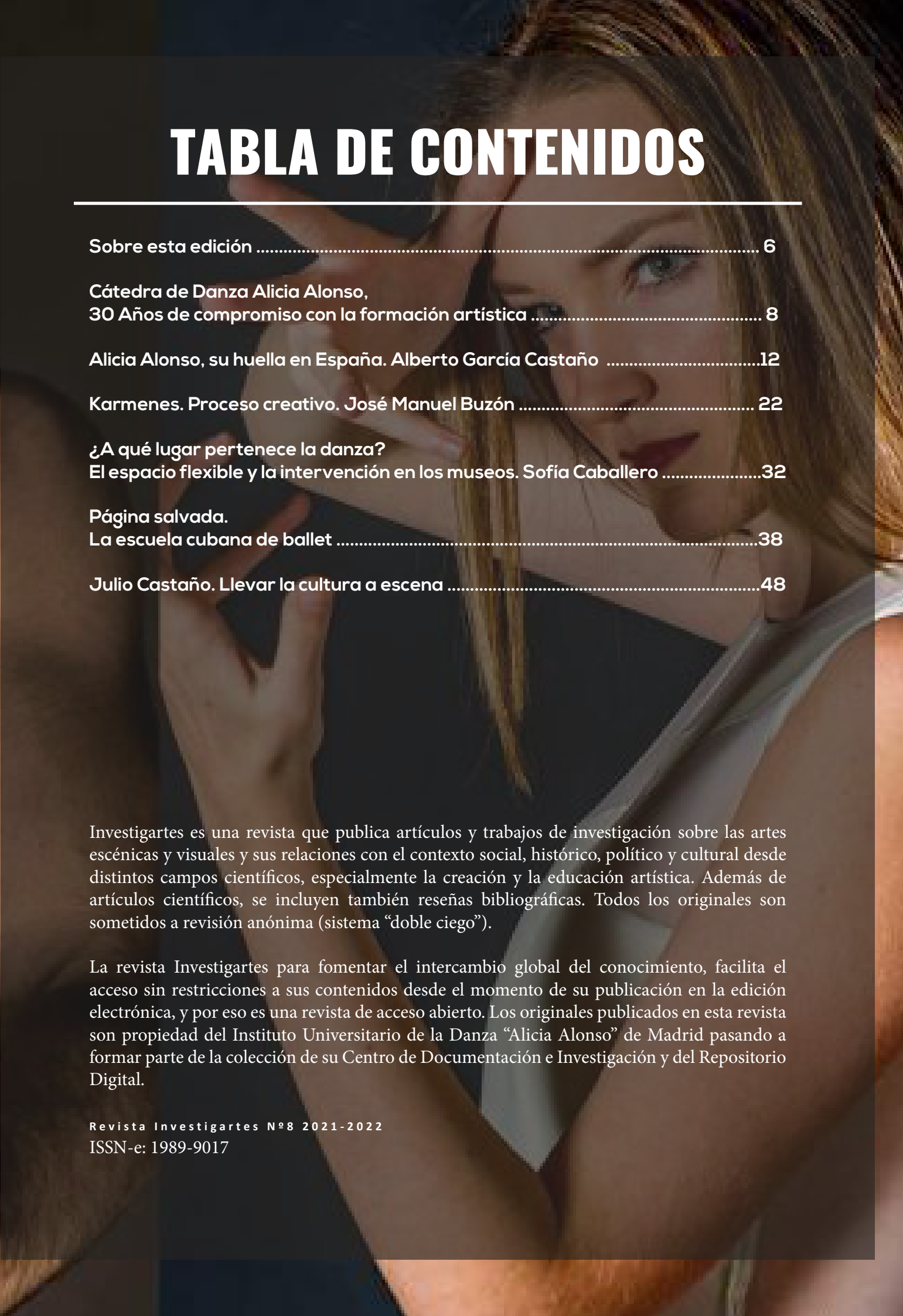
TABLA DE CONTENIDOS

Sobre esta edición	6
Cátedra de Danza Alicia Alonso, 30 Años de compromiso con la formación artística	8
Alicia Alonso, su huella en España. Alberto García Castaño	12
Karmenes. Proceso creativo. José Manuel Buzón	22
¿A qué lugar pertenece la danza? El espacio flexible y la intervención en los museos. Sofía Caballero	32
Página salvada. La escuela cubana de ballet	38
Julio Castaño. Llevar la cultura a escena	48

Investigartes es una revista que publica artículos y trabajos de investigación sobre las artes escénicas y visuales y sus relaciones con el contexto social, histórico, político y cultural desde distintos campos científicos, especialmente la creación y la educación artística. Además de artículos científicos, se incluyen también reseñas bibliográficas. Todos los originales son sometidos a revisión anónima (sistema “doble ciego”).

La revista Investigartes para fomentar el intercambio global del conocimiento, facilita el acceso sin restricciones a sus contenidos desde el momento de su publicación en la edición electrónica, y por eso es una revista de acceso abierto. Los originales publicados en esta revista son propiedad del Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso” de Madrid pasando a formar parte de la colección de su Centro de Documentación e Investigación y del Repositorio Digital.

Revista Investigartes Nº8 2021-2022
ISSN-e: 1989-9017



EQUIPO EDITORIAL

DIRECTOR: Alberto García Castaño. Medalla de Honor de la Universidad Rey Juan Carlos. Miembro de la Academia de las Artes Escénicas, director del Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”, Miembro del Consejo Ejecutivo de la Cátedra UNITWIN UNESCO de Universidades y Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores, Miembro del Comité Ejecutivo de ITI/UNESCO presidente de la Delegación Española ITI/UNESCO, presidente del Comité Internacional de la Danza ITI/UNESCO

Editor jefe/ Editor in chief Profesor Ioshinobu Navarro Sanler. Innvestigador del Departamento de Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes de la Universidad Rey Juan Carlos. Asociado al Departamento de Teoría de las Artes y Ciencias Aplicadas del Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso” Delegado del rector de la Universidad Rey Juan Carlos para la movilidad internacional de estudiantes y profesores del Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”.

Secretario/ Secretary: Prof. Jorge Gallego Silva. Investigador en el área de teoría de las artes y ciencias aplicadas, director del Departamento de Danzas Acrobáticas y Circenses del Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”

CONSEJO DE REDACCIÓN

Carmen Caffarel, Investigadora. Catedrática de Comunicación, directora del departamento de comunicación de la Facultad de Comunicación de la Universidad Rey Jan Carlos, directora de la Cátedra UNESCO Africom, exdirectora general del Instituto Cervantes, Ministerio Español de Asuntos Exteriores y del ente público Radio Televisión Española.

Juan Carlos Doadrio, Investigador. Catedrático, Vicerrector de Relaciones Institucionales de la Universidad Complutense, ex-Viceconsejero del Gobierno de la Comunidad Autónoma de Madrid de Patrimonio, Juventud y Deportes. Preside en la actualidad la Comisión Permanete de la Universidad Complutense para las relaciones con la Casa de SM el Rey, el Gobierno de España y las Comunidades Autónomas.

Regina LLamas, Investigadora. Profesora IE University, especialista en Lengua y Literatura China (Havard University). Prof Stanford University (6 años), Prof. Bristol University, United Kingdom (6años). Investigadora del Centro de Estudios de Europa Oriental.

Fabio Toledi, Investigador teatral, director de Astragali Teatro, colaborador de la Universidad de Salento, vicepresidente para Europa del Instituto Internacional de Teatro;Organización Mundial de Teatro de la Organización de Naciones Unidas para el Desarrollo de la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO)

Amador Cernuda Lago, Investigador. Profesor Titular Psicología Aplicada. Departamento de Teoría de las Artes y Ciencias Aplicadas del Instituto Universsitario de la Danza “Alicia Alonso” Presidente International Sscenic Artherapy Association. Experto en Psicoballet y musicoterapia.

Pedro Simón Martínez, Fundador del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, Cuba. director del Museo Nacional de la Danza de la República de Cuba y director de la Revista Cuba en el Ballet, profesor de Ciencias Sociales y Derecho Público ejerció en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Habana, autor de innumerables publicaciones sobre la estética del ballet.

Luis AlbertoPérez Velarde. Investigador, Profesor Asociado de Historia del Arte la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Estado. Miembro del Grupo de Investigación RE HHISPANICA , Universidad de Castilla la Mancha. Miembro del Grupo de Investigación Espacio del Coleccionismoen la Casa de Austria II s XVI y s XVII (Universidad+Museo). Universidad Complutense.

CONSEJO ASESOR

Tamara Rojo, directora del English National Ballet, Premio Princesa de Asturias de las Artes. Dr. en Artes y Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos, Commander of the Most Excellent Order of the British Empire, Encomienda de Isabel la Católica (Reino de España), Grand Prix de la Ville de Paris, Medalla de Oro de las Bellas Artes, entre otros.

Enrique Otero Huerta. Medalla de Oro de la Universidad Rey Juan Carlos, Catedrático Emérito de la Universidad Rey Juan Carlos, Rector Honorífico de la Universidad e investigador principal en cuarenta y un proyecto, entre otros méritos.

Loipa Araújo Carruana, Directora Adjunta del English National Ballet, Doctora Honoris Causa, Universidad de las Artes de La Habana, miembro de la Legión de Honor de la República Francesa en el Grado de Caballero de las Artes y las Letras entre otros méritos.

Felix Ortega Mohedano: Secretario General del Instituto Universitario de Investigación en Ciencias de la Educación Universidad de Salamanca. Profesor y director del Máster de Comunicación Audiovisual. Miembro del Grupo de Investigación del Observatorio de Contenidos Audiovisuales. Ha sido profesor Visitante en las siguientes universidades: School of Economics Wstminter University, Reino Unido; Vrije Universitet-SMT-Miuds, Bélgica, University, of Applied Sciences, Alemania, Lock Haven University, EEUU, Universidad Autónoma, República Dominicana, Pontificia Universidad Católica, Chile. Entre otras actividades y reconocimientos académicos.

Enea Rosa Torres Castellano, Invetigadora, profesora, Vicerrectora de la Universidad de las Artes, La Habana, vicepresidente de la Red de Universidades de Artes Escénicas de Latinoamérica entre otros méritos académicos.

EQUIPO DE REVISORES/ TEAM OF REVIEWERS:

Celia Fernández Consuegra. Investigadora. Premio Nacional de Fotografía, Cultura Viva, otorgado por un jurado del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Premio Extraordinario de Doctorado, Universidad Rey Juan Carlos, Profesora del Departamento de Teoría de las Artes y Ciencias Aplicadas Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”. España

Daniel Bausch, Head of Avanced Studies Academi Teatro Dimitri. Miembro del Consejo Ejecutivo del Instituto Internacional de Teatro de la Organización de Naciones Unidas para el Desarrollo de la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Suiza.

Dione Rufino, Investigador. Decano de la Facultad de Teatro de la Universidad Autónoma de Santo Domingo Primada de América. Republica Dominicana

Enrique Loras Castillo. Investigador. Especialista en Estudios Amérindios. Premio Extraordinario de Doctorado, Universidad Complutense, profesor del Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso” de la Universidad Rey Juan Carlos. Experto en Diseño, Gestión y Liderazgo de Proyectosd Cuturales.Experto en Políticas de Cooperación al Desarrollo (AECID). Consultor de la Unión Europea.Profesor Visitante en las siguientes universidades. Universidad de la Florida(EEUU), Universidad Autónoma de Madrid, Universidad de Salamanca (Estudios de América Prehispánica e Indígena), Caraga State University. Mindanao. Fillipinas, Universidad Rafael Landívar. Quexxaltenango. Guatemala. Universidad María de Mendive, Pinar del Río. Cuba. Miembro de Annesty International working protec human rights worldwide. España

Jessica Kaahwa, Investigadora, Profesora del Departamento de Literatura y Teatro, Universidad de Makerere. Asesora del Consejo Ejecutivo del Instituto Internacional de Teatro de la Organización Mundial de Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Jesús Rivera Rosado. Investigador. Guionista, crítico de danza, gestor y promotor cultural, traductor especialista en artes escénicas. España / Cuba.

Levan Khetaguri, Art Researsh Institute of Ilia State University, European Cultural Paliament, director Gurdjieff Institute Tbilisi, Secretario General Centro ITI/UNESO Georgia.

Lillian Chacón, Investigadora. Profesora y Decana de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad.de Las Artes de La Habana. Cuba.

Lolita Villanúa, Investigadora. Catedrática de portugués en el Dpto. de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Puerto Rico directora de la Compañía Andanza. España

Luis Alberto Pérez Velarde. Investigador. Prof. Asociado de Historia del Arte, Universidad Complutense. Miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Estado. Miembro del Grupo de Investigación RED HISPÁNICA, Universidad de Castilla la Mancha. Grupo de Investigación Espacio del Coleccionismo en la Casa de Austria II s XVI y XVII (Universidad+Museo), Universidad Complutense de Madrid. España.

Luis Ernesto Peña Laguna. Investigador, Profesor del Center Musicale Company en Conservatorio de Música de Stanislas College. Montreal. Canadá. Prix SACEM FestyVocalFirminy, France 2020. Deuxième Prix FestyVocal Firminy, France 2018 Bourse du Fonds Les Amis de l’Art Québec, Canada 2016 Prix de création Sociéte de Concerts de Montréal Québec, Canada 2016

Marta Egea Ávila, Investigadora. Catedrática, Directora de la Escuela Universitaria de Danza, Universidad Nacional de Costa Rica.

María Esther Pérez Pelaez. Investigadora. Directora Académica del Máster en MBA en empresas e instituciones culturales Universidad de Salamanca. Investigadora del Instituto Universitario de Ciencias de la Educación. Colabora con el Grupo de investigaciones del Observatorio de Contenidos Audiovisuales de la Universidad de Salamanca. Profesora de la Universidad Internacional de Valencia. España.

María Guadalupe Valladares González. Investigadora, Especialista en Pedagogía, Prof. de la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Cuba.

María del Carmen Mena Rodríguez: Investigadora. Profesora Titular de la Universidad de la Artes de La Habana, Cuba.

Patricia Izquierdo, Investigadora. Prof. de Comunicación Universidad Rey Juan Carlos, ex-directora del Instituto Cervantes de Utrech(Países Bajos) y de Salvador de Bahía entre otros méritos académicos. España.

Liset Marrero: Investigadora. Profesora Titular de la Universidad de Baja California, México.

SOBRE ESTE NÚMERO

Dedicado al 30 Aniversario de la Cátedra de Danza Alicia Alonso

Institución fundada por la Primma Ballerina Assoluta Alicia Alonso, un proyecto educativo pionero en España, dedicado al desarrollo de los jóvenes talentos españoles que quieren formarse en las artes escénicas.

Hace 30 Años, el empeño y la responsabilidad hacia la historia de la danza en España de Alicia Alonso, junto a Alberto García Castaño, dieron como fruto la creación de la Cátedra de danza Alicia Alonso, hoy reconvertido en Instituto Universitario de la Danza del mismo nombre, con el objetivo de fomentar la formación en danza, la investigación artística, la creación, y el desarrollo de la praxis escénica. Un proyecto innovador, que abría las puertas de la Unviersidad Española al mundo de las Artes del Espectáculo y en especial de la danza. La danza vista desde la interdisciplinaridad que la conforma, revestida de todo el componente teórico que la acompaña. En el desarrollo del proyecto educativo, hoy el Instituto Universitario de la danza cuenta con la formación en las especialidades de danza clásica, danza contemporánea, danza española, danza teatro, y artes y técnicas circenses, con el fin de formar a los artistas del futuro, con una formación 360°, dentro de las nuevas técnicas y tecnologías del espectáculo. Hoy el sueño, aún no se da por cumplido, y el legado de Alicia Alonso perdura, en el quehacer de una institución que continua trabajando día a día, por la formación, la investigación, la creación, y en la búsqueda de la excelencia. Por ello nuestro número de Investigartes, se dedica a dicha celebración.

ALBERTO GARCÍA CASTAÑO JUNTO A PROFESORES, ESTUDIANTE DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA ALICIA ALONSO Y ARTISTAS INVITADOS DEL BALLET NACIONAL DE CUBA AL FINALIZAR LA GALA CONMEMORATIVA ALICIA ALONSO IN MEMORIAM, REALIZADA CON MOTIVO DEL 30 ANIVERSARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA CÁTEDRA ALICIA ALONSO

FOTO: LEVENT KARATAS @FUNDACIÓN DE LA DANZA ALICIA ALONSO



30 Años
CÁTEDRA DE DANZA
Alicia Alonso



CÁTEDRA DE DANZA ALICIA ALONSO

30 AÑOS DE COMPROMISO CON LA FORMACIÓN ARTÍSTICA

POR IOSHINOBU NAVARRO SANLER
PERSONAL DOCENTE INVESTIGADOR UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"

Las artes son el sello distintivo que nos diferencia del hombre en el universo. Sin embargo, solo las grandes mentes de la humanidad, confluyen en torno a la preservación de aquello que se constituye como la manifestación más profunda del espíritu humano.

Hace 30 años, se fundaba en España la Cátedra de Danza "Alicia Alonso" gracias al empeño y generosidad de Doña Alicia Alonso, Prima Ballerina Assoluta, Fundadora y Directora del Ballet Nacional de Cuba y de la escuela cubana de ballet, Don Alberto García Castaño y Don Gustavo Villapalos, entonces Rector de la Universidad Complutense de Madrid. Tres mentes que se dedicaron a construir en torno al arte, y a las necesidades de los jóvenes y talentosos artistas españoles, una institución dedicada al desarrollo de todas las capacidades necesarias en un artista de élite, entendida esta como la excelencia en el hacer y en la formación del profesional de las artes.

Lo que comenzó con un pequeño grupo de jóvenes bailarines, que ilusionados devinieron en la primera promoción, hoy se ha convertido en el Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso" un centro de denominación específica de la Fundación Pública "Alicia Alonso" adscrito a la Universidad Rey Juan Carlos, que goza de autonomía pedagógica, de organización y gestión. Que ha desarrollado los primeros Grados Universitarios en Danza de España, y que hoy también imparte formación de Postgrado con los Másteres Oficiales en Artes Escénicas y Gestión y Producción de Proyectos Culturales, así como la línea de Doctorado en Artes y Humanidades, que completa el recorrido de formación académica.

Desde muy pronto, Doña Alicia Alonso percibió la necesidad de dotar al centro de estudios de un espacio en el que todo lo aprendido se pusiera en práctica y fundó el Ballet de Cámara de Madrid, que en estos 30 Años ha sido un baluarte del repertorio del ballet clásico.

El crecimiento y desarrollo de diferentes líneas de trabajo y de investigación, ha dado como resultado que hoy existan tres compañías, unidades de prácticas profesionales de la Fundación, el Ballet

de Cámara de Madrid, la Compañía de Teatro de Cámara y la Compañía de artes circenses CirQueDanza, tres agrupaciones que se encuentran vinculadas a redes de teatros, espacios culturales y festivales nacionales e internacionales de artes del espectáculo.

En la actualidad cuentan con un amplio repertorio y han estrenado más de 190 obras originales de danza, danza-teatro y artes circenses, sin dejar de lado el sello característico de la institución, la salvaguarda del patrimonio de la danza, centrándose en las obras del repertorio romántico clásico tradicional.

En las celebraciones por el 30 Aniversario, el Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso" mantiene su compromiso con la excelencia y la creación artística de calidad, abriendo sus puertas a investigadores, jóvenes creadores y bailarines que buscan seguir creciendo en sus competencias artísticas.

En un mundo cada vez más globalizado, el bailarín ya no es tan solo un danzante, sino que necesita el desarrollo de diferentes capacidades, tanto en lo artístico como en la gestión y realización de proyectos artísticos y culturales, que le permitan llevar su carrera al máximo nivel posible.

Mucho ha sido el apoyo de instituciones, y personas a lo largo de los años, que con el mismo empeño de los tres fundadores, tienen una visión de un futuro donde el arte tenga su lugar preponderante, como lo ha tenido durante siglos en la humanidad.

El Instituto Universitario de la Danza, durante sus treinta años de historia, se erige como institución de prestigio nacional e internacional, centrada en la formación de artistas en las ramas de las artes del espectáculo. Fue el primer centro de estudios superiores de danza autorizado en España. Dentro de sus méritos más relevantes destaca el haber introducido los primeros estudios oficiales de grado, postgrado y doctorado en Artes Escénicas en la universidad española. Ocupa dentro de los centros de enseñanzas artísticas superiores una posición privilegiada

en cuanto a movilidad internacional de estudiantes, a través de los programas Erasmus; Erasmus Munde, financiado a través del programa Universia del Banco Santander; Erasmus Internacional y Red mundial de la Cátedra UNESCO de Universidades y Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de la cual forma parte, además de la Red de Universidades de Arte de Latinoamérica (RUA). Asimismo, su profesorado es beneficiario del programa de movilidad internacional de la Comisión Europea K 107.

En 2004 el Instituto Superior de Danza “Alicia Alonso” fue designado para participar en el diseño del Libro Blanco del Grado Universitario en Danza dentro de la III Convocatoria del Programa de Convergencia Europea, convocado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad, teniendo en cuenta que fue el primer centro autorizado en España para impartir las titulaciones superiores de danza con equivalencia plena a Grado Universitario.

Desde 2005 se coloca a la cabeza en el ranking de los centros de excelencia artística, al obtener el “Premio Nacional Cultura Viva” a la mejor institución de Enseñanzas Artísticas Superiores de Danza. Este reconocimiento fue otorgado por un jurado compuesto por destacadas personalidades del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y de la Cultura, teniendo en cuenta su excelencia académica, su impulso a la creación artística de calidad y su proyección internacional. Asimismo, recibió el Grand Prix en el Concurso Internacional Alassio 2014 por su labor pedagógica internacional y en 2018 recibió junto al bailarín Julio Boca, el Grand Prix Ciudad de Barcelona por sus aportaciones a la enseñanza de la danza, entre otros muchos reconocimientos nacionales e internacionales.

En 2009, diseña los Grados de Artes Visuales y Danza y Pedagogía de las Artes Visuales y Danza, que comienza a impartir en el curso 2010/2011. En este mismo período lectivo diseña e imparte los másteres universitarios en Artes Escénicas y en Gestión y Liderazgo de Proyectos Culturales, convirtiéndose en centro de referencia europeo por ser el primero en desarrollar titulaciones de postgrado para profesionales de la danza. Hoy el Grado de Artes Visuales y Danza, son un ejemplo de innovación educativa, contando con 5 menciones formativas: danza clásica, danza contemporánea, danza española, danza teatro y danzas acrobáticas y circenses.

De la misma manera, desarrolló el diseño e implantación del primer Máster Oficial de Artes Escénicas, el Diploma Europeo de Estudios Avanzados en Artes Escénicas y el primer programa de Doctorado en esta rama del Arte, atendiendo al convenio de adscripción suscrito en 2001 en régimen de autonomía con la Universidad Rey Juan Carlos.

Cabe destacar en este sentido que los institutos y/o

centros adscritos a universidades, a diferencia de los propios, no dependen de la Universidad, sino que se regulan por sus estatutos, el convenio de adscripción y las normas que los desarrollan las cuales establecen las formas de cooperación en determinados ámbitos. El hecho de que el Instituto Superior de Danza “Alicia Alonso” haya suscrito convenio de adscripción con la Universidad Rey Juan Carlos en nada modifica la naturaleza diferenciada de ambos centros y por lo tanto no se puede superponer su autonomía, lo que le permite sobre todo centrar su formación en la praxis artística a través de sus unidades de prácticas, un valor fundamental en el desarrollo de los estudiantes, y que eleva el prestigio de la institución.

En los últimos cinco años ha codirigido tres proyectos artísticos internacionales financiados por la Comisión Europea dentro del programa Cultura Creativa. El Instituto forma parte del Consejo Ejecutivo del Instituto Internacional de Teatro, Organización Mundial de Artes Escénicas de UNESCO. Ostenta la Presidencia del Comité Internacional de la Danza/ UNESCO y es miembro del Consejo Ejecutivo de la Cátedra UNESCO UNITWIN Universidades y Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores. Preside la Delegación Española de la Organización Mundial de Artes Escénicas/UNESCO.

Todo ello basado en el compromiso con la transmisión de valores como la sostenibilidad y la solidaridad, a través de la cooperación y voluntariado. Comprometidos con una investigación orientada al desarrollo económico y social, y con el desarrollo de las enseñanzas artísticas, impulsados por los nuevos retos tecnológicos. Los estudios que imparte la institución garantizan múltiples salidas laborales, en los que destacan el liderazgo y profesionalidad dentro de las industrias creativas.

Destacan tres aspectos por parte de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. En primer lugar, que considera del mayor interés académico, científico y cultural la adscripción a efectos académico del Instituto Superior de Danza “Alicia Alonso” a la Universidad Rey Juan Carlos. Lo segundo, que su duración es indefinida y lo tercero que su sede radicará en la Comunidad de Madrid y que será procurada por la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

En la actualidad el Instituto Superior de Danza “Alicia Alonso” acoge la Delegación Española del Instituto Internacional de Teatro; Organización Mundial de Artes Escénicas/UNESCO (ITI/UNESCO) y es parte del Consejo Ejecutivo del ITI/UNESCO, preside el Comité Internacional de la Danza/UNESCO e integra el Consejo Ejecutivo de la Cátedra UNITWIN/UNESCO de Universidades y Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores compuesto por 42 universidades de todos los continentes.



ALICIA ALONSO SU HUELLA EN ESPAÑA



POR ALBERTO GARCÍA CASTAÑO
DIRECTOR INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE LA DANZA ALICIA ALONSO

En 1948 Alicia Alonso, junto a Fernando y Alberto Alonso, funda el Ballet de Cuba, un sueño deseado por los tres artistas con el objetivo de dotar a su país de una compañía profesional donde se desarrollarán los jóvenes talentos cubanos, una institución que con el paso del tiempo habría de convertirse en lo que los críticos del mundo entero convinieron en llamar el milagro cubano de la danza. Este no llegaría de manera espontánea, sino que sería a través del tiempo y el desarrollo consciente y la creación de un estilo y una manera de bailar, que pronto se tradujo en un método de enseñanza, nacido de la experiencia de los tres fundadores, y de la recopilación de las enseñanzas de los más importantes maestros del momento, que aportaron el conocimiento de las escuelas clásicas, italianas, rusa e inglesa principalmente. Este nuevo método, no solo sería el resultado del análisis cualitativo de la técnica sino también sería una reivindicación, del mundo latino, muy presente en la carrera de la Prima Ballerina Assoluta Alicia Alonso.

En la década de 1940 el público norteamericano asiste al nacimiento de uno de los grandes mitos de la danza del siglo XX. Los empresarios de entonces no creían que una joven de apellido Alonso pudiera abrirse camino en el mundo del ballet clásico. La tradición hablaba de grandes nombres rusos o ingleses, los hispanos, término por entonces bastante peyorativo, no tenían tradición, por lo tanto era necesario cambiar su apellido. Sin embargo, la sorpresa fue su negativa a renunciar a su origen hispano, defendiendo su temperamento y su idiosincrasia que como bien ha dicho muchas veces nada tiene que ver con el de los rusos o con el de los ingleses. De esta forma impuso una nueva forma de bailar, al principio decían "baila como una latina", lo que ella sabía era su gran virtud y lo que sin lugar a dudas, le hizo ser diferente al resto de las bailarinas clásicas de todo el mundo. Así casi sin quererlo daba los primeros pasos para el nacimiento de la escuela cubana de ballet.

Cuando el 28 de octubre de 1948 se ofrece la primera función de su compañía, que adoptó su nombre, lo hizo partiendo de lo que ella era, tenía claro que la técnica académica era un medio no el fin. Por lo tanto, este recurso debía ponerse en función de una estética, de un gusto, de un temperamento y de una idiosincrasia expresiva, en resumen, una nueva forma de utilización de la técnica.

Parte de lo que forma la escuela cubana de ballet es que se baile sin demostrar el esfuerzo, que cuando se hagan los pasos más técnicos, que no se vea el esfuerzo lo mismo en lo clásico, que, si se baila un ballet moderno, y es importante el sentido que se le da al movimiento. (Alonso. A, 1980)¹

Varias generaciones se requieren para el desarrollo de una escuela, no entendida como un centro formador de bailarines, sino como un método capaz de potenciar el talento y la forma de ser de cada pueblo. El Doctor Pedro Simón llega a concluir que el término relativo a escuela de ballet se refiere:

...al 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. Las escuelas recogen, asimismo, las influencias del desarrollo de la danza mundial, sus tendencias y modalidades coreográficas, así como de las grandes corrientes del arte en general. Una escuela se forma, generalmente en el transcurso de varias generaciones, con el aporte pedagógico y la sistematización de principios realizada por grandes maestros. (Simón P., 1973, pág. 49)

Como bien señala Alicia Alonso en sus reflexiones, se requieren muchos años y que confluyan una serie de circunstancias históricas y ambientales para que se de el fenómeno de creación de una verdadera escuela.

Cuba posee como base de su perfil nacional, dos grandes antecedentes culturales en los que la danza representa una manifestación de gran fuerza y riqueza. La exuberancia del folclore musical y danzario cubano, tan conocido y admirado, es producto de la asimilación de lo español, y lo africano. Esto también va a determinar características y va a ser un factor enriquecedor en el desarrollo

¹ Documental La clase, 1980, *Fondo documental Fundación de la Danza Alicia Alonso, dirigido por Héctor Veitía y producido por el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de Cuba ICAIC

de la danza teatral... y dentro de ella, la tendencia que ha alcanzado más altas metas: el ballet. Uno de los mayores logros que se ha alcanzado en este género lo es sin duda la existencia de que se ha llamado escuela cubana de ballet. (Alonso, 2020, pág 39)

No es tarea de unos pocos años, ni de una sola persona, aunque como bien ha dicho es decisiva la fuerza, el talento y la capacidad de liderazgo de varias personalidades, que posean un sentido de identidad y una voluntad de prolongar su talento en los demás.

...una escuela no se forma por la expresa voluntad de una persona, sino que se requieren muchos años y que confluyan una serie de circunstancias históricas y hasta ambientales. Y es también decisiva la fuerza, el talento, la capacidad de dirección, el liderazgo de una o varias personalidades que posean, además, un sentido de identidad nacional y una voluntad de prolongar su talento en los demás. (Alicia Alonso, 2020, pág 42)

En 1997 la Asamblea General de la UNESCO reconoce la labor de Alicia Alonso y de su compañía como máximo exponente de la escuela cubana de ballet. En su Resolución No. 59/1997 votada por unanimidad, declara efeméride del bienio el 50 Aniversario del Ballet Nacional de Cuba y reconoce la labor de la escuela, por su grado de implantación a nivel nacional, regional e internacional y la califica de inestimable contribución al patrimonio cultural de la humanidad.

Esta implantación del método de enseñanza y de las características metodológicas de la escuela cubana, comienzan mucho antes de la gestación de la compañía en 1948, desde el momento en que Alicia y Fernando dejan la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, para tomar rumbo Estados Unidos, donde Alicia Alonso se convertiría en una estrella internacional. Frecuentemente los ahora bailarines profesionales volvían a su alma mater, para tomar parte de las representaciones, así como para impartir clases y coreografiar.



ALICIA ALONSO DURANTE UNA CLASE MAGISTRAL
TEATRO ALBENIZ DE MADRID
FONDO DOCUMENTAL FUNDACIÓN DE LA DANZA ALICIA ALONSO

Algunas de estas visitas significaron un hito en la historia de la danza en Cuba, tal es el caso de la ocasión en la que Alicia y Fernando Alonso vuelven para el estreno del primer ballet con una partitura cubana, del músico Eduardo Sánchez de Fuentes, se trataba de la obra Dioné, de Georges Milenoff estrenada en 1940 el día 4 de marzo, en el Teatro Auditorium de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana. Es precisamente en esta sociedad, donde se había formado con el maestro Nikolaj Yavosky, Alicia, Fernando y Alberto, y gracias al cual este último sería el primer bailarín cubano en convertirse en profesional en los Ballet Russes del Coronel de Basil.

Yavosrki había sido el primer director de la escuela de ballet de la Sociedad, alguien que al decir de sus contemporáneos era alguien con escasa preparación pedagógica pero que sin dudas abrió el camino de la enseñanza de este arte. No obstante es vital su trabajo de versiones coreográficas que se estrenan el mismo año que comenzaban las clases de ballet, La bella durmiente, Danubio azul y Coppelia, son títulos que quedan para siempre en el gusto de los espectadores.

Alicia Alonso en Diálogos con la danza (2020) así lo recuerda:

... Pero el movimiento de la danza teatral profesional en Cuba tiene su primer hecho propio de relevancia con el surgimiento en 1931, de la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, que crea la primera academia para la enseñanza del ballet, con el profesor ruso, Nikolai Yavorsky, que fue por cierto, mi primer profesor de ballet. Con él comenzaron a estudiar ballet, las personas que iniciarían luego el movimiento profesional de ballet en Cuba. (Alonso, 2020, págs. 44-45)

Yavorski es remplazado luego por Georges Milenoff, un maestro de danza de origen búlgaro, que trajo a Cuba los aspectos más importantes de la técnica académica, aunque no se mantuvo por mucho tiempo, luego tomaría las riendas Alberto Alonso, quien daría aún más importancia a la formación de bailarines, creando los festivales de danza que atrajeron a artistas ya profesionales y que permitieron

fomentar en el público una mayor cultura del repertorio tradicional. Se sentaban las bases para el movimiento definitivo de la creación de una escuela cubana.

Para el surgimiento de la escuela cubana de ballet, para sus características futuras, fue un factor muy importante la formación que recibimos de esos profesores. Ninguna escuela de ballet sale de la nada, sino que todas surgen de otras que ya existían (...) Para nosotros fue importante el que no nos formáramos dentro de una sola escuela, sino que recibiéramos varias influencias. (Alonso, 2020, pág. 45)

En 1948 se realiza la primera presentación de la Compañía de ballet Alicia Alonso, y posteriormente, en 1950, se crea la Academia de ballet del mismo nombre, con el fin de dotar a la compañía de bailarines que estuvieran formados ya en los insipientes principios de lo que posteriormente se convertiría en la escuela cubana de ballet, logrando formar a las primeras figuras gracias a las cuales el milagro cubano sería reconocido en el mundo llegando a tener renombre internacional como Loipa Araujo, Josefina Méndez y María Elena Llorente.

Es en la década de los 60 cuando Europa asiste asombrada al nacimiento de este fenómeno. Grandes figuras de la danza como Maurice Béjart observan con admiración lo que los críticos de la época denominaron cómo el milagro cubano. Junto a él, viaja Víctor Ullate a La Habana, atraído y conquistado por el Ballet Nacional de Cuba. Después le seguirán otros maestros españoles y muy pronto los grandes centros formadores en España, incluido el Real Conservatorio de Madrid, empezarán a acoger profesores cubanos.

En 1967, cuando vine a La Habana para el Festival Internacional de Ballet y también al año siguiente, tuve oportunidad durante varios meses, de confirmar aquellas mis primeras impresiones y de ampliarlas.

No hay que decir que como base, hay que disponer de buena materia prima, pero resulta igualmente necesario



ALICIA ALONSO
SOSTENIENDO LA COPA DEL GRAND PRIX
DE LA VILLE DE PARÍS
© FONDO DOCUMENTAL FUNDACIÓN DE LA DANZA ALICIA ALONSO

tener la atmósfera en que aquella pueda desarrollarse; la inspiración, la enseñanza, la maquinaria total de una escuela y una coreografía estimulante. (...)

La inspiración era evidente en la persona de Alicia Alonso, la más apasionada de todas las clásicas Giselle, Odette y Odile, Swanilda y Carmen, en una artista suprema.

Fernando Alonso representa la escuela clásica pura con sus grandes movimientos prolongados hasta el infinito, su ritmo y su música, su disciplina perfecta y su júbilo. Estas bailarinas sonríen mientras dan sus clases y convierten el más académico de los ejercicios en algo rebosante de expresión. Fernando – que parece tener cien ojos que miran en todas direcciones– puede convertir una clase para veinte bailarinas en veinte clases particulares, revelando con un suave empujoncito o una caricatura grotesca el momento en que un movimiento no ha logrado su completa pureza.

Como resulta esencial para toda escuela nacional – esencial tanto para los bailarines como para su público –, el repertorio se basa en las grandes obras clásicas, únicas capaces de crear bailarines de estatura internacional. (Haskell, 1968, págs. 10–11)

El desarrollo de la metodología de la escuela cubana comenzará a dar sus frutos, desde el asentamiento de la Academia Alicia Alonso, a través de la cual se van definiendo los principios de enseñanza que Fernando y Alicia Alonso comienzan a analizar pronto comenzarían a verse los resultados, tanto en el estilo de interpretación de los clásicos por parte de la compañía, ya convertida en Ballet Nacional de Cuba, que en la década del 60 tiene grandes reconocimientos. El impacto internacional se hace claro, corre una ráfaga de aire nuevo en el mundo de la danza clásica, venido de una pequeña isla del Caribe que ha dado al mundo de la danza una de las grandes bailarinas del siglo XX. En 1966 el Grand Prix de la Ville de París es concedido a Alicia Alonso de manera individual, en 1970 se le concede al Ballet Nacional de Cuba por

su interpretación del ballet Giselle, que posteriormente se estrenaría en versión coreográfica de Alicia Alonso por el Ballet de la Ópera de París.

En el VIII Festival Internacional de la Danza celebrado en el Teatro de los Campos Elíseos de París, le fue otorgado el Grand Prix de la Ville de Paris al Ballet Nacional de Cuba y a su bailarina estrella Alicia Alonso. Al explicar el fallo del Jurado, su presidente Louis Joxe aclaró que, no obstante poseer Alicia Alonso el Grand Prix en forma individual desde 1966 y prohibir el reglamento otorgarlo más de una vez a la misma figura, se había decidido concederlo de nuevo a Alicia Alonso, conjuntamente con el Ballet Nacional de Cuba, por ser ella la mejor bailarina clásica de la actualidad.

Por otra parte, en la distribución de las Estrellas de Oro, distinciones que se conceden en este Festival a las figuras más destacadas en los distintos aspectos del espectáculo, también estuvo Cuba presente.

Las primeras bailarinas cubanas Loipa Araújo, Josefina Méndez, Mirta Plá, y la solista Marta García, recibieron Estrella de Oro por la interpretación del Grand pas de quatre, con una mención especial a Mirta Plá por su rol de Cerito, dentro de esa obra. Esta última bailarina recibió un premio especial del Centro Japonés de Comercio Exterior. (Simón, 1971, pág. 11)

Pronto también se presentarán en Concursos Internacionales figuras que llegarían a tener renombre mundial como Jorge Esquivel, Lázaro Carreño o Andrés William, de la primera generación completamente formada en el método cubano y que obtendrían importantes premios en Competiciones como la de Moscú o Japón, y donde la crítica reconocería que un en Cuba se había gestado la más joven de las escuelas de ballet del mundo.

El prestigio y el reconocimiento mundial del método cubano, además de las evidentes raíces culturales que unen Cuba



con España, fomentaron la cooperación que dió paso a la primera experiencia educativa materializada en la Cátedra Alicia Alonso.

Por aquellos años, España tenía una asignatura pendiente, una deuda con los profesionales de la danza que implicaba no sólo reconocimiento social, sino académico. Al reclamo de éstos y después de varios años de ausencia, Alicia Alonso vuelve a España, pues era indispensable el desarrollo de unos estudios superiores de danza, enfocados desde la perspectiva universitaria. Su experiencia en Cuba, le había hecho reflexionar no sólo sobre los aspectos artísticos de la danza, sino sobre la necesidad de desarrollar otra dimensión la terapéutica y para ello crea lo que denominó el Psicoballet, una ampliación de la danza en procesos tanto físicos como mentales. Una metodología enfocada a personas con necesidades educativas especiales, que llevaba a la danza hacia una integración multidisciplinar con ciencias como la medicina, la psicología o la antropología, siendo pionera en lo que hoy conocemos como terapias artísticas. De aquí que el lugar idóneo, desde su punto de vista para el desarrollo de unas enseñanzas superiores, cuya finalidad no fuera únicamente bailar, estaba en la Universidad.

Es entonces que en febrero de 1992, con el apoyo del entonces Rector de la Universidad Complutense, el profesor D. Gustavo Villapalos Salas, con un grupo de sus colaboradores cercanos, funda la primera Cátedra de Danza que llevaría el nombre de la Prima ballerina assoluta, en la mencionada Universidad. Desde aquí se desarrolla la primera experimentación educativa para el desarrollo de los estudios de Grado en España, etapa que se finaliza en 1999. A partir de este momento, se crea el Instituto Superior de Danza “Alicia Alonso” que unos meses después se convertirá en el primer Instituto Universitario de Danza dentro de la Universidad Pública más joven de la Comunidad de Madrid, la Rey Juan Carlos. Desde aquí se desarrollarán las primeras titulaciones oficiales con equivalencia plena a Licenciatura Universitaria, se

pondrá en marcha el primer programa de Doctorado en Artes Escénicas y el primer Master Oficial en esta rama del Arte.

Desde el Instituto se fomentará la creación artística de calidad y se cerrarán acuerdos con instituciones tan prestigiosas como el Ballet Nacional de Cuba, el Ballet del Teatro Alla Scaia de Milán, la Fundación del Ballet de la Ópera de Roma, el Ballet y la Escuela del Teatro de Ópera de Budapest, el Ballet del Teatro de la Ópera de París, el Nederand Dance Theatre II entre otros.

Este hecho ha constituido una apuesta insólita dentro de la Universidad Española, pues se requerían recursos materiales de infraestructuras, además de fuentes de financiación estables para el desarrollo de los programas.

Se fomenta la investigación científica se alcanzan acuerdos para estudios de nutrición con la Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense de Madrid, se trabaja en proyectos relacionados con las personas con discapacidad con invidentes, por acuerdo con la ONCE y se inicia una importante investigación sobre la utilidad de la danza en personas con parálisis cerebral, financiada por el Gobierno del País Vasco.

Todo este trabajo innovador, se une al interés primigenio de la fundación de la Cátedra de danza: desarrollar el talento de los jóvenes bailarines clásicos españoles, que se convierten en grandes estrellas de la danza a nivel mundial de actualidad, como Tamara Rojo o Ángel Corella por citar algunos nombres españoles, que reconocerán la influencia de sus maestros cubanos y pronunciarán los nombres de Karemia Moreno, Lázaro Carreño, Menia Martínez, Cristina Álvarez, Marta García, Orlando Salgado, Lienz Chang, Ramona de Saa, Aurora Bosch, Loipa Arújo o Mirtha Plá, entre otros, cuyas contribuciones han sido decisivas para desarrollo de la danza clásica en España. Tampoco en esta época podemos perder de vista la presencia continuada en el Teatro Albéniz de Madrid del Ballet Nacional de Cuba sus puestas en escena de los grandes clásicos y las clases magistrales de Alicia Alonso, organizadas

por el Ministerio de Cultura, por ser ella el máximo exponente del clasicismo en Iberoamérica, van a potenciar el nacimiento de un público cada vez más aficionado a los grandes ballets clásicos y románticos.

Por otra parte, Alicia Alonso había destruido ya viejos prejuicios, su defensa de la hispanidad había abierto un camino, los bailarines latinos formarían una gran constelación de estrellas internacionales, intérpretes de extraordinario talento que no sólo hablan de virtuosismo técnico, sino de quienes son y de dónde vienen. Baste mencionar nombres como el de Tamara Rojo Premio Príncipe de Asturias de las Artes, Ángel Corella. José Carlos Martínez, Zenaida Yanoski, Lucía Lacarra. Alicia Amatriain o Joaquín de Luz, hoy Director de la Compañía Nacional de Danza de España, y muchas otras figuras que reivindican la hispanidad por todo el mundo.

Asimismo, en el terreno artístico, los estudiantes destacan en el campo de la creación, con más de cien coreografías son inscritas en la Sociedad General de Autores. Por otra parte, obtienen los primeros premios en certámenes coreográficos como el de la Comunidad de Madrid, el de Burgos New York, en el Iberoamericano o como finalistas en la Fundación Onassis. También destacan como intérpretes, Iván Pérez Avilés, egresado del Instituto, es nominado como mejor Bailarín de Holanda, llegando a ser un destacado artista dentro del Nederland Dance Theater I como intérprete y coreógrafo. Asimismo, otra egresada, Marina Mascarrell, obtiene en el Certamen Coreográfico de Madrid el Premio a la Bailarina más sobresaliente y es igualmente contratada por el Nederland Theater. Muchos han sido los reconocimientos alcanzados y muchos los nombres que tendríamos que señalar, pero sin dudas, el más relevante es el Premio Nacional a la mejor institución de enseñanzas artísticas otorgado por la Fundación Cultura Viva, por la excelencia académica, impulso a la creación artística y proyección internacional.

Así, durante 30 años de trabajo, el Instituto de Danza Alicia Alonso, ha sido y es el salvaguarda del legado de la eximia bailarina, que mantuvo su guía y asesoramiento metodológico hasta momentos antes de su muerte, dejando así una huella indisoluble la formación de generaciones de bailarines y artistas en general, que han estado bajo la influencia de su escuela y método, hoy después de su muerte, continua su influencia en las nuevas generaciones de artistas que se gradúan en las titulaciones impartidas por el Instituto de danza que lleva su nombre. Su huella se mantiene y se mantendrá, pues su presencia es continua, en el que hacer de aquellos que preservamos su legado.

Caracterizar la relación de Alicia Alonso durante su vida con la cultura española, sería muy extenso y difícil de abarcar, pues su vinculación directa con España, pasa por un gran tejido que la enlaza con las figuras más importantes del panorama cultural, como Pablo Picasso, Monserrat Caballé, Plácido Domingo, Rafael Alberti, Antonio Gala, Antonio Gades, Marienma, Antonio Ruiz, Pilar López, María de Ávila, Cristina Hoyos, Alfredo Kraus, Nuria Spert, su gran amistad con la soprano Teresa Berganza o Victoria de los Ángeles con quien compartió escena en el Poema del Amor y del Mar. Una relación que siempre se basó en la entrega generosa de su conocimiento, y de su quehacer, como herencia a toda Iberoamérica y el Caribe, bajo el pensamiento de la hermandad que nos une.



ALICIA ALONSO
DURANTE SU ÚLTIMA VISITA AL
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA "ALICIA ALONSO"
© FOTO: ALBERTO SORIA * FONDO DOCUMENTAL FUNDACIÓN DE LA DANZA ALICIA ALONSO

Karmenes. Proceso creativo

Por: José Manuel Bozón.
Profesor e Investigador del Instituto
Universitario de la danza Alicia Alonso.
Universidad Rey Juan Carlos.
Fotos: Levent Karatas ©Ballet de Cámara de Madrid

Creación Artística

Desde sus inicios en 1992 como Cátedra de Danza Alicia Alonso, en la Universidad Complutense de Madrid, uno de los objetivos primordiales fue el desarrollo de los conocimientos de todo lo relacionado con la praxis escénica, entre los que se incluía la creación artística de calidad. En este artículo, nos adentramos en uno de los procesos creativos más recientes producidos en el Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso, y llevado a escena por el Ballet de Cámara de Madrid, unidad de prácticas escénicas de la Fundación de la danza Alicia Alonso. Este proceso de creación, se adentra en el mito de Carmen que se toma como fundamento, para acercarse a las figuras de la danza española que se han convertido en un referente a la hora de interpretar este personaje.

Resumen

En todo proceso creativo coreográfico son muchos los factores y elementos que entran en juego para dar vida a un concepto, inspiración o sueño. Este artículo proporcionará detalles sobre ideas, temática, estética, simbología... del proceso creativo de Karmenes, pieza coreográfica que se presenta en clave de Danza Española y Flamenco y con un diseño, el empoderamiento de la mujer. La coreografía pretende elogiar a las Cármenes más representativas de nuestra cultura dancística desde un prisma personal, encumbrando su legado para que siga vivo.

El ballet procura hacer un recorrido artístico e ideológico de las figuras de Carmen Dauset, Carmen Amaya y el mito de la Carmen de Prosper Mérimée, reuniéndolas en una sola escena y haciendo una lectura personal del tiempo.

Esta suite de danza española y flamenco está dividida en 4 cuadros e interpretado por cinco personajes principales y ocho artistas del cuerpo de baile, que será el encargado de dar forma a cada ambiente escénico.

Palabras clave: mujer, empoderamiento, ideología, Danza Española, pluralidad.

Abstract

In every creative process there are many elements involved in the materialization of a concept, of an inspiration, or a dream. This article uncover details about ideas, themes, aesthetics and symbols of the creative process of Karmenes, a choreographic piece created through the language of Spanish Dance and Flamenco with the purpose of portraying the empowerment of women. It aims to praise the most representative feminine characters of the Spanish dance culture from an intimate perspective in an effort to preserve their artistic legacy.

The piece draws an artistic and ideologic path between the characters of Carmen Dauset, Carmen Amaya and the myth of Prosper Mérimée's Carmen, reuniting them in a single scene and depicting a personal view of time.

This Spanish dance and flamenco piece is divided in 4 sections and performed by five principal roles and eight supporting dancers, which are in charge of providing shape to each scene.

Keywords: woman, empowerment, ideology, Spanish Dance

Introducción:

La inspiración es el motor fundamental para dar forma a cualquier proceso creativo, ¿Dónde buscarla?, ¿Cómo encontrarla? Se trata en ocasiones de un trabajo arduo, pero en otras solo falta tener una visión y como si de una madeja de lana se tratase, tirar del hilo y todas las escenas, ideas y conceptos se van desarrollando hasta llegar al final de ovillo, Según palabras de Aleksandr Pushkin.

La inspiración se caracteriza por la plena concentración de todas las fuerzas espirituales del hombre en el objeto de la creación, por un aumento del tono emocional (alegría del acto creador, ansia creadora) con lo que el trabajo se hace extraordinariamente productivo. (Rosental y Iudin, 1968, p.242)

En el proceso de Karmenes, la idea fundamental era el empoderamiento de la mujer, darle visibilidad y protagonismo a las figuras femeninas que han escrito la historia de la danza española, son numerosas las piezas y ballets que se han creado para la danza española y el flamenco e incluso obras maestras creadas con protagonismo femenino como es el caso de Medea (Madrid, 1984) coreografía de José Granero (1936-2006) creada para el Ballet Nacional de España, "Medea es una de las obras de danza teatral más importantes del repertorio" (Albizu, 2012). El objetivo principal era aunar mujeres representativas en una sola historia o acción y que tuvieran en común el nombre (ya

fuera real o de ficción), y aunque las ideas se encadenaron una detrás de otras con el inicio de un nombre "Carmen" el transcurso creativo duró meses. Pablo Picasso decía: "Yo trabajo todos los días para que cuando llegue la inspiración, me encuentre trabajando. Es así como yo quiero que me encuentre". (Serrano, 2006, p. 55). La pieza coreográfica la componen tres mujeres por orden de aparición:

Carmen Dauset, Carmen Amaya y el mito de la Carmen de Prosper Mérimée, tratando de reproducir distintos conceptos dancísticos e intentando crear un ballet que mostrase a tres mitos en un mismo argumento. Podemos decir que la inspiración a veces llega, otras, se busca, pero en todas ellas se documenta. El escritor Stanislaw Lem dice que "Las ideas, como las pulgas, saltan de un hombre a otro. Pero no pican a todo el mundo". (Goñi, 2014, p.316).

La metodología empleada es cualitativa, utilizando como Métodos de investigación el análisis documental, análisis coreográfico, documentos bibliográficos, hemerográficos y audiovisuales principalmente; para completar la información se tendrá en cuenta la relevancia de las coreografías y excelencia artística de los bailarines o compañías de Danza Española y/o Flamenco. No nos centraremos en dar un análisis del movimiento coreográfico en profundidad, sino documentar y describir el proceso de creación.

Desde que la mítica obra de Carmen escrita en 1845 por Prosper Mérimée (1803–1870) y publicada en 1847, ha sido motivo de inspiración y objeto principal de innumerables representaciones en todas las artes escénicas o del espectáculo, sus adaptaciones y versiones no han cesado desde la primera versión que se hizo para ópera¹ (1875) del compositor Georges Bizet (1838–1875); aunque son muchos los autores que afirman que en las memorias y biografías de Marius Petipa (1818–1910) aparece que puso en escena bastante antes de ser compuesta la ópera por Bizet, dos versiones distintas de la obra de Mérimée: Carmen y su Torero y Una tarde a la salida de los toros , pero no existen datos fidedignos que aporten base documental a estos testimonios.

En el Archivo del Palacio Real de Madrid, y tras consultar la lista de los actos que formaron parte de las fiestas reales, no se ha podido encontrar ningún rastro de alguna de estas coreografías ni de la presencia del bailarín en los actos preparados con motivo de las Bodas Reales. (Hormigón, 2017, p.269)

Ya que según sus memorias el ballet Carmen y su torero, fue compuesto para la boda de Isabel II.

Pero, para que esta Carmen que nos rodea siempre estuviera presente, fue debido a los viajes que Prosper Mérimée hiciera a España y de la amistad que forjó con la Condesa de Montijo, la cual fue quien le relató en 1830 la leyenda de la mujer muerta a manos de su amante, que estaba cansado de sus romances. Así lo pone Mérimée de manifiesto en las cartas que escribiera a la condesa de Montijo.

Acabo de pasarme ocho días encerrado en la escritura, ... sobre los hechos del difunto Don Pedro, ... una historia que me habéis contado hace 15 años, y que espero no haber estropeado. Se trataba de un valentón de Málaga, que había matado a su amante, que se dedicó exclusivamente al público. Después de Arsène Guillot, no tengo nada ... más moral que ofrecer a nuestras hermosas damas. El argumento habla de José, que arruinó su vida y su carrera por causa de una gitana llamada Carmen que se ganaba la vida cotidianamente como cigarrera y, a ratos, como bailarina. (Guzmán, 2021).

En el Repertorio de la Danza Española son muchas las versiones creadas, pero entendemos que tenemos que destacar

¹ Tres decenios después, el 3 de marzo de 1875, se estrenaba en la Opéra-Comique de la capital francesa la ópera compuesta por George Bizet sobre la novela. El estreno resultó inicialmente un fracaso. Bizet, muerto prematuramente a los 36 años, no llegaría a disfrutar del éxito de su trabajo. Meses después Carmen conquistaba Viena. Había nacido el mito. (Mesa, 2020)



busca una salvación o una condena. Es otra cosa. Aquí solo la muerte nos hace liberar el deseo. Es la imposibilidad de desviar el destino. (Navarro, vol. III. 2001, p.84).

Escenificada quizás con todos los estereotipos, pero simbolizando la liberación de la mujer. “Gades era un enamorado de la mujer y en Carmen quería resaltar a esa mujer que busca la libertad” en un tiempo en el que no tocaba. “ citado en (Tapias, 2021), una libertad truncada por un crimen pasional o, violencia de género, porque, aunque no se trate de una versión de Danza Española, tenemos que resaltar el montaje de Calixto Bieito (1953–) donde podemos ver el que quizás sea la versión más alejada de los tópicos del libreto de Mérimée.

Es ahí donde coloca a los personajes: en esa barrera física y moral entre los lugares donde se encuentran y sus acciones. Con ello transforma un crimen pasional romántico, como se ha visto desde siempre, en un tremendo asesinato de violencia de género, que es lo que nos resulta el drama de don José, perdidamente enamorado, con los ojos de ahora. Esta mujer queda a expensas de la

bestia y del si no eres mía, no lo serás de nadie”. citado en (Ruiz, 2017)

Otro precedente indudable es la Carmen (1992) de Rafael Aguilar (1929–1995), donde el creador da una versión sobre el libreto de Mérimée, dando un giro importante en algunas escenas de la obra, indagando en la condición de la protagonista como alma libre, buscando su propia identidad y rechazando los preceptos ideológicos y sociales de su tiempo. “(...) se entiende que esta Carmen triunfe desde Alemania hasta París, pasando por Italia. Es un producto exótico y hasta culto que por momentos se pasa de rosca” (Salas, 1993) “En ella conjuga admirablemente flamenco y danza contemporánea. Se baila a George Bizet, Llorens Barber, Pablo Sarasate y Flavio Pérez, pero también alegrías, verdiales, bulerías, tangos, tientos, martinetes, seguiriyas y soleares”. (Navarro, vol. III. 2001, p.170).

Nos gustaría destacar otra Carmen que quizás se trate de una versión menos popular pero no por ello menos relevante, que cuenta con un lenguaje coreográfico magistral e inspirador, nos referimos a la Carmen (1999) de José Antonio (1951–) creada para el Ballet Nacional de España, donde muestra una Carmen en estado puro y sin tópicos.

Cerró la velada y ocupó toda la segunda parte el estreno de más envergadura, la Carmen coreografiada por José Antonio con su inveterada mano maestra. Su lectura usa del canon, se apoya en el todo orquestal para mover al cuerpo de baile, hace emotivos pasos a dos y ha creado sobre Aida una verosímil cigarrera llena de brío y sensualidad (...) Volviendo a la coreografía de José Antonio, hay que citar sus citas, pues con toda intención lo hace de sí mismo al evocar Romance de luna y con el breve cameo de Carmen sentada en una banqueta en un extremo del escenario, que evoca la clásica coreografía que Alberto Alonso creara en los años sesenta en Moscú para Maya Plisetskaia (...)(Salas, 1999).

Su creador José Antonio dice que:

Carmen nació en el siglo XIX. Fascinó y sedujo en el siglo XX. Todos los pueblos y culturas la han amado e injuriado por ser como es: libre.

Carmen es universal, pero es el mito español, junto con Don Juan, que todos envidiamos. Ella ama cuando quiere, sin obligarse a ninguna regla impuesta por la sociedad. Sevilla es su universo referencial, siempre ~~muero y ronaco en su~~ ciudad, para encandilar a todos. Y así será en el siglo venidero.Eternamente..... Carmen. (Ruiz, 1999).

Para el proceso de Karmenes eran muchos los antecedentes coreográficos del mito de Carmen que había en el Repertorio de Danza Española que podían inspirarnos o provocarnos nuevos lenguajes para la comunicación requerida para nuestra versión personal, pero pocos eran los relatos coreográficos que pudiéramos encontrar sobre Carmen Amaya o Carmen Dauset². De esos pocos relatos podemos destacar la pieza creada para el Ballet Nacional de España dedicada a la memoria de Carmen Dauset (1868-), pasaje dentro del espectáculo Zaguán denominado “La Fonda de Carmencita” (2015) coreografiado por La Lupi (Susana Lupiañez Pinto, 1971-) donde da vida junta con otras seis bailaoras del siglo XIX a un café cantante, reflejando la esencia de la época. Para la Lupi las bailaoras bailaban como vivían, inspirándose así en su propio lenguaje y plasmándolo en las bailarinas desde el lado más visceral y orgánico. (Lupiañez, 2015).

En Karmenes ponemos en escena la famosa grabación de Carmencita de 1894 con la que Thomas Alva Edison presentaba su invento, el kinetoscopio, una película muda de 21 segundos de duración. “la primera mujer en aparecer en imágenes en movimiento de la historia de la humanidad es la bailaora flamenca Carmencita Dauset” (Vergillos 2021. P.212). Podríamos decir que estamos ante la primera bailaora mediática.

La Leyenda (2002) se trata de un referente indudable sobre la figura de Carmen Amaya, coreografía de José Antonio creada en 2002 para la Compañía Andaluza de Danza y más tarde en 2005 para el Ballet Nacional de España, pieza que pasa a ser uno de los repertorios más demandados y representados por la institución.

La intención del creador no era usar cosas evidentes ni la simple recreación biográfica o estilística de Amaya, sino quería plasmar la condición humana, entre el brío y la fragilidad, a quien conoció personalmente.

El proyecto no alberga pretensiones biográficas ni miméticas -Carmen era en verdad única y sería absurdo quererla imitar-, sino desplegar en imágenes una especie de alegoría de ciertos momentos de su vida y de su baile, de su fuerza y su delicadeza, de su grandeza y de su soledad, de una dicotomía de la que ella y sólo ella podría constituir la antítesis. (Gómez, 2005).

En Karmenes hemos querido plasmar la imagen y la fuerza de la Amaya, intentando recrear la inmortalidad escénica que a nadie dejaba indiferente.

Descripción y desarrollo artístico:

Karmenes es una suite de Danza Española y Flamenco con una duración de 30 minutos, dividida en 4 cuadros o escenas y personificada con cinco personajes principales y ocho artistas de cuerpo de baile – encargados de dar forma a cada ambiente escénico- Las cuatro escenas se presentan como: Introducción, Colmao, Taberna y Réquiem y los personajes principales por orden de aparición son: Carmen Dauset “Carmencita”, Carmen Amaya, Lillas Pastia y Alter ego y Carmen el mito. La idea original, coreografía y dirección son de José Manuel Buzón, con

² Carmen Dauset “La Carmencita” bailaora internacional almeriense que se convirtió en la primera mujer filmada por Tomas Alva Edison. Su fecha de fallecimiento hoy en día sigue siendo un enigma.



el asesoramiento y creación de percusión de Roberto Vozmediano, el diseño de iluminación corrió a cargo de Javier Otero, Enrique P. Velasco es el responsable de la dirección técnica y audiovisual, y el vestuario pertenece a José López Monteiro, Iudaa y Paz Volpini. La ecléctica música la componen Gerardo Núñez, Niña Pastori, Enrique Heredia, Wolf Hoffmann y Estrella Morente y Michael Nyman. Un trabajo complejo a lo que estructura se refiere.

El espectáculo comienza a telón cerrado y con una breve introducción musical, a continuación, se presenta a todo el cuerpo de baile inmóvil entre la escenografía- se trata de 8 mesas negras, que van a componer diferentes espacios escénicos- son unos elementos prácticos y



versátiles que van cambiando de estructura, como hemos podido ver en obras como Fuenteovejuna (1994) de Antonio Gades. Las ocho bailarinas a ritmo de bulerías van recreando una ambiente in crescendo idóneo para la presentación de Carmen Dauset “Carmencita”; el flamenco estilizado de esta escena llamada “Introducción” nos empuja al disfrute del baile por el baile, y como sutilmente junto con el movimiento coreografiado, la escena cambia y se transforma en una sala de cine para ver proyectado los famosos 21 segundos que La Dauset grabó para Thomas Alva Edison, entendíamos que dada la repercusión de la famosa película, tenía que estar íntegra en la escena para introducir a Carmencita; al entrar La Dauset en escena, vemos en ella un movimiento más estilizado realizando quiebros, rodazanes y vueltas quebradas³, lo que podríamos denominar menos flamenco “puro”, de ahí las diferencias de opinión que había sobre su estilo flamenco

(...) a que Carmencita no sea flamenca, lo desmiente toda la iconografía y la información de que de ella disponemos. No sólo actuó en los cafés cantantes sino que además lo hizo con mitos del cante y el baile. También formó un dúo de éxito con La Cuenca, la famosa bailaora malagueña cuya impronta en la soleá es fundamental, según señalan, una vez más, sus biógrafos (...) El flamenco había surgido unos años antes como evolución natural y agitanada de los bailes boleros. Y si en el baile de Carmencita observamos elementos boleros, esto es así porque unas pocas décadas antes bolero y flamenco eran sinónimos, no lo olvidemos. Y todavía a finales del siglo XIX lo seguían siendo en muchos contextos. (Vergillos, 2014).

Pero también Carmencita realiza giros, zapateados y movimientos flamencos sumándose con el cuerpo de baile a una nueva composición escénica, donde vemos las mesas en fila de cuatro en vertical de frente al público, protagonizado por La Dauset con la imagen de estrella mediática que queríamos plasmar, justo en este punto hay un cambio importante de ambiente, es el final de esta escena y la presentación del “Colmao” para introducir a Carmen Amaya, sin música las bailarinas realizan un juego de percusión en las mesas a ritmo de seguiriyas – creíamos que era el ritmo más indicado para su presentación- hasta que se produce

³ Pasos de baile más característicos de los bailes boleros.

su entrada, ambas Karmenes están en escena con una nueva música iniciada y realizan movimientos duales sosegados pero con un cariz de rivalidad, hasta que se produce la salida de Carmencita. La Amaya comienza a bailar a ritmo de bulerías, realizando zapateados, desplantes, marcajes, remates y giros rápidos y enérgicos característicos de su baile, queriendo reconstruir sin pretensión alguna la estampa de la que quizás sea la mejor bailaora de todos los tiempos, vuelven a mezclarse los movimientos de la protagonista con los corales, destacando algunos más característicos convencionalmente del hombre, desembocando así a una figura final donde vemos a La Amaya arropada por las 8 mujeres y un tapón de fondo cae cubriendo dicha escena, mientras la música llega a su fade down.

Quizás todo el mundo recuerde a Carmen Amaya vestida de hombre o con su interminable bata de cola, pero con pantalones es como hemos vestido a todo el cuerpo de baile y a la propia Carmen, para romper los moldes estereotipados de la vestimenta impuesta, pero tenemos que decir que la primera bailaora en vestir de hombre fue Trinidad Huertas “la Cuenca” (1855-1890). “La bailaora Trinidad Huertas “la Cuenca” fue toda una adelantada a su tiempo (...) y que fue también la primera en hacer un baile vestida de hombre”. Citado en (Picón, 2016).

Damos paso a la que pensamos que puede ser la parte más rompedora de Karmenes, comienza la “Taberna” con la inclusión de la única figura masculina que hay en la obra, aparece el personaje de Lillas Pastia ,vestido con falda y corsé exhibiendo su lado femenino frente a la parte masculina de su “Alter ego “que va vestida con pantalón, ambos danzan un paso a dos elegante y revelador con un espejo, descubriendo así la dualidad de la persona. Hemos descontextualizado el personaje literario- como se hiciera en otras versiones como la Carmen (2006) de Aida Gómez (1967-) “Gómez es ortodoxa y sólo abandona la tradición literaria para otorgar relevancia al tabernero Lillas Pastia, travestido y socarrón; un secundario más en la obra de Bizet”.(Pidal, 2011)- para darle un rol protagonista, haciéndolo amigo de Carmen y acercándolo a la figura representativa de lo más íntimo y personal, de lo que hacemos o somos cuando estamos a solas o cuando nadie nos ve. La escena cambia cuando su Alter ego se marcha con el espejo y se queda Lillas en escena, al mismo tiempo que sube la gasa/ tapón y se descubre el escenario con 9 mesas (aquí se incluye una mesa más para el personaje de Pastia) colocadas

por todo el espacio con las ocho bailarinas repartidas en ellas y Lillas ocupando la mesa central, danzando la palabra y ofreciendo una acción con gran dramatismo y emoción, caracterizado por la expresión corporal de la parte superior del cuerpo.

La escena vuelve a cambiar para mostrar la última parte de la “Taberna”, Lillas Pastia abandona la escena con su mesa y las ocho bailarinas ocupan los dos extremos superiores de la escena (cuatro a cada lado con sus respectivas mesas), hay un cambio drástico en todos los sentidos, en cuanto a música, iluminación, baile, carácter...es el momento de presentar a “Carmen el mito” quizás la parte más difícil o lo que icono se refiere, dado todos los antecedentes y referentes que existen en el repertorio. Intentamos romper arquetipos y situar a la Carmen de Mérimée en el siglo XXI, con una habanera rockera y en pantalones, su movimiento muestra sensualidad y fuerza al mismo tiempo, ejecutando giros, zapateados, desplantes y composiciones coreográficas; primero baila como solista y luego con el resto de las bailarinas, potenciando juntas el concepto de libertad que lleva por bandera el mito de Mérimée, culminando en un beso con una persona de su mismo sexo, a continuación todas forman una figura central con las mesas y hacen mutis por el foro.

“Réquiem”, es la última escena que comienza con el sonido de un corazón latiendo y la aparición una a una de las Karmenes, es la primera vez que están las tres juntas en el mismo espacio escénico, acto seguido se incorporan las 8 bailarinas realizando toda la composición coreográfica, podemos apreciar pasos y figuras representativas de libertad, idolatría o de lamento hacia esas tres mujeres símbolos del empoderamiento femenino, en algunos momentos se puede vislumbrar movimientos o gestos que nos recuerden acciones religiosas, y se trata de un guiño intencionado a la semana santa, esta escena representa un culto o alegoría en memoria de estas tres mujeres; en la imagen final del espectáculo se ve a las ocho bailarinas en una figura en el extremo izquierdo mirando hacia las Karmenes que se encuentran en el lado opuesto de la escena en otra figura entrelazadas entre sí, con esta estampa final queremos encumbrar su legado para que siga vivo.

Conclusiones:

Creemos que es inevitable no pensar en el mito que creara Mérimée para cualquier inspiración o investigación coreográfica que nos lleva al nombre de Carmen. Hemos tomado claramente como origen de este proceso el nombre de ella para contar nuestra adaptación, una versión libre y deconstruida protagonizada por tres mujeres en un mismo contexto y con un mismo objetivo, mujer libre y feminista. Simbolizado por la elegancia y popularidad de Carmen Dauset “Carmencita, la fuerza y el impacto de la leyenda de Carmen Amaya y la inmortalidad de Carmen el mito.

No hemos pretendido hacer algo nuevo o innovador sino tan solo dar forma a nuestra historia con nuestro propio lenguaje dentro de la Danza española y el Flamenco, pero si alejarlo de los tópicos y folclorismos.

Aunque no hemos referenciado todo el repertorio que evoca o habla de estas tres figuras en danza española, somos conocedores y hemos destacado lo que para nosotros es más relevante, y podemos decir que en la actualidad no hay ninguna coreografía en el repertorio de Danza Española que haga alegoría y hable de estos tres personajes juntos en una misma obra. El proceso creativo de Karmenes ha sido enriquecedor y complejo, pero si hemos provocado emociones, sentimientos o impresiones, diremos que hemos conseguido la consecución de nuestros objetivos.

Referencias bibliográficas:

Albizu, I. (2012). La influencia del mito de Medea en el Ballet Nacional de España. Teoría de la danza. Recuperado de <https://www.danza.es/multimedia/revista/medea>

García, D. (traducción) (2021). Carmen de Prosper Mérimée. Madrid: Editorial Verbum

Gómez, R. (2005). Ballet Nacional de España. Extracto del programa de mano. Teatro de la Zarzuela

Goñi Zabala, J.J. (2014). Creatividad y talento para la innovación. Madrid: ediciones Díaz de Santos

Guzmán, M.J. (2021). El Palacio de Las Dueñas, Eugenia de Montijo y una carta de Mérimée. Diario de Sevilla. Recuperado de https://www.diariodesevilla.es/sevilla/Historias-Sevilla-Paris-Duenas-Eugenia-Montijo-carta-Merimee_0_1582642939.html

Hormigón Vicente, L. (2017). El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-50). Actividad y recepción. Universidad Complutense. Madrid

Lupiañez, S. (2015). Comunicación personal. Ballet Nacional de España. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=6bqA7gE_5Nk

Marian, P. (2011). Carmen según Aída. El Comercio. Recuperado de <https://www.elcomercio.es/v/20111030/cultura/carmen-segun-aida-20111030.html>

Mesa Leiva, E. (2020). ‘Carmen’, el mito en constante transformación. La Vanguardia. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200303/473910171455/carmen-prosper-merimee-georges-bizet-literatura-cine-opera-moda-tauromaquia-feminismo.html>

Navarro, J.L. (2001). Historia del Baile Flamenco, Volumen III. Sevilla: Signatura Ediciones.

Picón, J.L (2016). Ortiz Nuevo indaga en la biografía de La Cuenca, una pionera del flamenco El Mundo. Recuperado de <https://www.elmundo.es/andalucia/malaga/2016/04/10/570a9e37e2704e36448b462e.html>

Rosental, M. e Iudin, P. (1968) · Diccionario Filosófico. Rosario, Argentina: Ediciones Universo

Ruiz Mantilla, J. ‘Carmen’ deja los tópicos y habla de la violencia machista (2017). El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/10/08/actualidad/1507448027_251195.html

Ruiz, J.A. (1999). Ballet Nacional de España. Extracto del programa de mano. Teatro de la Zarzuela

Salas, R. (1993). Excesos. El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/10/08/actualidad/1507448027_251195.html

Salas, R. (1999). Muerta por lentejuela. El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/1999/12/18/cultura/945471614_850215.html

Salas, R. (2008). La ‘Carmen’ de Gades cumple un cuarto de siglo y vuelve a las tablas. El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/05/13/cultura/1210629601_850215.html

Salas, R. (2015). ‘Carmen’ se hace contemporánea. El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/04/01/actualidad/1427910212_591698.html

Serrano, D. (2006). A razón de la nostalgia. México D.F, México: Libreto-editor Miguel Ángel Porrúa

Tapias, I. (2021). “Carmen”, una mujer en busca de su libertad que el flamenco de Gades ensalza. El Obrero. Recuperado de <https://www.elobrero.es/cultura/63446-carmen-una-mujer-en-busca-de-su-libertad-que-el-flamenco-de-gades-ensalza.html>

Vergillos, J. (2014). En defensa de Carmencita. Diario de Almería. Recuperado de https://www.diariodealmeria.es/mapademusicas/defensaCarmencita_0_776622385.html

Vergillos, J. (2021). Nueva Historia del Flamenco: Editorial Almuzara

¿A qué lugar pertenece la danza?

INVESTIGACIÓN EN ARTES

El espacio flexible y la intervención en museos.

Por Sofía Caballero

Candidata a Doctor en mención internacional por la Universidad de Alcalá (España) y Freie Universität Berlin (Alemania).
sofia.caballero@edu.uah.es

Resumen

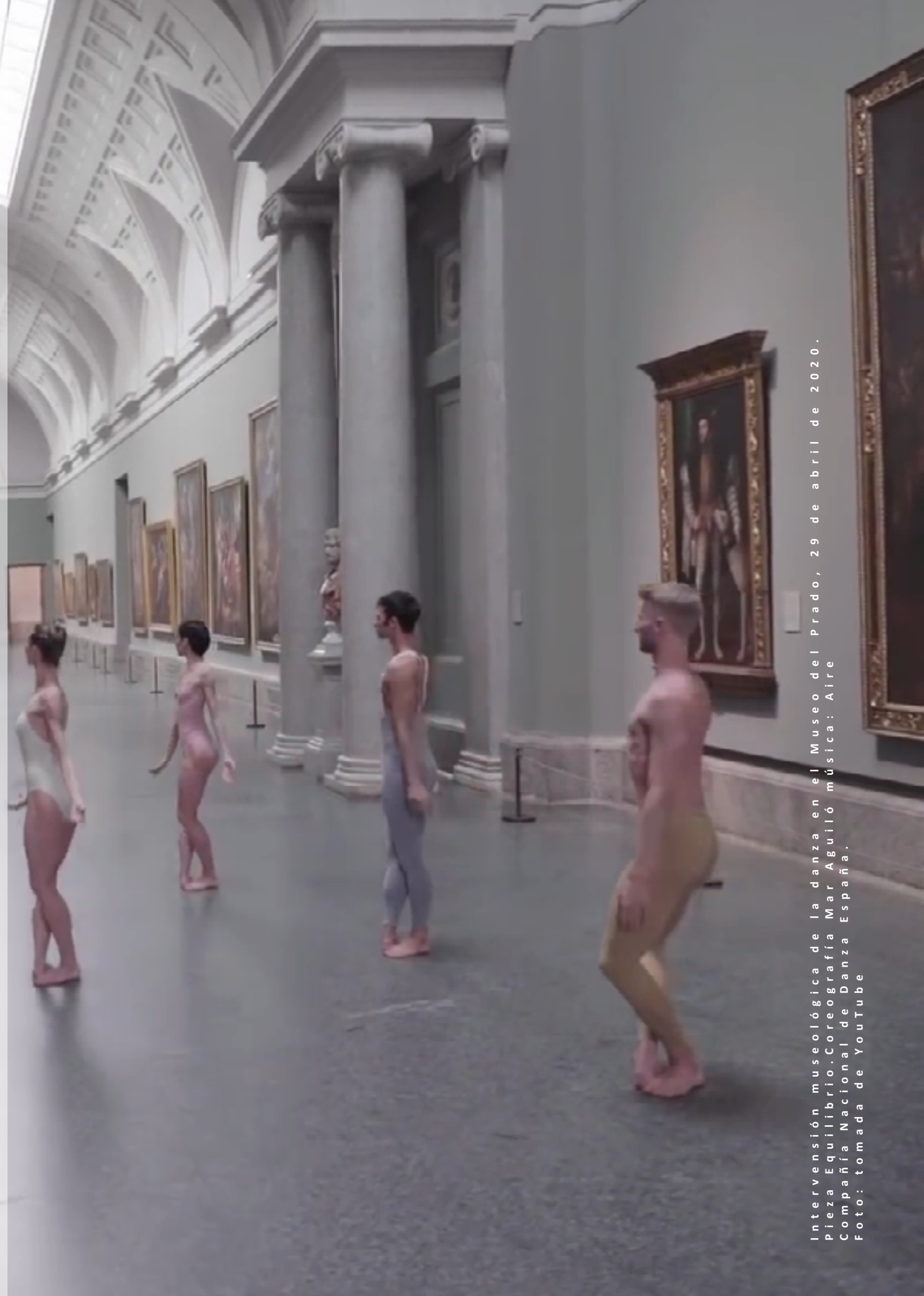
La relación entre danza y espacio es el centro de este artículo, pero no como elemento artístico sino como mero facilitador del acto de bailar. Si bien la danza nunca ha requerido un marco concreto para el acontecimiento, esa dimensión física, también llamada arquitectura, tiene y sigue siendo relevante y condicionante para cualquier coreografía, desde su creación hasta la ejecución frente a un público. Parece que la danza puede tener lugar en cualquier lugar, pero ¿qué hace que un espacio sea un espacio de baile? Nuestra relación con la arquitectura se basa inherentemente en nuestra existencia humana porque “está ligada al movimiento de nuestro cuerpo dentro del espacio” (Arnheim, 2000, p. 82). Se puede afirmar que lo que va a ocurrir en el interior de un edificio (el uso del espacio a través de la práctica social que le podemos dar) tiene un papel determinante a la hora de diseñarlo. Entonces, en otras palabras, ¿cómo tienen que verse para que podamos “verlos” como espacios para la danza?

Se examinará de cerca la esencialidad del espacio en torno a la danza desde diferentes puntos de vista: la arquitectura y la orientación del arquitecto como profesión, el espacio flexible y la intervención museística.

INTRODUCCIÓN

El concepto de ‘espacio’ y sus diferentes genealogías son parte central de mi trabajo de tesis sobre la institucionalización de la danza. Como productor de danza puedo decir que la falta de espacios donde ensayar o bailar, puede ser determinante para que una compañía siga creando o desaparezca. Si bien la danza no requiere de un espacio concreto, es muy peligroso banalizarla. Por eso me preocupa tanto investigar lo que se llama “espacios de baile”, y cómo cualquier espacio puede transformarse en eso.

Una vez entregado el espacio, también puede ser objeto de análisis, porque su dimensión tiene un impacto muy diferente en el artista y en el público. Por ejemplo, bailar dentro de un museo puede tener un significado diferente a bailar dentro de un magnífico teatro, o dentro de una librería, como solíamos hacer con Danza entre Libros. Esta investigación muestra parte de mi trabajo como investigadora de la danza, primero en la Universidad de Alcalá en España y ahora, en la Freie Universität Berlin, Alemania.



Intervención museológica de la danza en el Museo del Prado, 29 de abril de 2020.
Pieza Equilibrio. Coreografía Mar Aguiló música: Aire
Compañía Nacional de Danza España.
Foto: tomada de YouTube

METODOLOGIA

El enfoque o metodología elegido para este artículo pretende desarrollar la siguiente yuxtaposición: mientras que la investigadora de danza francesa Julie Perrin (2006) señala: “la danza no se ha impuesto un lugar específico, ni un estándar arquitectónico” (p. 3), es relevante para comprender la esencialidad de este espacio, cualquiera que sea (Barry & Oelofse, 2021). Por tanto, de acuerdo con la teoría espacial basada en la práctica social de un espacio desarrollada por el filósofo Henri Lefebvre en el siglo XX, dejaremos los teatros para ver cómo son los otros espacios donde se ejecuta la danza. La profesión de arquitecto y su contribución al espacio de danza

¡Las estructuras de los teatros deben ser planificadas por las personas que trabajan en ellas!

(Robinson, 1950, p. 8).

El papel de previsualización, diseño y construcción de cualquier tipo de lugar está tradicionalmente asignado a la profesión de arquitecto. Y es cierto que ha habido muchos libros sobre la arquitectura aplicada a los espacios performativos. Pero como señala Bowler (2015): “la gran mayoría de ellos están escritos desde una perspectiva histórica o técnica y solo dan cuenta de cómo los edificios teatrales permanecen vacíos y sin uso en un espacio medible” (p. 2). Los arquitectos solían ser admirados por la magnificencia de sus obras, por muy útiles que fueran al final. Como si hubiera una falta de comunicación entre la arquitectura y su uso social. Y esto es lo que afirma Robinson.

Siempre basados en la noción de uso espacial, difundida a fines del siglo XX especialmente por Henri Lefebvre, los edificios ya no se construyeron, sino que se desarrollaron a partir del uso espacial que una comunidad, de la cual el arquitecto es miembro. Así, la profesión de arquitecto se convirtió en un problema filosófico por derecho propio. Y como “el espacio es el núcleo de la arquitectura” (Dursun, 2009), surgieron por primera vez varias preguntas: ¿Qué es la arquitectura? ¿Para qué lo necesitamos los humanos? ¿Qué se supone que debe hacer alguien como arquitecto?

Si un espacio puede definirse únicamente en relación a una actividad concreta, que además tiene algún tipo de vínculo con ella, el rol del arquitecto no puede orientarse a realizar una gran construcción sin tener en cuenta el uso final de la misma. Esta actitud ‘fuera de la realidad’ que normalmente tienen los profesionales de la arquitectura o los urbanistas ha sido muy criticada. Por ejemplo, Delgado (2018) les acusa de pensar que “el espacio urbano es algo que está ahí, esperándolos, totalmente disponible para sus hazañas creativas” (p. 34).

Como respuesta, el ámbito profesional adoptó una mente claramente orientada a la funcionalidad. Para comprender los requisitos de lo que se va a construir, el arquitecto puede necesitar interactuar con los miembros de la comunidad como futuros usuarios de su trabajo, a través de “un compromiso activo en un campo de intervención ampliado” (Fox & Nauta, 2012, p. 46). Por ejemplo, puede ocurrir que, luego de dichas conversaciones, las necesidades diagnosticadas a atender puedan ser cubiertas en estructuras preexistentes. Estas charlas pertenecen al “campo de investigación inherentemente especulativo” (p. 47) y le permite a la profesión de arquitecto ordenar, debatir, ampliar o minimizar los límites que constantemente se impone cada vez que necesita ser retratado de alguna manera.

La necesidad de este proceso comunicativo se ve reforzada por la idea de que la falta de conexión entre el concepto de arquitectura y el acto de construir puede ser “problemático porque los humanos tienden a conectarse y comprender una forma construida. Pero, al mismo tiempo, quieren encontrar el valor más allá de la estructura e incluir ese valor en el discurso de la arquitectura

(Adjaye, 2012, p. 9).

Sin embargo, estar permanentemente sujeto a la práctica, por ejemplo a las exigencias de los coreógrafos o bailarines, puede ser perjudicial para la autoiniciativa arquitectónica. Por lo tanto, se reveló el concepto de “arquitectura no solicitada”, que pretende liberar a la arquitectura de su cliente. Porque, como argumenta Van Berkel (2012), si se tiende a omitir la visión del arquitecto y se le obliga a obedecer “indicaciones prácticas de otros”, la brecha entre “los que teorizan para nosotros y los que construyen para ellos ser fomentado” (p. 25).

El espacio flexible: la caja negra

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina a través de este espacio vacío mientras alguien más lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto de teatro. (Brook, 1996, p.7, citado en Bowler, 2015, p.46)

Y, nuevamente, el espacio juega un papel crucial en ese proceso a través del desarrollo de la ficción. Pero además de las herramientas que utilizan los artistas y los técnicos para llevar a cabo este proyecto, el tema de este capítulo trata sobre si un lugar de actuación puede tener una forma construida para que nosotros, como humanos, lo identifiquemos como tal. Eso significa: ¿Qué pasa con la apariencia física del espacio para la danza? ¿Cómo se supone que deben ser?

Si se requiere una clasificación, los teatros se

pueden dividir en dos grandes grupos: aquellos magníficos edificios teatrales históricos (Teatro Real, Madrid o Teatro La Scala, Milán) y, los edificios teatrales más contemporáneos con una estética sobria y funcional (Hubbel am Ufer, Berlina). Sin embargo, la danza se ha insertado en cualquier parte (Perrin, 2006), entonces, ¿qué es necesario para considerar un espacio como un espacio de danza?

Bowler (2015) se basa en el libro “El espacio vacío” del director de teatro británico Peter Brook para analizar cuál es el significado de vacío. Ella enfatiza el hecho de que trabajó en espacios que no fueron construidos como espacios de actuación, como “edificios de fábricas, antiguos mercados, espacios industriales” (p. 46).

El hecho de dar un uso diferente a un antiguo espacio no performativo -ni siquiera cultural- supone, de algún modo, irrumpir en él, modificando su concepto y significado, así como su relación (a través de su uso) con los humanos, tanto intérpretes y público. Según esta idea, estos espacios deben tener una cierta flexibilidad, que puede estar dada por la ausencia de decoración, como los objetos en medio de la escena. Estos pueden limitar el nuevo uso que se le va a dar. De esta manera, la audiencia podría concentrarse fácilmente en la acción en lugar de la estética que la rodea. Entonces, lo que busca es ese compromiso de una audiencia a través de la ausencia de distracciones. Por lo tanto, según Bowler, donde Brook dice “vacío”, debe ser reemplazado por “flexible” o “neutro”, que permite que la audiencia se concentre en la acción.

Este escenario orientado a la flexibilidad se puede encontrar fuera de esos magníficos edificios teatrales, como en mercados (Mercat dels Flors, España), iglesias desmitificadas (O Espaço do Tempo, Portugal) o zonas industriales (Centro per la Scena Contemporanea, Italia), que son ahora teatros por derecho propio después de una remodelación (Bowler, 2015). El coreógrafo Rui Horta considera que el éxito de la arquitectura es que, “para lograr una función deseada, se reduce la forma a lo estrictamente necesario” (Horta, 2000, p. 186).

Así, un espacio de danza puede basarse, como cualquier otro performático, en su concesión a la transfiguración y al compromiso, siendo la caja negra la forma más sobria de reconocerlo.

La danza en un espacio no danzario: Intervención museística y los ‘Asaltos de danza’ en el Museo Reina Sofía de Madrid.

En su denuncia sobre la falta de transformación de los bailarines clásicos hacia un estilo contemporáneo en las compañías estatales británicas, el crítico de ballet Vaughan (1975) dice: “un ballet no puede funcionar como un museo”

(p. 9), refiriéndose al carácter estático de estos lugares. El investigador español Óscar Navajas (2015) destaca que en la Europa de finales del siglo XX el museo como institución era considerado “un espacio pasivo vacío y descontextualizado, alejado de la sociedad y las artes” (p. 84).

El cansancio del uso espacial repetitivo e inercial de la misma, llevó a los artistas a generar diferentes obras de arte que fueran conmovedoras o efímeras, en lugar de una pieza de larga duración, y así apareció una nueva concepción. La repulsión por el museo la describe muy bien el artista de performance Allan Kaprow (2016): Los artistas modernos lo miraban y encontraban allí algo peor que un mero almacén de viejos objetos artísticos sino “un depósito de artistas muertos y estaban aún no está muerto” (p. 90). Agrega que esos viejos palacios ahora tratan de seducir a las masas con eventos de corta duración para que el público reconozca el espacio de la institución como uno lleno de actualizaciones y novedades: conferencias, programas pedagógicos o exposiciones itinerantes podrían ser algunos ejemplos. El arquitecto Josep Maria Montaner (2003) señala que el museo contemporáneo se ha convertido en un lugar de flujo, estímulo e interacción de personas.

En los Estados Unidos de América, esta tendencia comenzó mucho antes con el trabajo de Grant Hyde Code, curador del Museo de Brooklyn en la ciudad de Nueva York. Según Amanda Jane Graham (2020): “organizó programas que reunían a bailarines que actuaban en una variedad de estilos de danza y organizaba exhibiciones que combinaban o alineaban la interpretación de la danza y la danza efímera con el arte visual” (p. 213). El periodista John Martin publicó su artículo “The Dance: Experiment”, donde ve el trabajo de Code como:

Un experimento realizado por el museo y observado con el mayor interés, no solo por aquellos que están particularmente preocupados por el bienestar de la danza, sino también por muchos otros museos que buscan servir a sus comunidades de una manera viva” (Martin, 1939 citado en Graham, 2020, p. 217).

Un espacio puede ser objeto de intervención cuando el uso que tradicionalmente se le ha dado es enajenado por algún otro nuevo uso espacial. En el caso de un museo, parece ser bastante frecuente porque cuenta con un término específico propio: “intervención museística”, que según James Putnam, consiste en aquellas “obras de arte que critican los principios organizativos del museo” (Putnam, 2001). , p.7, citado en Smith, 2012, p.1). Con frecuente quiero decir que la diversificación de los espacios de danza también ha involucrado a museos y galerías de arte en múltiples ocasiones, de hecho,

Putnam la considera “una tendencia museológica emergente en el arte que se corresponde con el uso del museo tradicional como lugar de intervención de los artistas” (p. 1) aunque su resumen de obras no son sólo danzarias.

Previamente se ha estudiado la necesidad contemporánea de crear nuevos espacios escénicos, alejados de los grandes auditorios, buscando la ausencia de elementos externos que puedan generar distracción en el público. Pero se puede observar alguna otra danza en el espacio no danzario que no busca este compromiso, sino que tiene otras intenciones, como bailar dentro de un museo, por ejemplo, que parece estar mucho más relacionado con la voluntad de presentar el museo como un lugar donde las cosas pasan.

Durante los primeros años de la década de 2010, el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía (Madrid) llevó a cabo un evento denominado “Los asaltos de la Danza. Explosiones de danza en sitios y momentos inesperados”. Traducido al inglés, esto sería ‘Asaltos de baile’. Explosión de danza en lugares y momentos inesperados. Consistía en piezas cortas entre diferentes espacios del museo: la entrada principal, el jardín, los pasillos o el interior de ascensores transparentes.

Me gustaría destacar el nombre elegido para este tipo de eventos: “Asaltos de danza”, como si las paredes del museo fueran tan altas que la danza tuviera que desafiarse a sí misma de alguna manera para estar dentro, reforzando la idea de que la danza no pertenece allí y dando un tinte de exclusividad. a lo que estaba pasando. Las coreografías sucedían fuera de las salas del museo, en lo que dentro de un teatro podrían ser los espacios intermedios. Eso quiere decir que las piezas no tuvieron lugar frente al Gernika de Picasso, por ejemplo. A pesar de esta ausencia de contexto, que puede ser completamente intencionada, sí cambió el flujo de circulación de los asistentes al Museo de Arte Contemporáneo: “Ayer fue un domingo intermitentemente lluvioso, frío y ventoso, pero las colas para ver el Salvador Dalí exposición fueron animadas inesperadamente por el baile.” (Salas, 2013).

CONCLUSIÓN

La configuración del espacio que le demos a algo en concreto marcará su desarrollo posterior. Pero no solo eso, también muestra qué relación hay con el objeto. Por ello, esta publicación demuestra que existe un campo aún por explorar en el campo de la danza, para mostrar cómo la sociedad se relaciona con ella. Esos ejemplos demostraron que no solo hay una manera de relacionarnos con la danza, sino varias, y a través de la configuración de los espacios de danza entran en juego diferentes términos como “pertenecer a”, “excluir” y, en definitiva, “ toma de decisiones” y “dinámicas de poder”.

Si bien la arquitectura ya ha sido estudiada como un fenómeno social, gracias a las teorías de la orientación del uso espacial y no solo como una ciencia aislada de la realidad a través de fórmulas matemáticas, la perspectiva de esta publicación es ofrecer una visión innovadora, cohesionadora e inspiradora para futuros investigadores. en los campos de Arquitectura y Estudios de Danza.

Volviendo a la pregunta más importante de esta investigación: ‘¿Qué hace que un espacio sea un espacio de baile?’ Se puede responder de esta manera: en la medida en que permita la transfiguración y el compromiso.

REFERENCIAS

- Adjaye, D. (2012). Construyendo Espacio Crítico. En N. Hirsch, M. Miessen, N. Hirsch y M. Miessen (Eds.), ¿Qué es la práctica espacial crítica? (Vol. 1, págs. 9–10). Berlín: Sternberg Press.
- Arnheim, R. (2000). L’edifice, objet d’une vision bien réfléchie. En F. Corin, Danse et Architecture (pp. 82–89). Bruselas: Nouvelles de Danse.
- Barry, C. y Oelofse, K. (15 de marzo de 2021). Espacio para moverse. La relación entre danza, diseño y espacio. Obtenido de UX Collective: <https://uxdesign.cc/space-to-move-c83b318b265c>
- Jugador de bolos, L. (2015). Arquitectura teatral como espacio encarnado. Múnich: München Universität.
- Delgado, M. (2018, 19 de marzo). Elogio y recate de Henri Lefebvre. La usurpación de ‘El derecho a la ciudad’. Recuperado febrero 2022, de El País: https://elpais.com/elpais/2018/03/16/seres_urbanos/1521194122_492095.html#?rel=mas
- Dursun, P. (2009). Los arquitectos hablan de espacio. En D. Koch, L. Marcus, & J. Steen (Ed.), Proceedings of the 7th International Space Syntax Symposium (págs. 28:1–8). Estocolmo: KTH.
- Foucault, M. (1982). El Sujeto y el Poder. Investigación crítica, 8(4), 777–795.
- Fox, T. y Nauta, J. (2012). Siete puntos sobre la arquitectura como práctica espacial (crítica). En N. Hirsch y M. Miessen, ¿Qué es la práctica espacial crítica? (págs. 46–48). Berlín: Sternberg Press.
- Giuliani, E. (1977). Le public de l’Opéra de Paris de 1750 a 1760. Medida y definición. Revista Internacional de Estética y Sociología de la Música, 8(2), 159–181.
- Graham, A. (2020). La Danza en el Museo. Grant Hyde Code y el Brooklyn Museum Dance Center. En S. Manning, & J. & Ross, El futuro de los estudios de danza (págs. 209–225). Wisconsin: Prensa de la Universidad de Wisconsin.
- Horta, R. (2000). Un temps pour l’espace. En F. Corin, Danse et Architecture (págs. 185–191). Bruselas: Contradanza.
- Kaprow, A. (2016). Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el suceso. (J. Kelley, Ed.) Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- León, P. (1953). Les vicisitudes de l’Opéra de Charles Garnier. Revue des Deux Mondes (1829–1971), 628–645.
- Lepecki, A. (2013). Coreopolicia y coreopolítica: o la tarea del bailarín. TDR: The Drama Review, 57(4), 13–27.
- Lepecki, A. (2017). La política de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea. En R. Kowal, G. Siegmund, R. Martin, R. Kowal, G. Siegmund y R. Martin (Eds.), La política de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea. Oxford: El Manual de Oxford de Danza y Política.
- Bajo, S. (2017). Espacializando la Cultura. La etnografía del espacio y el lugar. Nueva York: Routledge. Grupo Taylor & Francis.
- Montaner, J. (2003). Museos para el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili.
- Navajas, Ó. (2015). Nueva museología y museología social. Análisis de su evolución y situación actual en España y propuestas de futuro. . Alcalá de Henares: UAH.
- Perrin, J. (2006). L’espace en question. Repères, cahier de danse, 18, 3–6.
- Robinson, H. (1950). Arquitectos de teatro vs. Personal de teatro. Revista Teatro Educativo, 2, 8–10.
- Salas, R. (29 de abril de 2013). Asalto con baile al museo. El Pais. .

Schulz, D. (1999). La arquitectura del consumo conspicuo: propiedad, clase y exhibición en Herbert Beerbohm Tree’s her Majesty’s Theatre. Revista de teatro, 231–250.

Smith, C. (2012). Definición de intervención museística: un análisis de la “Máquina del tiempo” de James Puntnam. Richmond: Universidad de la Mancomunidad de Virginia.

Van Berkel, B. (2012). Juicio entrenado. En N. Hirsch y M. Miessen, ¿Qué es la práctica espacial crítica? (págs. 22–23). Berlín: Sternberg Press.

La escuela cubana de ballet

P Á G I N A S A L V A D A

Ponencia "La escuela cubana de ballet: 'balance, tareas inmediatas y perspectivas'", presentada en el seminario metodológico del IV Festival, por los maîtres y profesores del Ballet Nacional de Cuba, así como por sus primeros bailarines.

Publicada en la Revista Cuba en el Ballet Vol 8 No3 año 1977

El reconocimiento de la *escuela cubana de ballet* por parte de la crítica y los públicos de diferentes partes del mundo, han significado en estos años en el terreno de la creación artística uno de los más grandes logros del Ballet Nacional de Cuba, podemos decir entonces que la *escuela cubana de ballet* culminó una etapa en su trayectoria, pero al mismo tiempo, inició otro período aún más complejo e importante que el anterior, porque este reconocimiento coloca en un alto lugar a la *escuela cubana de ballet*, dentro de la cultura cubana e internacional, al mismo tiempo que se nos otorgaba un gran honor a todos los que de una forma u otra, con un aporte mayor o menor hemos contribuido a su desarrollo, nos hacía contraer una enorme responsabilidad ante el público, no solo el cubano, sino también el internacional. Esa responsabilidad es consolidar, proteger y engrandecer esa *escuela cubana de ballet*, que no es sólo una conquista lograda para nuestro país sino una de las riquezas del movimiento danzario internacional, tal como han reconocido y siguen reconociendo especialistas y críticos en diversas partes del mundo.

Pero antes de continuar, y para no dar lugar a confusiones etimológicas, es preciso que nos detengamos brevemente en el concepto de "*escuela de ballet*", puesto que el término se utiliza, indistintamente, para designar dos cosas muy relacionadas entre sí, pero diferentes. Llamamos escuela, comúnmente, al centro formador de bailarines, al plantel donde se imparten clases de ballet. Pero, dentro de ese arte, también se llama "escuela" a un fenómeno estético más complejo, compuesto por diversos elementos técnicos, estilísticos, expresivos y de línea artística. En la segunda acepción señalada, se califica como escuela al conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y formas expresivas con que se proyectan en la escena bailarines formados dentro de principios técnicos y pedagógicos similares, y con una línea artística común. Es 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 se nos diga previamente de dónde procede.

Aunque no es nuestra intención hacer aquí una amplia exposición teórica sobre las escuelas de ballet, sí queremos decir que las mismas, dentro de un 'enfoque marxista, se nos presentan como la resultante histórica del desarrollo económico y social en un país determinado, y reflejan la idiosincrasia nacional (la cual está también condicionada históricamente)

INVESTIGARTE

ALICIA ALONSO EN EL ROL DE ODETTE
JUNTO AL BALLET NACIONAL DE CUBA
© FONDO DOCUMENTAL FUNDACIÓN DE LA DANZA ALICIA ALONSO



que se expresa también en el folkllore y en otras formas artísticas. Las escuelas recogen, también, el legado de grandes personalidades artísticas, las que además de dejar su sello en el estilo, sirven de fuerza aglutinante, ejercen un liderazgo imprescindible para que la escuela mantenga su coherencia y no se desdibuje por influencias foráneas, o por la diversidad de criterios individuales que siempre proliferan y tratan de imponerse.

Esto no quiere decir que una escuela de ballet sea la obra personal de un sólo individuo, pues aunque se trate de una gran personalidad artística, es imprescindible la conjunción de Un esfuerzo colectivo. La escuela se desarrolla con el trabajo tesonero de una vanguardia capaz y creadora, alrededor de la cual se nuclean discípulos, quienes deben defender los principios de la misma, mantener en alto sus postulados y garantizar el relevo histórico. Sin la unidad y el esfuerzo de muchos, no está garantizada esa continuidad histórica. Y la fragua donde se forja ese relevo está constituida por los centros de enseñanza, por las escuelas de ballet (ahora en la primera acepción de ese término). Es decir, que los responsables de esa tragua, en lo que se refiere a la *escuela cubana*, son ustedes, somos nosotros.

Creemos que lo más importante que podemos plantearnos en el momento actual es la búsqueda de las soluciones que nos permitan orientar nuestro trabajo por los caminos idóneos, que garanticen el cumplimiento del compromiso que tenemos en lo que se refiere a conservar y desarrollar la *escuela cubana de ballet*. Para ello nos parece útil partir de un brevísimo recuento de la historia, desde sus antecedentes hasta nuestros días, a fin de adquirir una conciencia más clara de los problemas que confronta en la actualidad y de la manera de resolverlos.

La búsqueda de una expresión cubana ha estado presente en casi todos los esfuerzos que se han realizado en nuestro país dentro de la danza teatral. En el campo del ballet, único al que nos referimos en esta ponencia, el germen de estas búsquedas estuvo en el inicio mismo de la carrera de Alicia Alonso, así como de Fernando y Alberto Alonso. La formación artística de estas figuras fue, por suerte, variada en lo que a escuelas se refiere.

Entre sus profesores podemos contar representantes de escuelas y estilos coreográficos muy diversos. Aun así, en las fuentes de que se nutrieron tanto Alicia como Fernando, predominan dos tendencias principales: la antigua escuela rusa, representada entre otros profesores por Alexandra Fedorova (egresada de la famosa escuela de San Petersburgo, y alumna de Enrico Cecchetti); y la escuela italiana, representada por el profesor Enrico Zanfretta, egresado de la escuela de la Scala de Milán. Junto a estas figuras, puede señalarse una extensa nómina de profesores, coreógrafos y bailarines, en que se entremezclan representantes de la escuela inglesa y danesa con famosas figuras

del movimiento coreográfico del ballet moderno norteamericano.

Como han señalado en repetidas ocasiones los fundadores de la *escuela cubana*, de todas esas fuentes se fue seleccionando lo que se consideró más adecuado al bailarín cubano según su constitución física, las peculiaridades anatómicas más reiteradas en él, lo más adecuado a nuestro temperamento, a nuestra idiosincrasia; y sobre todo, a nuestro sentido de lo estético, o sea, a la forma más generalizada que tenemos en Cuba de concebir lo bello, lo elegante, lo armonioso, dentro de la línea balletística.

También los fundadores han reiterado que la base de la técnica académica es la misma en todas partes del mundo, pero se trata del acento que le damos a los diferentes aspectos, la valoración que hacernos de los distintos elementos presentes en la técnica del ballet. Esos criterios valorativos se insertan dentro de la tradición cultural cubana, y su estudio nos llevaría a analizar aspectos ideológicos, éticos, geográficos y psicológicos, así como el complejo de referencias culturales en que se ubica nuestra nacionalidad.

Debe quedar claro que la escuela cubana de ballet, aunque se ha nutrido y aún se nutre de todas las escuelas existentes, no es una mezcla ecléctica de ellas, no es la suma mecánica de características ajenas, sino un proceso de asimilación al que se han sumado también elementos inéditos. Aparte de que su originalidad, no puesta en duda por nadie, emana también de la manera peculiar en que los elementos foráneos han sido transformados y asimilados.

A pesar de los esfuerzos que se realizaron en etapas anteriores, en las últimas décadas, gracias al apoyo institucional y gubernamental, la *escuela cubana de ballet* 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, que los especialistas comienzan a reconocer como *escuela cubana*, lo que hasta entonces sólo se habían señalado como virtudes y características individuales de Alicia Alonso. En años posteriores, el Ballet Nacional de Cuba continúa su desarrollo y sus figuras trascendieron cada vez más los marcos nacionales. Podríamos citar las opiniones vertidas sobre la *escuela cubana* por quienes son, sin exagerar, los más eminentes especialistas de ballet en todo el mundo. En ellas veríamos, además de un reconocimiento, no pocos análisis con aportes a la definición de sus características.

Para citar sólo algunas, recordemos al inglés Arnold Haskell quien afirmó luego de un extenso análisis:

“En fin: existe una escuela cubana de ballet, la más joven nacida en unos trescientos años de historia, y que ya puede reconocerse sin lugar a dudas”



ALBERTO ALICIA Y FERNANDO ALONSO EN
LOS INICIOS DE LA ACADEMIA DE BALLET
ALICIA ALONSO.
© FONDO DOCUMENTAL FUNDACIÓN DE LA DANZA ALICIA ALONSO

También podemos citar a Clives Barnes, del The New York Time, quien la describió como:

“un intento concienzudo de combinar las virtudes de muchas escuelas de danza” y que se admiraba de que un pequeño país, sin un gran desarrollo económico, proporciona lo que calificó de “una de las grandes escuelas de ballet del mundo”.

Los críticos y especialistas soviéticos han sido particularmente elogiosos para nuestra escuela y contamos, entre otras, con opiniones de personalidades tan valiosas como Galina Ulánova, Maya Plisétskaia, Natalia Dudínskaia y Sofía Golovkina. Las opiniones más recientes sobre la *escuela cubana de ballet* llenarían, por sí mismas muchas páginas, y ya es hora de ir pensando en recogerlas en un folleto. Nos referiremos a algunas vertidas durante el V Festival Internacional de Ballet de La Habana, evento que por sí mismo fue un ejemplo del prestigio de que goza el ballet cubano en todo el mundo.

Veamos en primer lugar a Galina Ulánova, de quien contamos con opiniones expresadas en diferentes épocas, y que durante el V Festival, expresó:

“La existencia de la *escuela cubana de ballet* es cada vez más evidente; es indiscutible que los cubanos apertan a su escuela no pocas cosas interesantes de las que podemos aprender los bailarines soviéticos, lo mismo que los cubanos

han sabido aprovechar algunas de nuestras experiencias.”

Escuchemos el análisis de Violeta Konsulova, de Bulgaria, una de las más distinguidas representantes de la crítica, quien escribió: “¿Cómo se debe entender hoy el término escuela cubana de ballet? Ante todo como educación artística de los intérpretes, los que exhiben cualidades técnicas y artísticas determinadas por la asimilación de las tradiciones de dicho ballet, conjugadas con las cualidades físicas y emocionales específicas de los bailarines. Desde el principio de la formación de la escuela cubana de ballet se destacó el papel de la primera bailarina y directora del Ballet Nacional de Cuba, Alicia Alonso, persona de elevada inteligencia y talento, que contribuyó a la misma de manera decisiva, no sólo con su ejemplo personal artístico y creativo, sino también con sus intereses universales en los problemas de la pedagogía del ballet y en la esfera de las actividades coreográficas. Ella aceleró la construcción compleja de la *escuela cubana de ballet*.

Aquí se verifica una verdad eterna en el marco de las creaciones artísticas, una feliz circunstancia para el ballet cubano: que es necesario una personalidad eminente, célebre, conjuntamente con las otras

circunstancias positivas, unión que en este caso dio como resultado que el Ballet Nacional de Cuba, dirigido por esa personalidad eminente, pueda tratar los problemas con amplitud como un sistema complejo y coordinado y considerando minuciosamente los detalles más mínimos. La resolución correcta de todos estos problemas, determina los rasgos específicos de la *escuela cubana de ballet*.

Si queremos representar los rasgos característicos de dicha escuela, tendríamos que tocar sobre todo sus fundamentos, los índices técnicos en la realización de la léxica del baile. En este sentido también se tiene que subrayar, junto al célebre “balance” de los intérpretes cubanos, la coordinación precisa de los movimientos en todo su cuerpo, que los libera de la tensión muscular y les da la posibilidad de destacar su virtuosismo.

Particular impresión hace la suave fuerza expresiva de los pies, que acerca su elocuencia a la de las manos. Además se, guarda la absoluta pureza clásica de la interpretación, impregnada de auténtica musicalidad. En otras palabras, los cuerpos de los artistas cubanos están afinados, como instrumentos precisos que pueden reflejar en el baile clásico las particularidades estilísticas de cada pieza de ballet, acentuar los matices imperceptibles en los movimientos académicos que distinguen un autor de otro, una época estética de otra.

Por otra parte, en lo que se refiere a la integral educación artística de los intérpretes del ballet cubano, la misma abarca no sólo su cultura puramente plástica, sino también su cultura teatral, como artistas que representan en la escena, siempre lógica, detallada y muy convincentemente, la conducta de sus héroes. La actitud del valor teatral de la representación del ballet se subraya no solamente por los artistas, sino también en las soluciones escénicas de cada obra, lo cual también es un rasgo distintivo de la *escuela cubana de ballet*.

¿Sigue desarrollándose la *escuela cubana de ballet*?

Yo creo sí, integrando cada día más ampliamente las tendencias del arte del ballet clásico, empujando adelante el desarrollo del pensamiento coreográfico actual.

Hasta ahora, nos hemos referido a la *escuela cubana de ballet* en su trayectoria desde el punto de vista de sus logros artísticos. Como puede verse,

desde ese punto de vista la *escuela cubana de ballet* mantiene en la actualidad el más alto de los niveles. Pero quisiéramos formularnos algunas preguntas, con las que creemos sintetizar las preocupaciones de los maitres de ballet y profesores del Ballet Nacional de Cuba, así como de otros muchos compañeros dentro y fuera del Ballet Nacional de Cuba.

¿En qué estado actual se encuentra la *escuela cubana de ballet* en lo que se refiere a unidad metodológica?

¿Garantiza su situación actual, cabalmente, su continuidad histórica?

¿Están eficientemente enlazados todos los niveles de la escuela cubana, es decir los centros formadores de bailarines con las campañas profesionales, y éstas con la recién creada “Escuela Coreografica del Instituto Superior de Arte”?

Las escuelas de ballet son fenómenos dinámicos, que llevan en sí mismos un constante proceso de evolución. Mediante un proceso dialéctico, la escuela cubana debe renovarse constantemente, y al mismo tiempo que estar protegida por una férrea disciplina para conservar aquellos elementos que la caracterizan, estar abierta a todo aquello que sea positivo, a todo lo que la enriquezca.

Luego de analizar los principales puntos que deben superarse para conseguir una más eficaz coordinación entre todos los factores integrantes de la *escuela cubana de ballet*, la ponencia relaciona algunos de los pasos dados en ese sentido, y propone nuevos mecanismos para lograr esos fines, En este sentido señala:

“El Ballet Nacional de Cuba, por acción de su directora Alicia Alonso, ha tomado algunas iniciativas parciales al respecto. Además de reuniones de discusión metodológica propiciadas entre sus propios maitres de ballets y profesores, para orientarlos hacia criterios uniformes dentro de la escuela cubana, se ha invitado a participar en los mismos a profesores, de la Escuela Provincial de L y 19, y de la Escuela Nacional de Ballet, ambas en La Habana. También, el Ballet y la Escuela Provincial en Camagüey, han firmado recientemente un convenio de colaboración. Creemos que ésta ha sido y será la disposición del Ballet Nacional de Cuba y del Ballet de Camagüey con respecto a la colaboración con todo aquel que lo necesite y esté dispuesto a recibir orientaciones metodológicas



ALICIA ALONSO, MARIA ELENA LLORENTE
DURANTE UNA CLASE IMPARTIDA POR
FERNANDO ALONSO EN EL BALLET
NACIONAL DE CUBA
© FONDO DOCUMENTAL FUNDACIÓN DE LA DANZA ALICIA ALONSO

sobre la *escuela cubana*, pero es necesario crear mecanismos que garanticen la preservación de la *escuela cubana de ballet* en forma permanente y con alcance nacional.

El Ballet Nacional de Cuba es la máxima expresión de la *escuela cubana de ballet*. En el Ballet Nacional se encuentran los representantes de más alto nivel artístico de la *escuela cubana de ballet* y su profesorado y primeras figuras son quienes poseen, como fenómeno colectivo, el mayor dominio, conocimiento y actualización sobre los principios y características de la escuela cubana.

Tenemos el privilegio de contar con la orientación y el ejemplo práctico de la Prima Ballerina Assoluta Alicia Alonso, con su acatada autoridad y jerarquía como máxima expresión individual de nuestra escuela. El Ballet de Camagüey, segunda compañía profesional de ballet del país, cuenta con un maestro y director como Fernando Alonso, otro de los fundadores, que con su labor pedagógica ha contribuido de manera decisiva a elevar la *escuela cubana* hasta el lugar donde hoy se encuentra.

Es indudable que es en la práctica profesional donde la escuela alcanza su mayor desarrollo. Es allí donde la *escuela cubana de ballet* se presenta más dinámica, donde el proceso de asimilación de elementos o de variación de los existentes se produce con mayor rapidez. Por eso, el divorcio entre las compañías y los centros formadores de bailarines sería el primer paso para la aniquilación de la *escuela cubana de ballet*.

Los centros formadores de bailarines tienen que formar a sus alumnos de acuerdo a las necesidades de la compañía profesional, puesto que son éstas las que deben absorber a los graduados, y los mismos deben responder a los principios de la *escuela cubana de ballet*, tal como ella se concibe y practica en la compañía profesional. Si como decíamos hace un momento la *escuela cubana de ballet* es el resultado de un cuidadoso proceso de selección, es fácil entender que su existencia no debe ser comprometida por adopciones caprichosas o criterios individuales. La asimilación de elementos nuevos, la adopción de aspectos de otras escuelas, debe hacerse siempre a través del trabajo responsable y la autoridad de quienes dominan más y mejor los principios de la *escuela cubana*.

La dispersión, la falta de rigor, la indisciplina, los criterios personales llevados a la práctica en forma inconsulta, podrían llevarnos a perder lo

que ha costado tantos años de sacrificio conseguir. Es necesario transmitir a los alumnos, desde el primer año hasta su graduación, la mayor confianza en los valores propios de la *escuela cubana de ballet*. Esa confianza debe extenderse a los bailarines profesionales, a los profesores, y a todos los que de una forma u otra trabajamos en el campo del ballet.

Esmás, la creencia en nuestros propios valores es algo que debemos defender como una cuestión de principios, sin que esto entrañe inmodestia, falso orgullo nacional o el no reconocimiento a los muchos valores de otras escuelas.

Sólo nos resta expresarles la satisfacción y el interés que hemos sentido los integrantes del Ballet Nacional de Cuba que estamos presente en este IV Festival de Escuelas Nacional de Ballet y Danza Moderna, al poder conocer el trabajo de ustedes. Sabemos que en el futuro continuaremos trabajando todos con nuestro mayor entusiasmo para hacer que nuestra escuela cubana de ballet se desarrolle cada día más, y se convierta definitivamente en aquello que es la característica de las escuelas de ballet cuando se encuentran en su máximo desarrollo, o sea: en un movimiento artístico que sea capaz de sobrevivir a sus creadores.

ALICIA ALONSO DURANTE UNA VISITA
A LA ESCUELA NACIONAL DE BALLET
OFRECE CORRECCIONES METODOLÓGICAS
A LA MAESTRA Y PRIMERA BAILARINA
MIRTA PLA.
© FONDO DOCUMENTAL FUNDACIÓN DE LA DANZA ALICIA ALONSO





Julio Castañño

Uno de los aspectos más importantes dentro de la representación escénica, es la concepción del espacio, este configura el carácter de la obra, la contextualiza, y ubica al espectador en una atmósfera específica. Es por ello que el rol del diseñador de escenografía y vestuario resulta vital en la buena puesta en escena de las obras tanto del repertorio establecido como de las nuevas creaciones que con el devenir del tiempo, toman derroteros estéticos más complejos, donde la reproducción naturalista de un entorno no es primordial, sino que se busca cada vez más la esencia misma de las artes escénicas en un entorno lleno de simbología, que da al espectador todos los elementos necesarios para adentrarse en la obra.

por Ioshinobu Navarro Sanler.

Profesor e Investigador.

Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso

Universidad Rey Juan Carlos.

JULIO CASTAÑO

Llevar la cultura a la escena

A propósito de una exposición

Una de las actividades realizadas en las festividades por el 30 Aniversario de la Cátedra de Danza Alicia Alonso, fue la realización de la exposición itinerante Julio Castaño, el artista tras el telón, que realiza un recorrido por la vida y obra del creador cubano, destacable por sus conocimientos en las profesiones de pintor, bailarín y diseñador. Este trabajo recoge un resumen de lo publicado en el catálogo de la exposición acerca de la vida y obra del artista.

Diseño de Julio Castaño para la puesta en escena del ballet Las noches de Walpurgis estrenado por el Ballet de Cámara de Madrid

El nombre de Julio Castaño (1935-2021) es sinónimo de ARTE. Este gran artista resulta un referente del diseño teatral cubano. Castaño tuvo la suerte de vivir un período de despertar de la conciencia cultural cubana, donde las vanguardias artísticas dieron como resultado una estética, muy relacionada con el surgimiento y empoderamiento de la identidad cultural y de la aceptación de lo cubano, que repercutiría en otros aspectos del arte, y que ha logrado trascender la barrera del tiempo para establecerse como un elemento iconográfico reconocible como manifestación cultural. Castaño, en su activo y largo camino por las artes, compartió y se nutrió de figuras prominentes de la cultura cubana y universal. Este hombre de vasta cultura, y de sonrisa afable, es hoy un artista que se erige como fundamental dentro de la historia de la danza en Cuba.

Natural de La Habana, inició sus estudios artísticos en la Escuela de Artes Plásticas Concha Ferrant y concluyó su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, donde obtuvo el título de dibujo y pintura en 1962.

Viajó a Madrid, donde cursó estudios en la Escuela Central San Fernando, hoy Real Academia de Bellas Artes de San Fernando creada por Real Decreto del 12 de abril de 1752. También en España Castaño recibió clases de arte dramático, canto, ballet y diseño escénico, enseñanzas que luego pone en práctica en su período profesional dentro del Ballet Nacional de Cuba.

Esta andadura por las artes, lo llevó a su regreso a Cuba a formar parte del Ballet de Cuba, dirigido por Fernando y Alicia Alonso, quien más tarde llevaría sus vestuarios en más de una ocasión, en producciones como La bella durmiente, El lago de los cisnes. Para el Ballet Nacional de Cuba, realiza además diseños de ballets como Flora de Gustavo Herrera, Apolo, Petroushka, El flautista de Hamelin y El circo, también con coreografía de La Alonso.

Castaño mantuvo toda su vida una búsqueda incansable por entender el arte de la danza. Este hombre de amable sonrisa y profundo corazón, entendió como nadie la delicadeza del arte del ballet, y supo engalanarlo en su justa medida, de un entorno y un vestuario lleno de significados, contando a través de su imagen el carácter y la historia detrás del personaje.

Su relación con España, continúa tiempo después de haber pasado sus años de estudiante a través de la relación con la Fundación de la danza Alicia Alonso y el Ballet de Cámara de Madrid donde realiza varias producciones que conforman parte de esta exposición, entre los que se encuentran ballets, como Coppelia, La noche de Walpurgis, La Sífide o Muñecos.

Julio Castaño ingresa en el Ballet Nacional de Cuba bajo la dirección de Fernando y Alicia Alonso, cuando aún era una joven compañía de ballet que gestaba su imagen de identidad. Este es el momento en el que comienza el proceso histórico que da lugar a una escuela cubana de ballet, y a un repertorio que refleja hoy a los ojos de la historia el devenir de la compañía cubana.

Castaño comienza como otros muchos jóvenes bailarines por el cuerpo de baile, compartiendo escena con figuras fundamentales de la danza como Loipa Araujo, Josefina Méndez, Aurora Bosch o Mirtha Plá, nombradas por Arnold Haskell como las Cuatro Joyas del Ballet cubano; y también trabaja con diversos coreógrafos cubanos y extranjeros que aportan su visión de la danza a la compañía.

Aquí también conoce el repertorio romántico – clásico tradicional, obras como Giselle, El Lago de los Cisnes, La bella durmiente del bosque en versión coreográfica de Alicia Alonso son bailadas por Julio Castaño que interpreta diferentes roles.

El repertorio más neoclásico y moderno de la compañía en sus primeros años también forman parte de las obras que conoce Castaño, una búsqueda experimental dentro de los procesos creativos como es el ejemplo del trabajo del célebre coreógrafo Jose Parés, para el que años más tarde diseñará la escenografía de El flautista de Hamelín (1963). Pero también conoce e interpreta obras de Alberto Alonso, Alberto Méndez, Cuca Martínez y las coreografías de la célebre Prima Ballerina Assoluta Alicia Alonso, quien desde los primeros años de la compañía coreografía piezas no solo del repertorio, si no también obras de corte neoclásico y moderno, como son Narciso y Eco, Ensayo Sinfónico (estrenado también en el American Ballet Theatre de Nueva York) o Génesis.

Como bailarín Castaño se destaca por tener grandes habilidades y destrezas, inconfundible sería su salto, y la elasticidad de sus movimientos; pero más allá de conocer la coreografía se preocupa por los procesos creativos que están detrás de una producción escénica. En este interés Castaño se encuentra nuevamente con aquello que había sido su interés en la niñez y la juventud el dibujo, reconvertido en poner sobre papel las formas y el movimiento vistiendo el cuerpo del bailarín y la escena.

El conocimiento que tiene Julio Castaño como bailarín, llegando a la posición de bailarín principal de la compañía, le da el conocimiento necesario para entender las necesidades que son imprescindibles en cuanto a la libertad del movimiento, no es un diseñador que trata de vestir a un bailarín, es el bailarín que viste el ballet y así podemos entender que sus diseños, algunos de los más importantes con más de 40 años, continúen siendo utilizados por el Ballet Nacional de Cuba hasta nuestros días, como ocurre con el vestuario del 2do acto de El lago de los cisnes, que constituye una imagen representativa e icónica de la compañía caribeña.

En el espectáculo escénico, y en especial en el espectáculo de danza, confluyen muchas manifestaciones del arte, entre ellas la pintura y el diseño, reflejados en la escenografía y el vestuario, también el diseño de iluminación, el diseño musical, que reúnen entorno a la obra, una relación transversal y multidisciplinar, que hace que el espectáculo se convierta en una obra de arte total, término alemán Gesamtkunstwerk (traducible como obra de arte total) concepto atribuido al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra que integraba las seis artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura. Si nos centramos en el espectáculo de danza, el diseño toma una mayor relevancia, pues en él se encuentra toda una serie de iconografías y simbologías, que nos ofrecen información visual sobre aspectos que permite al espectador adentrarse en la obra.

Un espectáculo escénico necesita llegar al espectador a través del sentido de la vista, y para ello, el diseño que envuelve la coreografía se convierte en elemento integrador de todas las artes que conforman el espectáculo. El desarrollo de la danza en sí misma, nos muestra la importancia que ha tenido la escenografía y el vestuario en los diferentes momentos del devenir escénico. Cambios como cortar los tacones al estilo Camargo, o acortar la falda y utilizar telas que hasta el momento no se habían visto en la escena, como el icónico tutú romántico de Marie Taglioni en La Sífide, son tan solo dos ejemplos de aquellos cambios significativos en el ámbito de la danza, que a su vez marcaron el desarrollo de esta. Pero

no es hasta 1927 que se configura o entiende el vestuario con los cánones que lo entendemos hoy, gracias a una de las vanguardias más importantes para el movimiento de la danza, pues los constructivistas, fueron los primeros en utilizar las técnicas de la plástica para construir decorados y vestuarios, en un nuevo concepto de lenguaje formal, en el que el movimiento jugaría un rol fundamental.

Sin dudas la Bahaus y el ballet Triádico creado por Oskar Schlemmer, es una prueba de aquellos cambios y de la búsqueda de una nueva conceptualización, mucho más experimental, pero basada en las nuevas maneras de entender la fusión del movimiento, el vestuario y la música, que se fusionan para dar como resultado una obra verdaderamente sui géneris, muestra elevada del constructivismo coreográfico. En una primera vista, podríamos pensar que en este ballet el movimiento no es el elemento fundamental, pero realmente es el movimiento, o la limitación del mismo el verdadero protagonista, y que a través de los característicos diseños que idea el mismo Schlemmer, que logra ingeniosos juegos visuales a través de las formas geométricas y la utilización de colores básicos. El diseñador y también coreógrafo de la pieza, a través de las estructuras geométricas que se convierten en estructuras arquitectónicas andarinas, con morfologías, texturas y materiales que intencionadamente limitan el movimiento de los bailarines; despersonificándolos a través de la utilización de máscaras para producir la abstracción del sujeto.



Ballet Russes de Diaguilev
diseño de vestuario: Coco Chanel
Fotografía © Colección Museo Nacional de la Danza. Cuba.
Fotógrafo: Sasha.

Esta introducción de las formalidades de las bellas artes en el devenir del diseño y configuración escénico es la base fundamental del flujo de colaboraciones de grandes nombres de la plástica, que a través de la historia, realizaron diseños escénicos, como Dalí, Chagall, Léger, Vasarely, o Picasso, que realizan los diseños de escenografía y vestuario para las también compañías icónicas del panorama de la danza, como los Ballets Russes de Diaguilev, el Ballet Russe de Montecarlo, o los Ballets del Marqués de Cuevas.

Estas interacciones entre artistas de la danza y artistas plásticos, también se extienden con el paso del tiempo y con las búsquedas estéticas de empresarios y coreógrafos, a grandes diseñadores de moda, que encuentran en el ballet, una nueva forma de expresión, como es el caso de Chanel la gran casa de moda francesa, Yves Saint Laurent, o más recientemente las colaboraciones de Gianni Versace, Marc Jacobs, Valentino, Alexander McQueen, Rei Kawakubo, dentro del panorama español encontramos el caso de Juan Duyos, Dolores Cortés, Ion Fiz, Agatha Ruiz de la Prada, Francis Montesinos, Victorio&Lucchino o Juanjo Oliva.

A partir de esta idea, podemos señalar que los mejores ejemplos de movimientos escénicos que se inscriben en la tradición de las vanguardias históricas son el teatro experimental, el teatro de los movimientos, el teatro de objetos y el teatro de estructuras. El teatro experimental es una forma de teatro que se caracteriza por la innovación en la forma y el contenido. A menudo se asocia con el teatro de avant-garde, pero el experimentalismo es más una actitud que un estilo. Los teatristas experimentales se caracterizan por la búsqueda de nuevas formas de representación y el rechazo de las convenciones teatrales establecidas, realizando no solo cambios estéticos, sino verdaderas revoluciones artísticas dentro del espacio escénico, que ofrecen una nueva perspectiva de la conformación del espectáculo escénico.

El teatro de los movimientos es un tipo de teatro que se caracteriza por la utilización de movimientos corporales en lugar de palabras para contar una historia. La renovación de la danza a lo largo del siglo XX se sustenta en las teorías de la movilidad de las formas de la modernidad. Es decir, una renovación que se sustenta, en primer lugar, en un cambio de perspectiva: si la danza se entendía como un arte más de las bellas artes, la danza del siglo XX se ha concebido como un arte de la movilidad. Matisse, por ejemplo, en su ensayo “La danza” (1910), la considera como el arte del movimiento: “La danza es un arte de la movilidad. Es la expresión de la voluntad de movimiento, de la capacidad de movimiento, de la necesidad de movimiento. Es un arte de la movilidad de los cuerpos, de las formas, de las

figuras, de los objetos, de las cosas, de las ideas. Es un arte de la movilidad de la voluntad, de la sensibilidad, y de todos los elementos culturales que rodean a los creadores.”

El diseño en un espectáculo de danza debe ofrecer la información necesaria para entender la obra, contextualizar, darnos una información de lugar; es la materialización de la idea del coreógrafo, dando un contexto histórico, el carácter del personaje, el entorno en el que se desenvuelve la idea; pero en la danza también el diseño tiene que aportar la libertad en el movimiento al bailarín para que pueda ejecutar la danza, una complejidad que el diseñador debe resolver sin dejar de lado todos los elementos necesarios para la construcción del personaje.

Los artistas cubanos no son ajenos a este cambio conceptual, y también vemos como en el ámbito artístico se concretan acciones que van configurando lo que hoy se conoce como vanguardia artística cubana, muestra inequívoca de una construcción de la imagen cultural que parte de las tradiciones más populares del pueblo de Cuba. Son una suerte de escribas a través de las diferentes manifestaciones del arte, en cuyas huellas encontramos las muestras de todo ese proceso sincrético-cultural-religioso donde se entretajan las culturas españolas y africanas, para dar como resultado una nueva forma cultural en la que las tradiciones más arraigadas se transforman y consolidan, nutriéndose de la interacción y transferencia.

Nuestro protagonista es sin dudas muestra de todo este desarrollo de identidad cultural, en su obra encontramos la influencia de los movimientos de vanguardia cubanos, pero también de los grandes cambios que se producen en el siglo XX dentro del diseño teatral. Julio Castaño es sin dudas un nombre que se hace imprescindible dentro del panorama cultural cubano, que no queda solo en el conocimiento de las técnicas artísticas y las corrientes conceptuales, sino que utiliza de forma transversal su conocimiento sobre el arte y la cultura para la construcción y conceptualización de las producciones escénicas que realiza, y que vemos plasmados en los diseños, presentes en esta exposición, realizados en diferentes momentos de sus vastos años de trabajo.

Diseñador del Ballet Nacional de Cuba, bajo la dirección de Alicia Alonso, y del Conjunto Lírico Nacional de Cuba, es uno de los partícipes de la imagen diferenciada de las producciones de las obras más icónicas del repertorio clásico y contemporáneo, en los escenarios no solo de la isla, sino también en los escenarios internacionales, y uno de los exponentes de las vanguardias artísticas cubanas, las cuales se constituyen como uno de los componentes de mayor importancia en la configuración de la imagen cultural alrededor de lo conceptual para construir las producciones teatrales, a partir de la interacción activa de los artistas plásticos dentro del panorama de las artes escénicas cubanas.

Los diseños de Julio Castaño se caracterizan por plasmar su conocimiento de las bellas artes, convirtiéndose en obras artísticas por sí mismas, dentro de las técnicas pictóricas como la acuarela, técnica más utilizada por el autor para los diseños teatrales. También es notorio su conocimiento de la técnica de la danza académica, en los diseños que realiza para ballet, donde tiene como premisa la libertad del movimiento y la estética corporal en la limpieza de las líneas que tan importante son en la danza. Un diseño para una obra escénica debe ser algo más que la construcción de unas piezas de ropa, y en los que se presentan en esta exposición, veremos como a partir de los figurines se puede conocer mucha más información de la pieza escénica, pues en ellos encontramos detalles que caracterizan a la obra, además de las particularidades de los personajes, e incluso las cualidades del movimiento del mismo. Quizás por todo ello los diseños de Julio Castaño tienen características muy especiales, que lo diferencian de otros diseñadores, y que hacen de sus obras uno de los elementos más importantes y complejos de una producción escénica, al mismo tiempo que su componente práctico, a la vez que mantiene las características de la época el lugar y el propio espíritu de la obra.

“Yo realizo los diseños de esa manera, primero porque me gusta, y también porque ya tengo la idea de cómo va a ser el personaje en la escena, con las características generales que debe tener. Por eso en el rostro reflejo las características del personaje va la expresión del personaje, incluso casi que va el diseño de maquillaje, el diseño del peinado, todo lo que corresponda a la época.”
Julio Castaño.¹

En un espectáculo de danza el diseñador debe captar el sentido en el que el coreógrafo ha concebido la obra, teniendo en cuenta el momento histórico, el estilo, además de la simbología que se utiliza en el propio lenguaje coreográfico, para plasmarlo en la construcción de un entorno que sirve de marco al desarrollo de la dramaturgia coreográfica en escena. Es sin dudas crear el cuadro visual en su conjunto que sirva de manera orgánica a la dinámica de la puesta en escena cargándola de significados y unificando entorno al diseño lo que todas las especialidades que confluyen en él deben aportar a la obra.

“En mis diseños no solo reflejo lo que será el vestuario, sino también el carácter del personaje, como debe ir maquillado y peinado, y eso ayuda a maquillistas, peluqueros, vestuaristas, como guía imprescindible para la coherencia del espectáculo.”
Julio Castaño.

Tanto en un ballet narrativo, como en una pieza abstracta, muchas son las simbologías que se utilizan para la configuración visual de un personaje dentro de una pieza danzada, pues en la complejidad técnica, y los movimientos que salen del proceso creativo del coreógrafo, el diseñador, tiene

¹ Rescatado de una entrevista grabada, perteneciente al archivo personal del artista, donada al Fondo Patrimonial de la Fundación de la Danza Alicia Alonso en 2015.

que enfrentarse al reto de que el vestuario sea completamente orgánico en el movimiento.

Si bien el coreógrafo construye cada uno de los personajes de su pieza, a partir del movimiento, el diseñador, es quien capta la esencia misma para convertirla en una realidad palpable; es quien construye al personaje de manera tangible, a través de su caracterización física, psicológica, su estatus social, que se ven reflejados a través del vestuario, y del entorno que se construye a través de él. En sí el diseñador materializa la imagen coreográfica, crea el ambiente y objetiva la metáfora, construye la simbología, que el coreógrafo crea en el movimiento.

Es un diálogo creativo que se establece desde el planteamiento de la idea y que es reforzado y complementado, en la unión de visiones entre el coreógrafo y el diseñador.

Este diálogo, además, como elemento fundamental en el proceso creativo, particularmente en el vestuario, tiene que responder a todas las características del personaje, desde el punto de vista simbólico - contextual. El diseño, además, tiene que respetar los cánones estilísticos de una época, pero también los códigos establecidos para el caso de una pieza del repertorio romántico-clásico profesional.

Importantes son los elementos culturales que se entrelazan en lo clásico, histórico con lo moderno y contemporáneo. Algo que ha sido característico y definitorio en la imagen del Ballet Nacional de Cuba y en la propia configuración de la escuela cubana de ballet, es la asimilación de los elementos que componen la cultura cubana; aquellos elementos folklóricos, reflejados en la plástica, en la imagen, los colores y las texturas, que se trasladan a la escena, traducidos en espectáculo, que es inconfundiblemente, una muestra del sincretismo cultural, que define la cultura cubana, pero que trasciende como un elemento universal.

Todo ello lo encontramos en la obra de Julio Castaño, uno de los principales artífices de la imagen del Ballet Nacional de Cuba, que en su camino estético, encontró en los vastos conocimientos del diseñador, un pilar fundamental indiscutible, en los momentos en los que la compañía se hacía de un nombre en el panorama internacional, no solo por su particular y diferente estilo de enfrentar el repertorio en sus maneras más clásicas, sino también por la estética de sus producciones.

Cada uno de los vestuarios que se diseña para un personaje, no solo puede ser visto como un elemento que viste o es utilizado por el bailarín, este tiene que responder a la caracterización de las cualidades, particularidades, contexto tanto histórico como dramático, estilístico y estético. En sí es un elemento que define al propio personaje, y que ayuda al bailarín a configurar la interpretación.

“Para mí es fundamental conocer quién será el intérprete para el que voy a diseñar, pues es importante conocer las peculiaridades del intérprete, que deben ser utilizadas también para la construcción del personaje. Para mí siempre es un reto cuando diseño para ballet, y los bailarines que interpretan el personaje no tienen las mismas características, pues hay que realizar un diseño, que se adapte a ambos por igual, eso es algo imprescindible, estos son elementos que siempre tengo que considerar.”
Julio Castaño

No solo ocurre esto en ballets con una estética más clásica, como los ballets de repertorio que responden a un estilo, como el romántico o el clásico, sino también en aquellas obras más contemporáneas, de estilo neorromántico o moderno, más la forma de enfrentar el repertorio tradicional, no debe ser antigua o anquilosada sino utilizar de manera coherente las tendencias artísticas en el diseño, sin que la obra pierda su esencia.

El conocimiento del contexto en el que se desarrolla la obra es imprescindible a la vista del diseñador, para poder entender la idea coreográfica. Uno de los mejores ejemplos en la obra de Julio Castaño, sin dudas es el ballet Flora estrenado el 17 de noviembre de 1978 por el Ballet Nacional de Cuba, con coreografía de Gustavo Herrera y partitura del compositor y músico cubano Sergio Vitier.

Flora responde a la imagen de una época y a un estilo pictórico específico, caracterizado en la obra del pintor cubano René Portocarrero, cuya serie de retratos sirvió de inspiración a Herrera y de la cual Castaño realiza una reinterpretación para el diseño del vestuario del ballet, en conjunto con Ricardo Reymena, que diseña la escenografía. Para estos diseños, Castaño se basa en la imagen que el pintor ofrece del universo femenino en una serie de retratos en los que la mujer se convierte en un todo abarcador, en ese ser del que nace la vida. El propio nombre de la serie nos pudiese ofrecer una idea del tema al que se relaciona, pues Flora, en la mitología, es la diosa de las flores, la amante de Céfito; una historia de amor que inspirase el ballet de Charles-Luis Didelot (1767-1836),



Es Flora, con los famosos motivos pictóricos de René Portocarrero, escapados de la tela para erigirse en símbolos de un devenir histórico, en apoteosis de lo cubano, en divertimento pirotécnico y a su vez en disertación plástico conceptual de la evolución de la mujer cubana.

POMPEYO PINO PICHS Cuba en el Ballet 1984 Vol 3. No 1

Flora y Céfiro que tuvo gran éxito desde su estreno en 1796, en The King Theatre de Londres.

Pero en la obra de Portocarrero, el mito se vuelve carne, cuando se desvela la verdadera inspiración para esta serie de interpretaciones de mujer, pues los orígenes de sus emblemáticas Floras se remontan muy atrás en el tiempo, cuando Portocarrero contaba tan solo ocho años de edad, y tienen que ver con Flora Alonso, una bellísima mujer, de origen catalán, que le impresionó sobremanera.

Flora Alonso fue la protagonista de un hecho sangriento. Casada, tenía un amante, de lo cual su esposo se enteró. Celoso y sintiéndose ultrajado lo ultimó a balazos. El padre del futuro pintor, que era abogado, fue el defensor del esposo ultrajado y luego de un largo proceso, logró la absolución del matrimonio.

Cuentan que cuando Flora Alonso regresó a su casa, allí estaba René y vio cómo la coqueta dama se engalanaba con un hermoso sombrero y sus costosas joyas, y levantaba la cabeza con templanza para enfrentarse al mundo que seguiría juzgándola. Este acontecimiento marcaría al pintor para siempre, dejando una huella imborrable en su memoria; en una ocasión así lo comentaba:

“Mi padre tenía las joyas de Flora en la casa. Allí las veía a menudo. Vi cuando ella se adornaba. ¡Qué mujer más hermosa! Esa fue la Flora Alonso que he pintado. Después hasta el Ballet Nacional ha montado una obra inspirada en ella.” Alejo Carpentier.

Esta obra que explora rasgos, mitos e imaginarios de la tradición afrocubana, la visión de una imagen femenina en un contexto social y cultural muy particular, es sin dudas un buen ejemplo del conocimiento de las técnicas pictóricas más académicas que utiliza Castaño, y que le sirve para crear texturas y volúmenes, que junto a la plástica del movimiento, visto desde la propia concepción del vestuario, realizan una simbiosis estética en favor del concepto artístico de la pieza coreográfica, unido al aspecto práctico tan necesario en el vestuario escénico.

Este trabajo Castaño lo comparte con Ricardo Reymena, otro diseñador histórico del Ballet Nacional de Cuba, que realiza la escenografía para el ballet Flora, y a propósito de esta Exposición nos ha querido dejar su impresión sobre esta experiencia:

“El amigo y Maestro Julio Castaño constituyó un referente profesional a lo largo de mi desarrollo como diseñador

escénico. El proceso meticuloso con que abordaba su trabajo creador me sirvió de ejemplo invariable sobre cómo enfrentar un nuevo título, y en la elaboración de las diversas etapas del trabajo hasta alcanzar su imagen definitiva. Tanto en el diseño escenográfico como en el de vestuario, su estética reflejaba una inteligente interpretación cultural de la obra en cuestión. Algunos títulos, entre varios, los decorados de La bella durmiente del bosque, La viuda alegre, Apolo, o las producciones de Cumbres borrascosas y Petrushka, eran creaciones admirables que, conjugaban singularmente el equilibrio entre el decorado y el vestuario de manera apropiada, coherente. Por curiosidad e interés, decidí observar de cerca la interpretación que haría Julio de la pintura de René Portocarrero, al confeccionar detenidamente el traje de cada una de las “Floras”, del ballet Flora coreografiado por Gustavo Herrera; no es algo sencillo de describir, pero puedo expresar que la experiencia fue como recibir una Clase Magistral de la imaginación, el buen gusto y el buen hacer de un magisterio singular.

Julio Castaño ha quedado como un talento esencial en la historia del diseño escénico en Cuba.”

Ricardo Reymena / marzo de 2022



El ballet, sin narrar una anécdota específica, tanto en su coreografía como en los diseños de escenografía y vestuario, pretende recrear, a manera de homenaje, la atmósfera presente en las Floras del pintor, e intenta ser, como los óleos, símbolos de lo femenino cubano y, en general, de lo femenino universal, tratando la imagen femenina desde la admiración de la belleza como simbología también de la fuerza y la entereza. En los diseños, Julio Castaño utiliza diferentes referencias culturales, directamente relacionadas con claves afrocubanas, con inspiración en la imagen popular de las diosas yorubas, con Ochún, o Yemayá, y al mismo

tiempo tomando referencias de la cultura helénica de la que surge nuestra cultura en las dos musas griegas, Talía y Melpómene, que llevan las máscaras de la tragedia y la comedia, en una clara referencia de los orígenes de la cultura de la isla.

Así Julio Castaño, nos da a entender como es heredero de esa pintura cubana del siglo XX, de la que formó parte, y que conoció de primera mano, en su formación dentro del campo de las artes plásticas y las bellas artes, en la que influyeron las corrientes de las vanguardias europeas postimpresionistas, al igual que artistas de notable importancia dentro de la plástica cubana como Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Eduardo Abela, Jorge Arche, y las aportaciones posteriores de Wifredo Lam, Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, Mario Carreño, Cundo Bermúdez y el mismo Portocarrero, pertenecientes a una segunda generación de pintores cubanos, que al igual que los primeros, buscan y consiguen una estética que se erige como una nueva manera de ver la realidad cubana, más allá de la visión naturalista de sus paisajes, sino que buscan profundamente raíces culturales, y poner en valor la cultura resultado del sincretismo cultural y religioso que se produce de la mezcla del español y el africano, y que crea una visión del mundo muy particular, por lo que trasciende en su época y aún hoy continua siendo de gran valor estético y artístico.

“Yo he ido trabajando la pintura a través del tiempo, pero no he hecho un trabajo sistemático por lo que no he desarrollado una línea o estilo personal, pero en línea de estilo lo que más me ha interesado en el expresionismo, me gusta porque puedo utilizar lo figurativo, y siempre lo he hecho con gusto. Si se quiere se me puede identificar también con la línea de Amelia (Amelia Peláez), que aunque no tiene que ver con lo figurativo, fue otra manera de trabajar en la que también me encontré a gusto.” Julio Castaño.

Precisamente esta visión del mundo cultural y antropológico cubano, que se produce desde las vanguardias pictóricas cubanas surgidas en la década del 40 del siglo pasado, encontramos el exquisito trabajo que realiza Castaño para la ópera cubana en tres actos Écue-Yamba-o, inspirada en la novela de Alejo Carpentier, con partitura de Roberto Sánchez Ferrer estrenada el 25 de diciembre de 1986 interpretada por María Eugenia Barrios, Lázara María Lladó, Enrique Suárez, Néstor Gutiérrez y Pedro Arias Domínguez.

Esta es una obra que se adentra en las más profundas raíces culturales cubanas. Desarrollada en la corriente “negra” de la literatura cubana, en la que Carpentier influenciado por el foco que se había creado alrededor del componente africano de la cultura, unido a los estudios del antropólogo cubano Fernando Ortiz, recogidos en los libros Los negros brujos (1906) Los negros esclavos (1916) y Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar

(1940) donde plasma su concepción de la cultura cubana en una “transculturación” a través de la que justifica el mestizaje étnico de la isla, atendiendo a lo diferenciador de la población negra junto a los distintos grupos raciales que la componen.

En la novela escrita en 1927 por Carpentier durante su paso por la cárcel, y publicada en 1933, donde describe numerosas escenas con base a esa visión de la cultura negra de la isla, que encuentra en las vanguardias históricas latinoamericanas. Un texto que se caracteriza por una narrativa de vanguardia – fragmentación, la poetización, además de la disolución de la trama, a través de la discontinuidad, y de la exaltación de la cultura de origen africano que se desarrolla como uno de los ejes fundamentales de la identidad cultural cubana. Describiendo la naturaleza del negro que es separado de sus raíces nativas, de manera violenta, se adentra en la tragedia del campesino negro, utilizando en la redacción frases de gran extensión para describir los períodos muertos de la recogida de la caña, para darnos esa sensación de que el tiempo no transcurre a su ritmo, sino que todo se ralentiza, mientras que utiliza en contraste frases cortas para describir el tiempo de la zafra. En la narración se adentra de manera detallada, en los bailes que a ritmo de tambor forman parte de los rituales mágico - religiosos en forma de adoración y la representación de los dioses, además de los detalles de los ritos

“No pocos etnólogos y folkloristas cubanos y de otras latitudes han sentido alguna vez la compulsión de adentrarse en las prácticas y concepciones sacromágicas de la hermética y excluyente Sociedad Secreta Abakua, atípica respecto a otros exponentes de la religiosidad popular afrocubana en más de un sentido”. NATALIA BOLIVAR

ñañigos, también conocidos como abakuás, suerte de agrupación religiosa y social, que surgen a partir de la trata de esclavos llegados a Cuba.

Estos esclavos capturados en la zona de Calabar al sur de Nigeria, crean esta sociedad secreta llamadas “juegos” en referencia a los grupos que se constituyen en 1830, con el fin de la protección de sus miembros y la preservación de sus rituales mágico – religiosos frente al nuevo orden y adoctrinamiento católico al que estaban siendo sometidos bajo el proceso de evangelización. Sus ritos, enfocados en el culto a los antepasados y los muertos, continúan siendo secretos para aquellos que son externos sociedad y que no se encuentran iniciados en ellos. Principalmente asentados en las zonas de La Habana y Matanzas (Cárdenas) fueron haciéndose cada vez más fuertes como organización llegando a tener fuerza como gremio, generando una buena parte de la fuerza de trabajo.

Una de las características de la organización, que tiene un carácter extremadamente secreto, es que solo admitían hombres negros, no afeminados. En un primer momento prohibían la entrada de cualquier mestizo o mulato, porque este

podría desvirtuar las creencias puramente africanas por la mezcla de su sangre, pero con el tiempo esta prohibición se levantó reconociendo también a estos como descendientes directos de madres africanas, y permitiéndoles la admisión dentro de los “juegos”. Pero el avance de esta organización incluso llegó a adherir a blancos, sabiéndose que, en 1863, se llegó a fundar el primer “juego” de hombres blancos.

Esta organización, que llega a estar presente en muchos aspectos de la vida de la Cuba del siglo XIX, levantó muchísimas sospechas sobre sí, a partir del secretismo de su actividad ritual, que pretendía ser eliminada, y vista como sacrílega a los ojos de la iglesia católica, y por las autoridades políticas como una amenaza



por considerar que luchaban contra la esclavitud y por la liberación de la isla del control del reino de España, por lo que en 1870, fueron perseguidos y encarcelados, llegando a ser deportados muchos de los líderes de los “juegos” que eran destapados a prisiones como la de Ceuta, Fernando Poo y Chafarinas.

Más allá de las persecuciones y de los mitos que circundan esta organización, los ñáñigos o abakuás, mantienen sus ritos mágicos – religiosos, y tienen características estéticas en los mismos que los definen, pues en sus rituales llevan vestimentas representativas, del que más se reconoce es el Íreme, o diablillo, que llegó a convertirse en un personaje habitual de las fiestas de carnaval, y que se mantiene a día de hoy dentro de los personajes de las comparsas que desfilan en estas festividades.

A través del texto de Carpentier, y del conocimiento de la cultura cubana, Julio Castaño personaliza, y trae a imagen cada uno de los personajes descrito profusamente por el escritor cubano. Pero no solo se queda en el conocimiento de la obra, sino que utiliza los cuatro niveles de teatralización de la cultura, descritos por el estudioso, coreógrafo y maestro cubano de danza moderna, Ramiro Guerra, en el que indica que para poder llevar a escena un hecho folclórico, es necesario conocerlo formalmente, aprender sus técnicas y especificidades, para poder transformarlo a la visión escénica desde el respeto y el conocimiento de la tradición. Así que Castaño comienza el estudio de la información que sobre los ñáñigos se podía obtener en la época para poder entender las características de cada uno de los personajes que conforman la historia del escritor y que luego se llevarían a la obra de Sánchez Ferrer.

Es interesante señalar, que Carpentier, no solo encabeza con su escritura, este estilo literario a la vez que pensamiento filosófico, sino que también abriría el camino del libreto de ballet con inspiración cultural cubana, incluso en un momento en el que en Cuba aún no se daban las condiciones para el desarrollo de un conjunto de danza con bailarines cubanos, y es precisamente en este momento en el que Alejo Carpentier escribe Écue-Yamba-o junto a otro conjunto de piezas que se centran en este mundo de lo negro, definido por los vanguardistas cubanos como “mágico maravilloso”.

La ópera de Sánchez Ferrer unifica en cierta medida el concepto del movimiento, que planteaba Carpentier con respecto a los argumentos del ballet, mientras se centra en la recreación y la teatralización de un hecho folklórico, que se distingue por una estética, y por los bailes que se ejecutan durante los rituales mágico – religiosos de los abakuas. Todo este entorno folklórico está representado en los personajes como el Bervá, el Haitiano, el Íreme o Diablito, que además será el narrador de la historia.

Castaño utiliza para sus diseños los imaginarios ideológicos estéticos que se encuentran en el imaginario colectivo social en cuanto a la representación de los personajes, a la vez que utiliza componentes sugerentes para su configuración, valiéndose del afrocubanismo presente en el quehacer artístico de la insularidad antillana tanto del momento en el que se escribe el texto por Carpentier, como por la estética escénica de la década de 80 del siglo pasado, con patrones presentes en las bellas artes como en la literatura, buscando llegar a la representación estética de los sistemas religiosos que componen la cultura abakuá, de ascendencia africana, que se erigen como expresiones seminales de diversas manifestaciones simbólicas y culturales, completándolas en el proceso de teatralización folklórica, que lo hace desarrollar un ambiente naturalista en la escena, haciendo creer al espectador ser partícipe de los rituales ñáñigos que antaño le fueron prohibidos.

El desarrollo de conjuntos danzarios cubanos, como el Ballet Alicia Alonso (1948), que luego renombrado como Ballet de

Cuba y hoy reconocido como Ballet Nacional de Cuba, dirigido por Alicia Alonso; el surgimiento del Conjunto de Danza Nacional de Cuba, bajo la dirección de Ramiro Guerra, son el contexto propicio para reivindicar los argumentos para ballet de Alejo Carpentier, como el primer escritor de argumentos de danza cubano. Siendo llevados a escena varios de sus argumentos en diferentes formatos, como es el caso de Manita en el suelo con coreografía de Alberto Alonso, con la música original compuesta por Alejandro García Caturla, diseños de Ricardo Reymena, estrenado por el Ballet de Cuba en el Teatro García Lorca el 30 de octubre de 1984.

Además, Carpentier abre la temática sobre la identidad cultural cubana, y lo negro en la cultura, para obras como el Güije (1965), que coreografía Alberto Alonso y se convierte en una de las grandes coreografías con este punto de inspiración. “El Güije” que traducido significa “genio de las aguas”, toma su inspiración en la leyenda traída de los esclavos, que se constituye como parte del folklore en una forma compleja. El argumento narra cómo un amante infiel da muerte a una mujer de la cual está harto y echa su cuerpo al río. El genio de las aguas -transformado en una bella sirena o un viejo negro y feo- castiga al asesino con la misma muerte en las aguas del río.

Otras muchas piezas son las que toman esta referencia cultural en el desarrollo del repertorio del Ballet Nacional de Cuba y de otros conjuntos de danza; solamente de la mano del coreógrafo y fundador Alberto Alonso, en el período comprendido entre 1948 y 1959 se puede encontrar esa exaltación del nacionalismo cultural con obras como: El solar, Quimbisa, El pantano o Maleficio, fueron la base de trabajos posteriores de tanta cubanía como El güije, La rumba o Manita en el suelo; de Enrique Martínez (Fiesta negra y Despertar, con música de Amadeo Roldán y Carlos Fariñas, respectivamente; de Ramiro Guerra (Toque y Habana 1830, con música de Argeliers León y Ernesto Lecuona, respectivamente); y Sóngoro Cosongo, de Cuca Martínez, con música de Félix Guerrero.

No se puede hablar de ballets con temática cubana, que además de tener valor por su coreografía, lo tiene también por la colaboración de su diseño, sin mencionar el primer ballet estrenado en Cuba con temática social, Antes del Alba, coreografiado igualmente por Alberto Alonso y protagonizado por Alicia Alonso, con música de Hilaro González, que contó con los diseños escenográficos y de vestuario del importantísimo pintor cubano Carlos Enríquez.

Estrenado el 27 de mayo de 1947, por el Ballet de la Sociedad ProArte Musical en el Teatro Auditórium de La Habana, es considerado por los historiadores una declaración de principios de su creador sobre la cubanidad en la creación de danza con la utilización del lenguaje académico, aspecto que se mantendría como una constante en toda su obra, y que también estaría como parte de las características en la creación de la metodología cubana de ballet, que daría como resultado la llamada escuela cubana de ballet, que hoy se encuentra entre las más reconocidas a nivel

mundial por la calidad técnico - interpretativa de sus bailarines.

Alberto Alonso con este ballet ponía en la escena aspectos de la sociedad de la época, pero no aquellos que las altas clases sociales protagonizaban, sino que realizaba una fotografía del panorama social de las bajas clases, de las clases desfavorecidas y con un grandísimo grado de exclusión social, centrado en el desahucio de una pobre viuda enferma que por falta de pagos se verá obligada a vivir en la calle, y perder su pequeño habitáculo de un “solar” habanero. En este contexto, Alberto Alonso, desarrolla una coreografía, que toma como referencia los bailes populares como la rumba, guaguancó y los toques de tambor, que combina



con el vocabulario académico, logrando una simbiosis estilístico - estético, que seguiría desarrollando en composiciones posteriores como El güije.

Los diseños del pintor Carlos Enríquez, igualmente ponen sobre el escenario una imagen cultural de la Cuba de la exclusión, y de todas aquellas manifestaciones culturales, que aunque forman parte de la identidad del cubano, las altas clases sociales veían como parte de una Cuba inculta y pobre, que solo debía ser permitida en algunos momentos puntuales, como especie de momento de escape para aquellos de clases bajas, como el Día de Reyes, o las fiestas de Carnaval, momento en el que los toques de tambor, los pasacalles y las comparsas llenaban las calles de La Habana.

Enríquez busca un naturalismo antes no visto en la escena cubana, al colocar personajes de la tradición afrocubana, con todas sus características esenciales, como es el ejemplo de los Íremes o los santeros, que forman parte del entorno del solar.

“Es que ésa fue una etapa en que un grupo de nosotros: Carpentier, Guillén, Carlos Enríquez, Ardévol, a veces, tú (Hilario González), Gilda Hernández, Felito Ayón, y otros, nos íbamos por Guanabacoa, me acuerdo, por la casa de Bola de Nieve, en busca de manifestaciones autóctonas. Era la etapa del nacionalismo, de buscar lo cubano. Ya en la pintura, en la literatura, había expresiones importantes; pero ahora buscábamos qué posibilidades tenía el ballet con respecto a la introducción de nuestras raíces. Coincidió todo esto, sin embargo, con una etapa de desmoronamiento progresivo de la “democracia representativa” en Cuba.”

Alberto Alonso. Cuba en el Ballet. Vol. 6 No 2. 1987

En los diseños de Julio Castaño, para Écue-Yamba-O, vemos sin lugar dudas, toda esa herencia que le llega del proceso de construcción de la visión cultural cubana que está muy arraigada en la época, y que responde a toda una conciencia nacional del mestizaje que hace rica a la cultura cubana. También se hacen notorias las influencias de la relación de amistad que Julio Castaño mantiene con Ramiro Guerra, y vemos claramente como la teoría de la teatralización del folclore, que acuña el creador cubano, se hace notar en la visión de cada uno de los personajes diseñados para Écue Yamba O.

La importancia de conocer de primera mano un hecho folclórico, en este caso el sector ñáñigo cubano, para llevar su esencia a la escena, no solamente de manera técnica, sino también de manera sensorial y espiritual, dentro de la transformación iconográfica de lo representado, es uno de los valores que encontramos en cada uno de los diseños de esta obra, que se adentra en el universo de lo “real maravilloso” para hacernos entender una identidad cultural, prolifera en ritos, mitos y leyendas, que inundan toda una realidad.

La obra “negra” de Alejo Carpentier, sin dudas despertó el interés enseguida por aquellos que en ella encontraron un realismo mágico, que respondía a una realidad exótica que se daba en el Caribe, pero sin dudas, el hecho e interés que muestra el escritor en los argumentos para la danza, dentro de su lenguaje particular, convierte sus argumentos en un hecho bastante particular dentro de su obra. El primero de los textos para ballet es La Rebambaramba (1927) definido por él como un ballet afrocubano en un acto y dos cuadros, que pudo ser parte del repertorio de los Ballets Russes de Diaguilev, proyecto que se vio truncado por la muerte del empresario, pero que finalmente ve la luz en Cuba de la mano de dos grandes coreógrafos Alberto Alonso y Ramiro Guerra, en dos puestas en escena cargadas de todo el simbolismo de lo histórico y lo cultural.

A través de los años, Julio Castaño se erige como uno de los más importantes diseñadores del panorama cultural cubano, pero lo que había sido su pasión inicial, las bellas artes, la pintura, nunca abandonó su vida, conjugándolo en su expresión escénica que revela su identidad cultural y el orgullo Iberoamericano que siente en esas raíces culturales presentes en todos los aspectos de la cultura. Sin dudas es Julio Castaño un ejemplo de investigación para la creación artística de calidad, entendiendo el proceso creativo, como un proceso científico en el que nada queda al libre albedrío, sino que es un proceso metódico en el que busca reflejar con naturalidad a través del diseño todas las características del personaje, no solo físicas sino también morales, éticas y estéticas.



Centro Universitario Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso” FUNDACIÓN ALICIA ALONSO.

— 30 AÑOS DE EXCELENCIA ACADÉMICA

El Centro Universitario Instituto Superior de Danza “Alicia Alonso” imparte desde su creación, titulaciones oficiales equivalentes a grado universitario en las especialidades de danza. Es una institución de denominación específica de la Fundación de la Danza “Alicia Alonso” adscrita a la Universidad Rey Juan Carlos, asociada en pleno derecho al Consejo Ejecutivo del Instituto Internacional de Teatro, Organización Mundial de Artes Escénicas de UNESCO. Ostenta asimismo, la Presidencia del Comité Internacional de la Danza/ UNESCO y es la Delegación Española Permanente de los referidos Órganos asociados a las Naciones Unidas. De la misma manera, el Instituto es una de las Instituciones que participa del funcionamiento y coordinación de las actividades de la Cátedra UNESCO UNITWIN de la red de Centros Superiores de Enseñanzas de Artes Escénicas que co-dirige el Dr. Derek Goldman de la Universidad de George Town y el Dr. Tobías Biancone, Director General del ITI/ UNESCO.

El Instituto Superior de Danza fue el primer centro autorizado en España para desarrollar estudios superiores de Danza. Tuvo a su cargo el diseño e implantación de la primera Experimentación Educativa para el desarrollo en el Espacio de Educación Superior Español de las primeras titulaciones con equivalencia plena a Grado Universitario en Danza. Desde su creación goza de autonomía pedagógica, aspecto que le distinguió desde sus orígenes

y le permitió encontrar las vías que lo singularizan y le permiten estrechar relaciones con los entornos nacionales e internacionales.

Partió de la necesidad de crear un instrumento eficaz en la mejora de la calidad educativa en materia de danza a través del fortalecimiento de los vínculos existentes entre cultura, diversidad cultural y desarrollo expresado en el marco de colaboración entre actores nacionales e internacionales. Con estos fines impulsa la creación artística, la docencia, la investigación y promueve la defensa del patrimonio de la danza a través de la creación de repositorios de Danza. Desarrolla las aplicaciones terapéuticas de la danza a través de las técnicas del Psicoballet, así como la gestión, el liderazgo y las tecnologías aplicadas en el marco de estándares de calidad compartidos para dar mayor impulso a las industrias culturales y creativas.

Titulaciones Universitarias

Desde su nacimiento, el Instituto Superior de Danza “Alicia Alonso” se ha caracterizado por la defensa de su autonomía pedagógica, lo que le ha permitido desarrollar un modelo de docencia de gran éxito a nivel nacional e internacional. Tuvo a su cargo el desarrollo de la primera experimentación educativa que permitió la implantación de las Titulaciones Oficiales de Danza con validez en todo el Territorio nacional en las especialidades de Coreografía y Técnicas de Interpretación, así como de Pedagogía de la Danza.

De la misma manera, corresponde al Instituto la autoría de los proyectos de las primeras titulaciones universitarias de Grado y Postgrado en danza y artes escénicas aprobadas por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad (ANECA) dentro del llamado espacio Bolonia. Nos referimos a los Grados en Artes Visuales y Danza en las especialidades de danza clásica, danza contemporánea, danza-teatro, danza española y danzas acrobáticas y circenses; así como a los Másteres en Artes Escénicas y en Gestión y Liderazgo de Proyectos Culturales, titulaciones todas que organiza e imparte en la actualidad.

El plan de estudios conduce a la obtención del Grado en Artes Visuales y Danza (con mención en: Danza Clásica, Danza Contemporánea, Danza Española, Danza Teatro, Danza Acrobática y Circense), por la Universidad Rey Juan Carlos (IUDAA- URJC).

El Grado en Artes Visuales y Danza con Menciones es una titulación compartida que desarrolla el Instituto Superior de Danza «Alicia Alonso» que tiene a su cargo el 87% de los contenidos en colaboración con el Departamento Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórico- Jurídicas y Humanísticas y Lenguas modernas de la Universidad Rey Juan Carlos, que asume el 13 % de los contenidos de las asignaturas teóricas.

Investigación y praxis escénica:

Nuestros graduados están formados en los principios de la excelencia artística, con un amplio conocimiento de la técnica, la metodología y el repertorio de la danza y el teatro, que refuerzan su dominio técnico y la madurez escénica, consolidada a lo largo de sus cuatro años de estudios.

Itinerario formativo

- Danza Clásica
requiere formación previa equivalente a Grado Medio
- Danza Española
requiere formación previa equivalente a Grado Medio
- Danza Contemporánea
no requiere formación previa
- Danza-Teatro
no requiere formación previa
- Danzas Acrobáticas y Circenses
no requiere formación previa

Perfil de ingreso recomendado

Aspirantes con Grado Medio de Danza, o formación equivalente en centros privados, Bachillerato y prueba de acceso a la universidad que deseen alcanzar altos niveles de excelencia artística y académica a través de la práctica escénica continuada.

Aspirantes bachilleres con prueba de acceso a la universidad y con vocación para el teatro musical, teatro físico del movimiento, el performance, la creación audiovisual, el diseño de la comunicación y otras disciplinas afines.

Los estudiantes que opten por estas titulaciones deberán superar una prueba específica encaminada a medir aptitudes tales como musicalidad, sentido del espacio, coordinación, memoria visual y capacidad de improvisación.

Investigación basada en las Artes

De igual forma, el Instituto ha fomentado la investigación basada en las artes, impulsando la creación artística de calidad. Ha trabajado en la formación de recursos humanos, programas de capacitación orientados a docentes, profesionales e intérpretes, además de asesoría y apoyos técnicos, institucionales a nivel nacional e internacional, estimulando la cooperación internacional a través del desarrollo de proyectos conjuntos con socios de la Unión Europea, de Iberoamérica y de otros países dedicados a actividades de docencia o investigación de las artes del espectáculo en cualquier parte del mundo.

En los últimos cinco años se han desarrollado ciento veintisiete (127) proyectos de investigación basados en la práctica artística y ochocientos cincuenta (850) trabajos de investigaciones en campos teóricos orientados al desarrollo de la Memoria Europea de la Danza y a la preservación del patrimonio inmaterial de esta rama del arte. Esto incluye el desarrollo de la investigación en las artes, indagación de narrativas en la danza y performatividad.

El Grado en Artes Visuales y Danza con Menciones es una titulación compartida que desarrolla el Instituto Superior de Danza «Alicia Alonso» que tiene a su cargo el 87% de los contenidos en colaboración con el Departamento Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórico- Jurídicas y Humanísticas y Lenguas modernas de la Universidad Rey Juan Carlos, que asume el 13 % de los contenidos de las asignaturas teóricas.



El plan de estudios conduce a la obtención del Grado en Artes Visuales y Danza (con mención en: Danza Clásica, Danza Contemporánea, Danza Española, Danza Teatro, Danza Acrobática y Circense), por la Universidad Rey Juan Carlos (IUDAA- URJC).

▶ SE-THRA-G-TH-EST-VN-I ◀

REVISITING THE DIGITAL
ARTS AND CULTURE