

Universidad de Puerto Rico
Recinto de Rio Piedras
Facultad de Humanidades
Departamento Graduado de Historia

Evolución y profesionalización de la danza clásica y contemporánea en Puerto Rico:
Ballets de San Juan y sus orígenes, trayectoria y labor cultural en Puerto Rico
(1954-1980)

Por:

Carla S. Curet-Auffant

Programa Graduado de Historia

Para obtención grado de Maestría

Febrero 2020



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Tabla de contenido

Portada	i
Tabla de contenido	ii
Resumen	iv
Resumen biográfico del autor	v
Título	
Dedicatoria	2
Agradecimientos	3
Introducción	5
Capítulo 1: La danza clásica: definición, historia, formación y evolución	19
Definición	19
Historia y formación	21
Codificación y notación de la danza	24
Evolución de estilos y subgéneros de la danza	31
Evolución de vestuarios	52
Formación y desarrollo: escuelas y metodologías	55
Escuela francesa	57
Escuela italiana: método Cecchetti	59
Escuela danesa: técnica y método Bournonville	62
Escuela rusa: metodología Vaganova	65
Escuela inglesa: Royal Academy of Dance (RAD)	68
Escuela americana: Balanchine	72
Escuela y metodología cubana	76
Capítulo 2: Los inicios del arte de la danza en Puerto Rico	85
Danza teatral	85
Inicios del ballet en Puerto Rico en el siglo XX: Lotti Tischer	90
Maestros y Ballet Universitario	97
Sarazen y Tristani	101
Pro-Arte Musical de P.R y el Teatro de la UPR	105
José Parés y Juan Anduze	108
Academias de baile: Varas, Muñoz y Hudo	113

El ballet en la década de 1970: Ballet 70, Myrta Estévez y Otto Bravo	119
Ana María Castañón	120
Finales década de 1970: Julie Mayoral, Academia de Artes Franceschi y Ballet Teatro Municipal de San Juan	123
Víctor Huertas, Blanca Cortés y Blanca Annette Huertas	125
Ballet Puertorriqueño y Ballet Concierto de Puerto Rico	127
Carlota Carrera y María Carrera	130
Karen Schwarz	133
La danza durante las de década de 1980 y 1990: un breve recuento	135
Escuela Julián E. Blanco y Paschal Guzmán	135
Ballet Señorial	137
Andanza e Hincapié	140
Compañías y colectivos más recientes	144
Capítulo 3: Fundación, historia y trayectoria de Ballets de San Juan	147
Ana García y Gilda Navarra: fundadoras	147
Creación e historia de Ballets de San Juan	160
Visión, misión, objetivos y meta	177
Lourdes Ortega	178
Ricardo Meléndez	179
Nahir Medina	180
Marie C. Márquez	183
Vanesa Vachier	184
Capítulo 4: Recapitulación y conclusión	186
Bibliografía	201
Apéndice	215

APROBADO POR:

Dr. Marcial Ocasio Meléndez

Director de Tesis

Dra. Nélica Muñoz de Fronteras

Miembro del Comité

Dr. José Iguina Monrozeau

Miembro del Comité

Resumen

Esta investigación retoma los orígenes del ballet en Puerto Rico y establece el desarrollo de una relación sociocultural entre el ballet y la sociedad puertorriqueña. Siguiendo la metodología del historiador Fernando Picó, basada en la investigación de la microhistoria, se pretende rescatar esta microhistoria dentro de la historia cultural de Puerto Rico.

Destaca: El desarrollo y evolución del ballet universal, los inicios del ballet en PR y los inicios, historia, labor cultural de Ballets de San Juan (BSJ) como escuela formal y primera compañía profesional y nacional en Puerto Rico. Incorporando otras artes, llevando a las masas el arte del ballet, aportando al conocimiento histórico-social y cultural de la sociedad puertorriqueña con la perspectiva de la técnica de baile.

Puede sugerirse que Operación Serenidad se une a respaldar este proyecto de BSJ, mediante la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, institución que colaboró estrechamente con BSJ permitiendo su difusión y el desarrollo profesional de sus integrantes.

Carla S. Curet-Auffant

Nace en San Juan Puerto Rico. Se graduó del Colegio Nuestra Señora de Lourdes, con altos honores. Durante sus años escolares perteneció al National Honor Society, en el 2002 fue incluida en el libro *Who's Who in America*. Inicialmente ingresó a la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras en el grupo de los cien de la Facultad de Ciencias Naturales. Estudió italiano y francés en el Departamento de Lenguas Extranjeras de la Facultad de Humanidades. Posee un Bachillerato en Artes en Historia de las Américas de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Presentó su tesis obteniendo la aprobación con la calificación de sobresaliente, para la obtención de su grado de maestría en Historia de Puerto Rico y el Caribe. Fue merecedora de una Beca por parte de la Fundación Felisa Rincón en el 2010.

Es bailarina principal de Ballets de San Juan y maestra de ballet clásico en la escuela de BSJ, en Lena Escuela de Gimnasia Rítmica de Puerto Rico y en la Escuela Especializada Bellas Artes de Arecibo adscrita al Departamento de Educación, formando parte de su facultad desde el 2012. Comenzó sus estudios de baile en la academia Yoly Studio, posteriormente en el taller de BSJ y en el Conservatorio de Ballet Concierto de Puerto Rico, participando en producciones de las compañías. Entre 2001 a 2004 entrenó en varias ocasiones en el Centro Pro-Danza en Cuba y en la Escuela Nacional de Arte en la Habana. Ha entrenado y bailado tanto en Puerto Rico como en el extranjero en países como Cuba, Santo Domingo, Italia y varios estados de los Estados Unidos. Ha sido bailarina, maestra, coreógrafa y ensayadora invitada en Puerto Rico y en varios estados de los Estados Unidos como Florida, Texas, Virginia y Nueva York. Posee una certificación en la Metodología de Nivel Primario de la Escuela Cubana de Ballet.

Evolución y profesionalización de la danza clásica y contemporánea en Puerto Rico:

Ballets de San Juan y sus orígenes, trayectoria y labor cultural en Puerto Rico

(1954-1980)

Dedicatoria

Quiero dedicar este trabajo a mi madre Vivian Auffant. La que se ha encargado toda una vida en formarme, amarme y sobre todo creer en mí. No hay palabras suficientes para tanto amor. Gracias por guiarme en todos los caminos de mi vida, por educarme y apoyarme en todos mis proyectos de vida. A ti madre que eres luz y vida para la mía. Te amo

A la memoria de:

Germán Auffant Tarascó

Juan Meinaldo Betancourt

Amalia “Yiya” Auffant

Lotti Tischer

Ana García Daubón

Gilda Navarra

Alicia Alonso

José Parés

Juan Anduze

Max González

Carlota Carrera

María Carrera

Gloria Lassalle

Helí Rivera

Stephan Vega Meléndez

Agradecimientos

Quiero Agradecer:

A Vivian Auffant mi madre, porque me impulsa a ser una mejor persona. Por estar conmigo en este y todos los procesos de mi vida. Por ser mi fan número uno.

A Carlos G. Madera mi esposo por ser mi compañero de vida quien admira y apoya mis proyectos y metas. Quien comparte conmigo más allá del escenario.

A mis hermanos José Julián Matos Auffant y María Curet Auffant por ser parte de mi vida, crecimiento, formación y testigos del amor que le tengo a este arte de bailar y estudiar. Al igual que mis sobrinos Fabian Alberto y Ángel Gabriel.

Mis mentores y maestros de ballet: Yolanda Muñoz, sin ti no hubiese conocido este arte que me apasiona. Gracias por descubrir en mí este talento y pasión por bailar, enseñar y crear. Por hacerme tu aprendiz y discípula. Eternamente agradecida. Lourdes E. Ortega gracias por entrenarme y sacar lo mejor de mí, por enseñarme a bailar, a luchar y a instruir. Por ser un ejemplo y modelo a seguir. A Lourdes Gómez por devolverme las ganas de bailar, hacerme reafirmar que esto era lo que quería hacer por el resto de mi vida, por tu conocimiento, disciplina, correcciones, consejos, ánimo en fin por todo, porque el que tiene la dicha de conocerte y llamarte maestra se lleva consigo tus lecciones, amor y cariño. Ana María Castañón por su enseñanza, por sacar lo mejor de mí y confiar en mi trabajo como bailarina. Por ser una figura y modelo a seguir. A Nahir Medina directora artística de Ballets de San Juan, por creer siempre en mí, por darme la oportunidad de crecer y aportar al arte, por inspirarme a ser ensayadora.

A la compañía de Ballets de San Juan y su director ejecutivo Orlando Carreras como a sus directores pasados artísticos, dirección de la escuela, al igual que maestros y

coreógrafos por brindar su conocimiento, espacio y una casa donde aprender y desenvolverme. Gracias a todos los maestros que han marcado mi formación, dedicación y pasión por el arte de bailar.

Al Dr. Marcial Ocasio. Gracias por ser mi profesor, mentor y educador en mis estudios subgraduados y graduados. Por todos los años de aprendizaje, enseñanza, correcciones, consejos y apoyo. Por inspirar en mí el amor a la historia.

A la Dra. Mayra Rosario Urrutia por ser una excelente profesora, por sus consejos, apoyo, aprendizaje y cariño durante todos estos años.

Al Dr. José Iguina y la Dra. Nélide Muñoz gracias por aceptar y ser parte del comité de defensa de esta disertación de tesis. Gracias por la ayuda, guía, apoyo y dirección.

Gracias a María Dolores Matilla Rivas, hija del crítico Alfredo Matilla. A Iris Parilla de la Colección de las Artes de la Biblioteca José M. Lázaro de la Universidad de Puerto Rico por los materiales consultados. Gracias a Julio Quidóz de la fundación Luis Muñoz Marín por el material consultado.

A todas mis amistades y a todas aquellas personas que de una forma u otra han estado en este y otros procesos de crecimiento profesional, laboral, investigativo y personal. Procesos que aún con dificultades se superan.

Introducción

El ballet es una actividad artística que tiene una relación con Puerto Rico marcada desde el Siglo XX. Existe una ausencia de conocimiento sobre la evolución, el desarrollo, la trayectoria y profesionalización de la danza clásica y contemporánea en Puerto Rico, dentro los mismos aprendices y profesionales del campo, como en las masas. Intereso recrear los orígenes del ballet en la Isla y establecer el desarrollo de una relación sociocultural entre el ballet y la sociedad puertorriqueña. Este trabajo de investigación se enfoca en el desarrollo y evolución del ballet universal, los inicios de la danza clásica y contemporánea en Puerto Rico y su profesionalización, y los primeros años de la historia y labor cultural de la compañía Ballets de San Juan.

Debido a mis años de estudio desde temprana edad como bailarina y posteriormente como bailarina profesional y como maestra de ballet clásico, me he interesado en aprender sobre la historia y orígenes de la danza, en especial sobre el ballet. A raíz de experiencias personales en y fuera de Puerto Rico como bailarina, al tener intercambios culturales con otros países surgen preguntas como: ¿Cuáles fueron los pilares de la danza y el ballet en la Isla? ¿Cuáles fueron sus primeras y principales instituciones? ¿Por qué en mi país, Puerto Rico, los bailarines de ballet no conocen sus orígenes y trayectoria?

Intereso exponer cómo comenzó el ballet en la Isla, quién lo fomentó, quién lo enseñó, y cómo se convirtió en la profesión que es hoy día. La selección responde a la relación entre mi trabajo y la visión histórica del desarrollo de la compañía Ballets de San Juan, que se ha dado a la tarea de educar, formar, entrenar y crear bailarines, maestros, coreógrafos y artistas. Aunque aparentemente, el disfrute del arte del ballet es un tanto limitado en términos de las masas, ha llegado al pueblo de Puerto Rico a través de la

creación, la labor pedagógica y cultural de Ballets de San Juan. Gracias a la presencia de bailarines educados en el campo del ballet fuera de Puerto Rico, en Estados Unidos, Europa y Cuba, Ballets de San Juan se convirtió en una escuela y compañía nacional incluyendo la incorporación de otras artes y profesionalizando el arte del ballet.

Con este trabajo pretendo rescatar esta microhistoria dentro de la historia cultural del país. Siguiendo así, la metodología del historiador Fernando Picó, basada en la investigación de la microhistoria para examinar la historia puertorriqueña. Como decía Picó “cualquier cosa se puede historiar.” Así demostró él en sus investigaciones, como por ejemplo su última publicación titulada *Santurce y las voces de su gente* (2014). En el que utilizó como fuentes los censos poblacionales, periódicos y registros policiales, para recrear la vida santurcina de las décadas de 1930, 1940 y 1950.

De igual forma este trabajo utiliza censos, registros demográficos, de pasajeros, de matrimonio, actas de defunción y lápidas; al igual que afiches, informes, programas de mano, anuncios, boletines, reseñas y críticas de periódicos y revistas sobre presentaciones artísticas en la Isla. Así como textos que evidencian estas presentaciones mediante la recopilación de datos, reseñas y críticas de periódicos y revistas incluso de sus mismos autores, como el texto de Emilio Pasarell *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico siglo XX*,¹ segundo tomo; Alfredo Matilla con su obra *De música*;² los dos libros del crítico de danza Max González, *La trayectoria del ballet en Puerto Rico*,³

¹ Emilio Pasarell, *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico- siglo XX*, tomo II (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1967).

² Alfredo Matilla Jimeno, *De Música* (Rio Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992).

³ Max González, *Trayectoria del ballet en Puerto Rico* (San Juan, Puerto Rico: Centro Gráfico del Caribe, 1990).

Max González, *Trayectoria del ballet en Puerto Rico, segunda parte*. (Carolina, Puerto Rico: Impresora Nacional, 2007).

primera y segunda parte; y las notas sobre la entrevista a Lotti Tischer, pionera del desarrollo del ballet en Puerto Rico, entre otros.

Otros textos utilizados son los informes del Instituto de Cultura Puertorriqueña, de Ricardo Alegría; las publicaciones de las presentaciones artísticas de los Festivales de Teatro Puertorriqueño⁴ y programas de las presentaciones del Festival Casals. Así como textos, enciclopedias y sitios web sobre la historia universal del ballet, de Estados Unidos, de Europa y de Latinoamérica; además de información y materiales suministrados por profesionales de la danza en Puerto Rico.

También consultamos tres tesis sobre el ballet en Puerto Rico. La tesis titulada *Ballets de San Juan: escuela y compañía*, de Iliá Sánchez Arana para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras. La misma examina las estructuras y facilidades donde operaba Ballets de San Juan con el propósito de crear una nueva instalación con condiciones óptimas para la enseñanza de este arte. La segunda

⁴ Desde el segundo volumen hasta el undécimo volumen.

Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Teatro Puertorriqueño: Segundo Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960).

Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Teatro Puertorriqueño: Tercer Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961).

Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Teatro Puertorriqueño: Cuarto Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1962).

Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Teatro Puertorriqueño: Quinto Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1963).

Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Teatro puertorriqueño: Sexto Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1964).

Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Teatro Puertorriqueño: Séptimo Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965).

Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Teatro Puertorriqueño: Octavo Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966).

Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Teatro Puertorriqueño: Noveno Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1968).

Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Teatro Puertorriqueño: Décimo Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969).

Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Teatro Puertorriqueño: Undécimo Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970).

tesis es *Análisis comparativo: organizaciones de ballet en Puerto Rico*, de Carlos Reyes Rivera para la Escuela de Administración Pública de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras. Esta analiza cómo se puede administrar las instituciones para que tanto escuelas como compañías puedan sustentarse de manera auto eficiente. La tercera tesis titulada *Grand Pas de Danse: desarrollo de modelo de programa académico de danza a nivel universitario para la obtención del grado de bachiller*, de Jacqueline Torregrosa para su disertación doctoral de la Universidad del Turabo en Gurabo, Puerto Rico. La misma busca resolver la ausencia de un currículo diseñado para crear un bachillerato de danza a nivel universitario en la Isla.

Otro punto que se examina en este trabajo es si el ballet ha sido parte de nuestra identidad cultural, especialmente a partir de la década de 1950. ¿Cómo el ballet se ha identificado con nuestra cultura? O viceversa ¿cómo nuestra cultura se ha identificado con el ballet? Este otro punto me interesa puesto que en otros países que he visitado, por motivos de baile, como Cuba, Italia, República Dominicana y varios estados de Estados Unidos de América, he notado un interés y conocimiento mayor respecto al ballet, tanto en su desarrollo local como internacional. La profesión me ha permitido nutrir mi interés en la historia y el estudio de nuestra cultura. La oportunidad de viajar a otros países como bailarina me ha propiciado participar y relacionarme con el mundo de la danza de otros pueblos. A través de dichas experiencias, me pude percatar que otros bailarines, maestros y coreógrafos poseían un mayor conocimiento sobre la trayectoria de las artes en general, sobre todo del mundo de la danza y la música. Esto me llevó ver la importancia de incluir en el currículo de estudio del bailarín de ballet, la historia de la danza, la música y otras disciplinas relacionadas al baile.

Según Robert Joffrey (1930-1988) reconocido bailarín, coreógrafo y cofundador del Joffrey Ballet: "...understanding the technical components of the art is but a beginning and aspiring dancer should move outside the ballet classroom to explore other elements of their craft. The history and development of dance and music, an appreciation for various cultural styles, a grounding in sound acting techniques, all must be part of a dancer's education."⁵

Entre las experiencias presenciadas destaco el magnífico público en otros lugares, con funciones de ballet llenas a capacidad, como en Nueva York, Texas y sobre todo en Cuba, entre otros. Incluso con espectadores sin asientos, observando la presentación de pie, y aplaudiendo con ovaciones no acostumbradas en Puerto Rico. Aun cuando se ofrecen galas con primeras figuras del ballet mundial, quienes son bailarines reconocidos internacionalmente, no se asemejan estos aplausos en años recientes. En Puerto Rico las funciones de las compañías no se llenan a capacidad. Mayormente asisten los bailarines de otras compañías para ver sus compañeros y algunos de sus familiares cercanos. No hay un lleno total a menos que se incluyan en las presentaciones a los estudiantes de las escuelas de baile, a quienes, por lo general, se les asignan vender cierta cantidad de boletos. Últimamente está surgiendo un público nuevo de ballet compuesto por artistas de teatro de nuevas generaciones, quienes son incitados por sus profesores a tomar clases de ballet como parte de su formación actoral. Quizás no hay un público dirigido al ballet porque no se enseña apropiadamente su historia, su trayectoria, ni un curso accesible que abarque todo el arte. Es posible que los padres piensen que bailar ballet es un pasatiempo donde sus

⁵ Gretchen Ward Warren, *Classical Ballet Technique* (Tampa, Florida: University of South Florida Press, 1989), xi.

hijas parecen princesas en tutús y sus hijos príncipes o personajes de cuentos de hadas. Este asunto entre otros se superaría con el estudio teórico de la danza.

En Cuba y en otros países europeos se identifican con la danza y el ballet de su país, lo apoyan, se sienten orgullosos y lo hacen parte de su identidad cultural. Muestran un interés y un mayor conocimiento respecto al ballet, tanto en su desarrollo local como internacional. No tener conocimiento, sobre bailarines, sobre personajes de determinado ballet o no conocer la partitura que el maestro está tocando, puede ser considerado como una falta de respeto o cierto grado de ignorancia. De ahí las preguntas: ¿Será el ballet parte de nuestra cultura? ¿Será parte nuestra identidad cultural? o ¿Es la cultura parte del ballet? ¿Manifestamos nuestra cultura, costumbres y características sociales en los ballets o por el contrario el ballet se manifiesta en nuestras costumbres, cultura y sociedad?

Según la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso:

El arte del ballet ha contado siempre con la atención y el respeto de ilustres representantes de la literatura. Desde la admiración y los aportes de Théophile Gautier, en el siglo XIX, hasta las visiones poéticas de Paul Valéry, siempre la danza ha estado presente en la órbita de grandes personajes del arte de las letras. En Cuba tenemos el ejemplo de Alejo Carpentier, un entusiasta conocedor del ballet clásico y moderno, que ejerció con brillantez la crítica y periodismo sobre temas de la danza. Y los acercamientos esporádicos, pero memorables de José Lezama Lima, así como de otros representantes del grupo de la Revista Orígenes, cuya sensibilidad nunca fue ajena a la expresión dancística.⁶

El ser humano utiliza el arte como método de expresión y utiliza su cuerpo como instrumento principal, ya sea sobre tema libre o dirigido, por sentimiento, por conocimiento, por ideal, o para reflejar parte de su cultura y costumbres. Los niños bailan como método de expresión de manera innata, por lo que es parte del comportamiento natural humano que posteriormente se expresa dentro de una sociedad. Cuando nos sentimos alegres, enamorados, llenos de energía o melancólicos bailamos, nos expresamos

⁶ Eduardo Heras León, *Desde la Platea* (Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial José Martí, 2010), 5.

de manera espontánea. Los bailes folclóricos expresan y transmiten parte de la cultura, costumbres y creencias de cada región. En Puerto Rico, la bomba y la plena así lo demuestran. El ballet también utiliza marcos históricos referentes de alguna época o situación de nuestra sociedad, plasmándose sobre las tablas. La mayoría de las piezas coreográficas transmiten una emoción, una lección de vida, una identificación ante una situación, problema, lugar o evento ya sea en acuerdo o en desacuerdo. Según Claude-François Ménestrier: “According to Aristotle, ballet expresses the actions of men, their customs and their passions”.⁷

Tras la aparición de Ballets de San Juan (BSJ) en 1954, se creó una institución nueva y formal del ballet en Puerto Rico. Mediante el baile BSJ ha utilizado cuentos, leyendas, personajes folclóricos y originales de la Isla, situaciones históricas y eventos de nuestra sociedad a través de los años y los ha llevado al público, aportando así al conocimiento histórico-social y cultural de nuestra sociedad. Ballets de San Juan tiene un gran banco de repertorio puertorriqueño y su legado debe ser reconocido y evidenciado.

Varias de las piezas coreográficas de BSJ presentan directamente autores e intelectuales de nuestro país, con incluso la letra de sus obras como fondo musical. Son bailables con música de compositores puertorriqueño creados especialmente para BSJ, así como homenajes a los compositores y autores de diversas artes del país. Algunas piezas distinguen y constituyen un homenaje a personajes ilustres de nuestra Isla, pues reflejan la vida, historia, cultura y tradiciones puertorriqueñas. Otras están basadas en poemas, obras teatrales, textos de escritores puertorriqueños y piezas de las artes plásticas. Incluso,

⁷ Jennifer Homans, *Apollo's Angels: A History of Ballet* (New York: Random House, 2010), 3.

algunas han sido adaptaciones de lo que llamamos “clásicos” en el ballet, a un trasfondo y ambiente puertorriqueño. Estos elementos lo identifica como ballet nacional.

BSJ no sólo aporta la coreografía, sino que, en múltiples ocasiones, la música ha sido compuesta por músicos puertorriqueños ampliando así la relación artística entre las artes escénico-musicales.⁸ Para reconocer esta contribución hemos recopilado los ballets con tema puertorriqueño, además de clasificar el vasto repertorio de la compañía de 1954 a 1980. (anexo 1) Esta es la oportunidad para entender y rescatar ese trasfondo prácticamente inaccesible. La fusión del arte y la cultura juegan un papel importante en nuestro ser, conocimiento e identidad. Esto contribuye a establecer la importancia del aspecto cultural que es el ballet. Según Alexis Tocqueville, “No part of literature is more closely or more abundantly linked to the present state of society than the theatre. The theatre of one period will never suit the next if a major revolution has changed the mores and laws in between.”⁹

Hemos considerado varios textos de otros países sobre el ballet, en los que se exponen sus orígenes e inclinaciones de estilos y cómo éstos eran reflejo de los diversos periodos, desde el Clasicismo hasta el Pop Art. Por ejemplo, durante el siglo XVIII, los ballets presentaban obras que reflejaban la línea y estilo de la época. Lo mismo ocurrió con el Romanticismo, el cubismo, la época moderna, la posmoderna y así sucesivamente. Incluso, los textos exponen cómo artistas reconocidos de la época aportaron a los ballets en sus decoraciones y las escenografías como es el ejemplo de Picasso. Varios autores

⁸ La publicidad a los eventos, como son los carteles conmemorativos que anuncian la actividad, al igual que los diseños de los programas, son parte del legado histórico-cultural que ha aglutinado la puesta en escena de los ballets. El libro de Teresa Tió, *El cartel en Puerto Rico* (México: Pearson, 2002) refleja el trabajo gráfico que acompaña las funciones de los festivales de teatro y de BSJ.

⁹ Homans, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, 98.

Europeos y anglosajones también demuestran cómo algunos ballets presentados en sus diversas épocas traslucían eventos de gran magnitud para sus sociedades, como lo fueron acciones políticas, de guerras y revoluciones.

Es importante recalcar que en Puerto Rico para la década de 1950 y bajo el gobierno de Luis Muñoz Marín, se creó el proyecto Operación Serenidad, el cual surgió como respuesta al proyecto Manos a la Obra. Este proyecto se creó como balance entre la nueva economía, la política del país, las áreas culturales y educativas de Puerto Rico incluyendo la promoción de las artes. Una de las acciones de Operación Serenidad fue la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, que posteriormente estuvo ligada directamente con Ballets de San Juan en su formación, trabajo, ideales y tendencias.

Esa época de los 50, tuvo también un movimiento de sentimiento nacional tanto social, como artístico y literario. De aquí la importancia de un movimiento paralelo en la música, de enfoque nacional. Dos compositores puertorriqueños y uno adoptado fueron los originadores de este movimiento Héctor Campos Parsi, Amaury Veray y Jack Delano. Es imposible separar las ejecutorias de un compositor del momento histórico en que se desarrollan. La década posterior a la Segunda Guerra Mundial en Puerto Rico puede identificarse, como un renacimiento cultural, en especial en todo lo que tiene que ver con la música.

En este análisis se examinan los orígenes del ballet, cómo llegó y se popularizó en América y el Caribe, especialmente en Cuba, y cuáles fueron las escuelas de ballet que fueron surgiendo. Se destaca cómo se introdujo y popularizó en las Américas durante el siglo XX debido al interés de personalidades importantes que llegaron al Caribe como Anna Pavlova, entre otros bailarines pilares del ballet clásico a nivel mundial y los

miembros de los Ballets Russes de Diaghilev. Es interesante como pocos tiene el conocimiento sobre que Anna Pavovla bailó en México en una plaza de toros el jarabe tapatío en puntas, con el fin de integrar el arte cultural y folclórico del país al ballet universal.

Intereso que esta tesis provea información a las generaciones actuales y futuras del ballet en la Isla, trascendiendo sus fronteras al exponer cuáles fueron los comienzos y la historia de su campo. Más allá de esta audiencia pretendo llevar este conocimiento a diversos sectores de la sociedad puertorriqueña y si es posible al país entero. Pues también existe un desconocimiento en las masas sobre que el ballet es una profesión. Tampoco tienen conocimiento que grandes figuras del ballet internacional se han presentado en los escenarios del país.

En la actualidad no existe mucho material escrito respecto a la trayectoria e historia del ballet en Puerto Rico. Sólo algunos pocos textos en los que se incluyen partes breves sobre la danza y el ballet en Puerto Rico. Dentro de estos textos existen vacíos de información e incluso información incorrecta que he corroborado. Algunos textos sólo recopilan reseñas de funciones de ballet, que en la actualidad lamentablemente ya ni se hacen. Hoy día sólo se informan de cuándo y donde serán las funciones, qué presentarán y quienes bailarán. Ya no hay reseñas críticas del ballet. Quizás ya no quedan críticos, o quizás ya ni les interesa a los medios. Mientras el ballet adquiere un auge mundial, nos preocupa que en la Isla no se enseña que el ballet es una integración de artes, una profesión y un arte eficiente como método de enseñanza y aprendizaje en distintas áreas del desarrollo personal y cultural. Por eso destacamos que tener críticos de teatro es importante para el desarrollo y conocimiento de la danza. La *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso entendía

que los críticos “... constituyen un elemento necesario para el desarrollo de nuestro arte, forman parte por derecho propio del mundo fascinante de la danza escénica.”¹⁰

Debemos conservar y transmitir la historia de la danza en nuestra Isla tanto para beneficio de la generación actual como de las futuras generaciones. Si en otros países se enseña la historia de la danza y su trayectoria tanto nacional como internacional, ¿por qué aquí no? Aunque existen algunas escuelas especializadas en Puerto Rico en las que se enseña ballet como parte del currículo escolar, poco se incluye sobre la historia de la danza, en un curso que abarque los aspectos generales y nacionales. Puerto Rico ha contado con grandes personalidades de la danza admiradas a nivel internacional, pero que aquí no se les reconocen. Como bailarina y maestra, entiendo que es una falta que el ballet no se reconozca como debería en nuestra Isla, y que no sea tan importante como lo es en otros lugares.

Un factor que me impresiona todavía hoy en día es que el Ballet Nacional de Cuba cuenta con su propio historiador, quien está presente constantemente, en cada presentación, en cada evento, en cada gira manteniendo un récord de material evidenciando las actividades de la compañía. Cuba cuenta con un museo de la danza. Otros lugares en América del Norte, Centroamérica, Europa y Asia también cuentan con museos de la danza, reconociendo su importancia y su aportación sociocultural.

El ballet, al igual que el teatro, es un elemento enriquecedor del conocimiento. Por eso consideramos que para enriquecer a la sociedad hay que seguir creando grandes bailarines, coreógrafos, directores y público, y estar a la altura de otros países en materia de conocimientos histórico-culturales. Si se estudian la historia del arte, del teatro, de la

¹⁰ Heras León, *Desde la Platea*, 5.

música, de la arquitectura, o de la psicología, ¿por qué no se estudia la historia del ballet? Además, las artes sirven como mecanismo para sensibilizar a la sociedad que tiene inherencia en los modos terapéuticos y métodos de rehabilitación. Llama la atención que en las instituciones universitarias del país no se ofrezca un curso que cubra la historia de la danza general, universal y nacional, asignatura que se promueve en centros de educación superior en otros países.¹¹

¹¹ En la actualidad la Universidad del Sagrado Corazón, originalmente asociado en sus inicios con la compañía de danza Coda21, ha creado un Bachillerato en Danza, donde ofrecen un curso de medio semestre sobre la danza en el siglo XX-XXI.

Hipótesis

Debido a la educación y las experiencias en el extranjero, de bailarinas como las hermanas García, se forma en 1954 la primera compañía profesional de ballet en Puerto Rico llamada Ballets de San Juan. Es el resultado de la escuela de ballet previamente fundada en 1951 por las hermanas García para formar, crear, educar y entrenar a bailarines, maestros, coreógrafos y artistas. Al iniciarse Ballets de San Juan como escuela y compañía nacional se dedica a incorporar otras artes, incluye todos los elementos artísticos nacionales, además de profesionalizar la danza en Puerto Rico. La inclusión de los artistas locales al espectáculo del ballet ayuda, fomenta y promueve el desarrollo de otros sectores de las artes.

Si bien las hermanas Ana García y Gilda Navarra (nombre artístico de Gilda García), fundadoras de Ballets de San Juan, concebían un proyecto privado para desarrollar el ballet en Puerto Rico durante la década de 1950, podría sugerirse que el surgimiento de Operación Manos a la Obra (1947) y la subsiguiente Operación Serenidad (1952) respaldan este proyecto de la escuela de Ballets de San Juan que se transforma en compañía. Buscamos corroborar que la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña (1955) bajo Operación Serenidad en respuesta a Manos a la Obra sirvió de apoyo significativo para el desarrollo de la educación del arte de ballet a través de Ballets de San Juan, permitiendo su difusión y el desarrollo profesional de sus integrantes pues facilitó el cambio sociocultural en Puerto Rico.

En el primer capítulo se recogen los orígenes del ballet en Europa, su evolución y desarrollo de técnicas y escuelas. Se demuestra cómo el ballet se transforma de un arte de entretenimiento para élite en las cortes a una actividad popular. Esta información obtenida

de diversas fuentes como textos, enciclopedias y sitios web entre otras, se recopilan y clasifican por temas colocándolas en orden cronológico para un mejor análisis. El segundo capítulo analiza cómo el arte del ballet llega al Caribe y a Puerto Rico. Prosigue con los inicios del ballet en la Isla, sus primeros instructores y academias. El tercer capítulo se centra en las hermanas García, fundadoras de Ballets de San Juan, en la escuela y compañía de BSJ, así como en otras figuras importantes en el desarrollo y crecimiento de la institución. Resalta la relación estrecha entre el ballet de Cuba y Alicia Alonso, una de sus figuras principales, con Ana García fundadora de BSJ. Demuestra cómo en un momento histórico de intensos cambios económicos auspiciados por el gobierno de Luis Muñoz Marín su proyecto de industrialización Manos a la Obra fracasa, por lo que se intenta hacer un contra balance mediante Operación Serenidad. El Instituto de Cultura Puertorriqueña, institución creada bajo Operación Serenidad, adopta una posición de respaldo con Ballets de San Juan, para llevar la labor de difusión de la danza en Puerto Rico.

Capítulo 1: La danza clásica: definición, historia, formación y evolución

Definición

La danza clásica, mejor conocida como ballet; según el *Diccionario de Ballet Danza*

*Ballet*¹² el ballet se define como:

Un trabajo realizado en el ámbito de teatro, en la cual un coreógrafo ha expresado sus ideas hacia un grupo o bailarines o solistas, junto a un acompañamiento musical con los trajes apropiados, el decorado y luces. No siempre un ballet se basa en un argumento. La danza clásica o ballet es una forma de contar una historia utilizando el movimiento del cuerpo. El ballet es uno de los bailes que requiere entrenamiento desde una temprana edad, sobre todo si se quiere llegar a ejecutar profesionalmente. El ballet clásico es la base necesaria como preparación para cualquier otro estilo de baile.

Además, define el ballet clásico como:

Un ballet clásico en el cual el estilo y la estructura adhieren al marco definido que se estableció en el siglo XIX. La extravagancia de las cortes imperiales es reflejada en este estilo. La función principal es mostrar técnica pulida. Por lo general un ballet clásico se compone de 3 etapas: pas de deux¹³ o adagio¹⁴, solos¹⁵ o variaciones¹⁶ y un pas de deux final o coda¹⁷. Las mujeres utilizan vestidos de cuento de hadas o vestidos cortos y levantados llamados *tutús*. Marius Petipa y Lev Ivanov hicieron las coreografías de las obras clásicas más aclamadas. Ejemplos de ballet clásicos son: Coppélia, La Bella Durmiente, El Lago de los Cisnes entre otros.¹⁸

¹² Traducción del Diccionario de Ballet del American Ballet Theatre al español por Danza Ballet®.

¹³ Significa paso a dos o de dos. Entiéndase un dueto, usualmente interpretado por un bailarín (masculino) y una bailarina (femenina).

¹⁴ Es un tipo de música lenta. Usualmente se utiliza para realizar el *pas de deux* de fémina y varón en el que la bailarina es *partenaire* por el bailarín. En el ballet se utiliza la palabra adagio para nombrar este tipo de baile.

¹⁵ Un bailarín o bailarina baila solo en escena demostrando su virtuosismo mediante la ejecución de una variación.

¹⁶ Composiciones coreográficas creadas para que las interprete un solo bailarín. Por lo general estas variaciones son interpretadas por bailarines principales o solistas.

¹⁷ En la música, la coda es un pasaje que une uno o varios movimientos a una conclusión. Lo mismo ocurre en el ballet, la coda se utiliza para finalizar o para darle un cierre a una coreografía, a la parte de un ballet o un ballet completo.

¹⁸ Diccionario de Ballet Danza Ballet I, “American Ballet Theatre parte I: ballet clásico,” (Diccionario del ABT traducido al castellano por Danza Ballet® 2007 – 2013, Fuente: American ballet Theatre: www.abt.org, visitado 8 de abril 2018, <https://www.danzaballet.com/diccionario-de-ballet-2/>).

Según el Diccionario de la Real Academia Española¹⁹ el ballet se define como: danza clásica en conjunto, representada sobre un escenario, también utilizada para denominar la música compuesta para ballet y para nombrar las compañías integradas por bailarines.

En el Diccionario de Términos Literarios encontramos la definición de ballet con relación a la danza con la exposición de la acción expresada con movimientos corporales y la música. Es parte de las expresiones escénico-musicales. En el mismo define el ballet como:

Palabra francesa con la que se designa una representación teatral efectuada por medio de la danza, la pantomima y la música. Tiene sus orígenes en la Corte de los Médicis en Florencia de donde pasa a Francia en el siglo XVI. En el Reinado de Enrique III por influjo de Catalina de Médici, se establece en la corte francesa (1581) un tipo de ballet consistente en la representación por parte de grupos nobles de un argumento (mitológico o novelesco) desarrollado en una alternancia de recitaciones poéticas, música y danzas.²⁰

Otras definiciones encontradas respecto al ballet la describen como una danza clásica ejecutada por uno o varios bailarines sobre un escenario siguiendo un argumento. Puede referirse también a una composición musical, generalmente de carácter orquestal, destinada a ser escenificada mediante esta danza. También puede referirse a una compañía de bailarines y personal técnico que participa en la puesta en escena de esta danza.

El ballet o danza clásica es una modalidad específica de danza componiendo así una de las siete disciplinas de Bellas Artes y siendo parte de las artes escénicas. Es un arte que por asociación se considera elitista, por su relación de origen a las cortes europeas, grandes teatros y dirigido a un público con una educación entendida en ese arte. Es un tipo

¹⁹ Real Academia Española, “Ballet”, *Diccionario de la Lengua Española*, visitado el 8 de abril de 2018, <https://dle.rae.es/ballet>.

²⁰ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de Términos Literarios* (España: Alianza Editorial, 2008), 79-80.

de danza representativa en la que usualmente se expone una historia que incluye: la danza, la música, la mímica, el teatro, la orquesta, la coral, personas, maquinaria, arte, escenografía entre otras. Un ballet consiste en el trabajo hecho entre la coreografía y la música. Los ballets tradicionales usan música clásica, vestuarios y puestas en escenas elaborados. Mientras que los ballets más modernos no requieren vestuarios ni escenografías elaboradas.

Según las fuentes consultadas, la palabra ballet pertenece al vocabulario francés, es una palabra francesa que proviene de la palabra *balletto* de origen italiano, siendo esta un diminutivo de la palabra *ballo*, que significa bailar. A su vez la palabra *ballo* proviene del latín *ballare* (bailar) que encuentra su raíz en la palabra griega *ballizo* que significa bailar/saltar. El vocabulario de la técnica del ballet se basa en la terminología francesa. Aunque su formación proviene de Francia, el ballet se ha esparcido alrededor del mundo donde ha incorporado las diversas culturas e idiosincrasia de cada lugar, dando paso a la formación de diversas escuelas metodológicas de ballet.

Historia y formación

El ballet comienza a desarrollarse en la época del Renacimiento italiano durante el siglo XV, y se arraiga en el siglo XVI posteriormente cuando se bailaba, cantaba y recitaba en las cortes francesas e italianas para entretener a los nobles. La influencia de la reina Catalina de Médici (1519-1589) de Francia fue decisiva. Al principio, los bailes de la corte los interpretaban nobles aficionados que utilizaban vestimentas muy elaboradas para llamar la atención visual, pero que resultaban muy pesadas para el bailarín, limitando los movimientos dancísticos. La primera obra constatada donde se combina el baile, la mímica

y la música fue *Ballet Comique de la Reine* presentado el 15 de octubre de 1581 en París, Francia. Incluía una serie de bailes cortesanos en los que había una representación coreográfica, dramática musical y esceno-técnica. Con la creación de este ballet, el baile de la corte se transforma en un género nuevo, conocido como *ballet de cour*. Consistía en un prólogo, dos partes y un gran ballet final. Según las fuentes documentales a partir de este primer ballet y durante los próximos 90 años se presentaron por lo menos 85 ballets nuevos.

Precedente a este ballet fueron *La Defensa del Paraíso* o el *Paraíso del Amor*, en 1572 y el *Ballet des Polonais* en 1573. Ambos organizados por Catalina de Medici, *La Defensa del Paraíso* fue con motivo de la celebración de las bodas de su hija Margarita y Enrique de Navarra. Mientras que el *Ballet des Polonais* fue con el motivo de honrar la visita de los embajadores polacos tras el ascenso de su hijo Henri de Valois, futuro Enrique III de Francia, al trono de Polonia.²¹ Este último, consistía en la declamación de poemas y bailes formando figuras geométricas al compás de la música.

El *Ballet Comique de la Reine* se presentó durante el reinado de Enrique III (1574 - 1589), el tercer hijo de Catalina de Médici como parte de la celebración de las bodas del Duque Anne de Batarnay de Joyeuse y de Marguerite de Vaudemont quienes se habían casado el 18 de septiembre de 1581. Marguerite era cuñada del Rey Enrique III por ser la hermana de la Reina Louise de Lorraine, esposa del rey. Catalina de Medici ordenó celebrar un espectáculo pomposo que estuvo a cargo del compositor, violinista y coreógrafo francés de origen italiano, Balthasar de Beaujoyeux. Fue Balthasar quien utilizó por vez primera el término “ballet”. El cual definió como una mezcla geométrica de personas que bailan

²¹ Nieves Esteban Cabrera, *Ballet: nacimiento de un arte* (Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1993), 22.

juntas, acompañadas por varios instrumentos musicales. Posteriormente hacia 1585, el erudito italiano Bastiano di Rossi, de la ciudad de Florencia, definió el ballet como una acción pantomímica con música y danza.

El ballet logró formalidad bajo el régimen de Luis XIV de Francia (1643-1715). Él fundó la primera escuela de baile en 1661, *Académie Royale de Danse* (Real Academia de Danza). Esta academia se funda para establecer estándares, normas, patrones y criterios con el propósito de formar y certificar instructores de danza. El baile francés se desarrolló usando como base las cinco posiciones del maestro Pierre Beauchamp, los bailes italianos e isabelinos y la acrobacia de los circos de la época. En 1669, se crea la *Académie Royale de Musique* (Academia Real de Música) también conocida como *Académie d'Opéra* la cual luego se convierte en la Opera de París. En 1672, Luis XIV nombró como director de la *Académie Royale de Musique* a Jean-Baptiste Lully, quien logra la fundación de la primera compañía profesional de ballet conocida como la Ópera de París. Ésta es el producto del conservatorio de ballet de la academia de música, que para 1713 se convierte en la Escuela de Danza de la Opera de París, segunda Academia Real de Baile. Jean-Baptiste Lully, junto al *maître* o “ballet master” Pierre Beauchamp influenciaron de manera contundente el desarrollo de la técnica del ballet, creando las cinco posiciones básicas principales de los pies. El primero en hacer uso de esas cinco posiciones básicas había sido el teórico e historiador de la danza francesa Thoinot Arbeau en 1588 y ya para 1680 Pierre Beauchamp las había codificado. Las mismas quedarían finalmente plasmadas en el texto de Pierre Rameau *Le Maître à danser* publicado en 1725.

Antes de 1681, estaba prohibido que las mujeres bailaran y eran los hombres quienes ejecutaban los roles femeninos. Cuando posteriormente se hace la inclusión de las

mujeres en los bailes, el problema de la vestimenta persistía porque sus ropas tan gruesas impedían el movimiento ligero y libre del cuerpo. En 1681, subieron a escena las primeras bailarinas de ballet, después de años de entrenamiento y educación. El 21 de enero de ese año Mademoiselle de La Fontaine se convirtió en la primera bailarina profesional en debutar en el estreno del ballet de Lully, *Le Triumph de L'Amour*. Como contraste, se debe señalar que en Roma a las mujeres se les prohibió bailar hasta 1797, debido a la fuerte autoridad eclesiástica.

Codificación y notación de la danza

El primer sistema de notación de danza publicado fue *Chorégraphie; ou, l'art de décrire la danse*, escrito en 1700 por Raoul-Auger Feuillet (1659- 1710) quien era un estudiante de Beauchamp. El mismo contenía notaciones de la danza originados por Beauchamp, en el que se trazaban patrones en el suelo mediante dibujo, indicando los pasos a utilizarse y cómo éstos debían desplazarse durante la ejecución de los movimientos. Además, daba indicaciones del trabajo de los pies, el uso correcto de los brazos, la postura y los saludos, así como las reglas de etiqueta. Este sistema de notación se expandió de forma rápida y extensa a través de Europa, alcanzando versiones en inglés, alemán y español. Se hizo tan popular, que se hacían publicaciones anuales. La danza se les enseñaba a las clases educadas en las cortes reales. Sin embargo, durante los momentos decisivos de la Revolución Francesa (1789-1799) las mismas disminuyeron y el sistema de notación que Feuillet publicaba cayó en desuso, puesto que estos se dirigían más a los bailes de las cortes y no era el más adecuado para la danza que se realizaba en los teatros, debido a que requería una mayor ejecución de movimiento.

Como se menciona anteriormente, en 1725 el maestro y coreógrafo de baile francés Pierre Rameau, publicó el libro *Le Maître à danser*, el cual era un manual de danza en el que detallaba la ejecución del baile de salón formal al estilo francés. El texto abarcaba explicaciones sobre la postura, las reverencias, los pasos, el minueto de salón y el uso correcto de los brazos. La segunda parte de este texto publicado tenía como título *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*. El mismo consistía en la descripción de una versión modificada de las notaciones de Beauchamp y de Feuillet con ciertas coreografías del bailarín, coreógrafo francés y discípulo de Beauchamp, Guillaume-Louis Pécour, añadiendo una claridad en la ejecución de los pasos.

El bailarín y maestro de ballet francés Jean-Georges Noverre (1727-1810) se considera el creador del *ballet d'action*, un ballet que incluye la pantomima, pudiendo expresar un diálogo sin necesidad de hablar. Se considera precursor del ballet narrativo del siglo XIX, el cual es un ballet con trama basado en una historia con personajes. Anteriormente el ballet se enfocaba en vestuarios y escenografía altamente elaborados, dejando atrás la inclusión de la expresión física y emocional del bailarín. Noverre publica su obra *Les Lettres sur la danse et sur les ballets* en 1760. Este texto sobre la danza y teatro recoge sus teorías estéticas, además de la producción de ballets y de su propio método de enseñanza de ballet, inspirado en los textos de pantomima francesa, pues entendía que la mímica estimulaba las reacciones y emociones del público ante el movimiento expresivo. En su texto proclamó que el ballet debía desarrollarse a través de un movimiento dramático, y que el movimiento debería expresar la relación entre los personajes. Así fue como les llamó a sus creaciones *ballet d'action* o ballet pantomima. Noverre critica a la Ópera de

París porque cree que estaban atrasados en vestuarios, música y coreografía. Expresaba su desacuerdo con el uso de máscaras porque no le permitía la expresividad al bailarín. Entendía que se debía crear una trama temáticamente integrada al movimiento, en la cual la música fuera apropiada para el desarrollo del hilo conductor. Creía que el vestuario, la escenografía y la iluminación debían ser congruentes con la trama. Además, consideraba que el estudiante debía desarrollarse a partir de su propio talento en vez de imitar los movimientos del maestro. Otras obras de Noverre son: *Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra* publicada en 1781 y el manuscrito sin fecha, titulado *Théorie y pratique de la danse en general, de la composition des ballets, de la musique, du costume, y des décorations qui leur sont propres*.

Además de Noverre se destaca el bailarín, coreógrafo, pedagogo y escritor italiano Gennaro Magri quien en 1779 publicó su texto titulado *Trattato teorico-prattico di ballo*. Es un manual, que representa una de las fuentes más importantes de las técnicas de la danza a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Se entiende que es un enlace crítico entre la danza barroca y el comienzo del ballet prerromántico. Se considera que la reforma de Magri fue vital para dar paso al ballet romántico. Magri seguía la tradición del estilo grotesco italiano²², incorporando el atletismo vigoroso y la técnica virtuosa, sumándose a la pantomima del ballet. El estilo de Magri era opuesto al de Jean-George Noverre, quien basaba sus ballets en temas mitológicos e históricos, con movimientos considerados más restringidos. Magri da paso al ballet de pantomima, donde se hace necesario incorporar los

²² Lo grotesco representa un modo artístico predominante, un modo de la producción artística. Se caracteriza principalmente por la deformación de la realidad, aunque no tiene que haberla en todos los casos. Usualmente se mueve entre lo trágico y lo cómico, pero no únicamente. Uno de sus rasgos es la ambigüedad. Se asocia con lo exagerado, lo angustioso, lo demoniaco, lo delirante, con la sátira y la tragicomedia.

gestos mímicos a la danza. El texto de Magri incluye una declaración sobre la utilidad de la danza, las posiciones de los pies, los pasos a ser ejecutados, la responsabilidad del maestro de danza, y la manera correcta de ejecutar un minueto. Además, describe el estilo grotesco lo cual resulta de suma importancia para el estudio de la pantomima italiana.

Aunque en 1815 Jean- Etienne Despréaux (1738-1820) trató de crear otro sistema de codificación, el mismo nunca se publicó quizás por ser demasiado complicado. En cambio, se destaca el italiano Carlo Blasis (1797-1878), quien fue maestro, escritor de la técnica, historia y teoría del arte de bailar, y está considerado como el fundador de la escuela italiana por ser el primero en codificar y publicar un análisis sobre la técnica del ballet clásico. Blasis publicó su texto *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse* en 1820. Esta obra es considerada como un trabajo histórico importante en la teoría y práctica del arte de la danza. Expone el contenido y demostraciones de los principios generales y particulares que deben guiar a un bailarín. En el mismo se plasman técnicas y pasos nuevos de su propia creación como el *attitude* y la técnica de mirar un punto fijo (“spot”) al girar para no marearse. Un trabajo posterior de Blasis es el de August Bournonville quien 1849 hizo un intento de crear un sistema de notación, pero resultó más bien en unas notas basadas en el método de enseñanza del coreógrafo Auguste Vestris (1760-1842) para crear el suyo propio.

Durante el período romántico a mediados del siglo XIX, dos importantes sistemas de notación fueron publicados. El primero fue el del bailarín y músico francés Arthur Saint-Léon (1821-1870) quien en 1852 publicó su texto ilustrado *La Sténochoréographie, ou Art d'écrire promptement la danse*. Fue el primer método de notación coreográfica que enfatizaba el movimiento de brazos, pies, cabeza y torso, en conjunto a especificaciones

musicales y tempo correcto. El segundo más importante es el del bailarín, coreógrafo y teórico de la danza alemán Friedrich Albert Zorn (1816-1895) quien en 1887 publicó *Grammatik der Tanzkunst* (Gramática del arte de bailar). El mismo se inspiró en el trabajo anterior de Saint-Léon y las referencias del maestro italiano Paul Taglioni (1808-1884). En el mismo utilizaba figuras con tiempos musicales para marcar el tempo específico de cada paso, y se enfocaba en descripciones detalladas de la ejecución de pasos y ejercicios.

Otro texto importante sobre la notación es *Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, publicado en 1892 por el bailarín ruso del Teatro Mariinsky en San Petersburgo, Vladimir Ivanovich Stepanov (1866-1896). Posteriormente, el Ballet Mariinsky adoptó su método de notación para perpetuar sus coreografías de repertorio. El bailarín y coreógrafo Léonid Massine (1896-1979) aprendió esta notación y la utilizó como base para crear sus propias teorías coreográficas publicando el libro *Massine on Choreography: Theory and Exercises in Composition* de 1976. Otro estudiante que se guió por la notación de Stepanov para crear su propia codificación fue el legendario bailarín ruso Vaslav Nijinski (1889-1950) quien enfatizaba las direcciones y niveles de los pasos. Las anotaciones de Nijinsky sobre *L'après d'un Faune* de 1912 así como la coreografía del ballet escrita en 1915 se conservan en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Su obra fue analizada por Anne Hutchison Guest y Claudia Jeschke publicada en 1991 bajo el título *Nijinsky's Faune restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score: L'après-midi d'un faune and his dance notation system: revealed, translated into labanotation and annotated*.

Durante el Siglo XX se crearon varios sistemas de notación. En 1928, la maestra británica, bailarina, coreógrafa y terapeuta del movimiento Margaret Morris (1891-1980),

creó su sistema de notación publicado en el texto *The Notation of Movement*. Morris añadió símbolos para especificar la dirección del cuerpo y los pasos, utilizando símbolos separados para señalar los movimientos de cada parte del cuerpo.

Actualmente todavía se utiliza el sistema de notación labiana del bailarín y teórico astro-húngaro Rudolf Von Laban (1879-1958) quien es considerado uno de los pioneros de la danza moderna en Europa y el padre fundador de la danza expresionista en Alemania. Laban publica *Schriftanz* (Danza escrita) en 1928 en el que describe un sistema de notación denominado “labanotation” también conocido como “kinetography” con el propósito de grabar, plasmar y analizar el movimiento humano, especificando las partes del cuerpo a utilizar, la dirección, la altura, el tempo, la duración del movimiento y la postura entre otros. Laban es considerado una de las figuras más grandes de la historia de la danza, reconociéndosele también el desarrollo del movimiento del cuerpo de baile.

Pierre Conte (1891-1971), músico francés, publicó en 1931 *Écriture de la danse théâtrale et de la danse en générale*, utilizando notas musicales y símbolos simples para evidenciar los pasos. El maestro y coreógrafo estadounidense Alwin Nikolais (1910-1993) creó en 1945 un sistema de notación basado en el de Laban y su “labanotation” enfatizando el uso del torso y la cabeza. Su texto *Choroscript*, de 1939 nunca fue publicado, pero fue señalado en artículos de revista para la década de 1950. Eugene Loring (1911-1982), bailarín, maestro y coreógrafo estadounidense, creador del conocido ballet *Billy the Kid* desarrolló en 1938 su propio sistema de notación, *Kineseography* publicado en 1955 en colaboración con D J Canna, en el que incorporaba un análisis del movimiento inusual del cuerpo. El mismo creó cuatro divisiones: emoción, dirección, altura o grado y el pivote, donde el torso es rotado sobre su propio eje; rompiendo así el movimiento en posiciones

separadas.²³ Su notación no solo funciona en la danza, sino que puede utilizarse en otras áreas como el deporte.

Durante el período de 1947–1955, el matemático británico Rudolf Benesh (1916-1975) junto a su esposa Joan Benesh (1920-2014), bailarina del Sadler’s Wells Ballet (hoy conocido como Royal Ballet), crearon el sistema de notación llamado *Benesh Movement Notation for Dancing* plasmado en la publicación de 1956 *An introduction to Benesh Dance Notation*. Este sistema es considerado el más exitoso de todos, pues la notación es mucho más detallada, e incluye visuales con perspectiva de espalda, posiciones, líneas de movimiento y tempo específico. La primera pieza coreográfica que en 1957 fue notada con este sistema fue el ballet *Petrushka*²⁴ del compositor Igor Stravinsky (1882-1971). A partir de 1962 el Benesh Institute of Choreology enseñaba la notación correcta de este sistema, detallando el movimiento de pies y brazos, torso y cabeza para entrenar y certificar a futuros notarios de la danza. El Royal Ballet adoptó su sistema de notación, al igual que otras compañías, para evidenciar sus respectivos repertorios. Durante la década de 1990, se creó un programa de computadoras para que se pudieran escribir e imprimir las notaciones de las coreografías. Además, los esposos Benesh publicaron en 1977 otro texto titulado *Reading Dance: The Birth of Choreology*.

A mediados del siglo XX se crearon más sistemas de notación alrededor del mundo en diversos países donde no solo plasmaban la codificación de la danza clásica sino también la de los bailes folclóricos. Algunos añadieron otros elementos como referencias

²³ Bettie Jane Wooten, “Spotlight on the Dance”, *Journal of Health, Physical Education, Recreation*, 30:3 (20 de marzo de 2013): 81-83, <https://doi.org/10.1080/00221473.1959.10610989>.

²⁴ Se refiere a la versión estrenada por el Royal Ballet en el Royal Opera House Covent Garden en Londres, el 26 de marzo de 1957, basada en la original de Michael Fokine. La primera versión fue hecha para los Ballets Russes de Diaghilev estrenada en París el 13 de junio de 1911, con coreografía de Michael Fokine, diseño de escenografía y vestuario por Alexander Benois y con Ninjinsky en el personaje de Petrushka.

anatómicas y matemáticas, como fue el caso de la teórica de la danza Noa Eshkol (1924-2007) y el arquitecto Abraham Wachmann (1931-2010) cuando publicaron en 1958 *Movement Notation*. Un artículo de la *Enciclopedia Británica* sobre la notación de danza por Anne Hutchinson Guest “Dance Notation”²⁵ resalta un factor interesante sobre cómo en el estudio y la práctica de la danza no ha sido parte integral el estudio de la notación de baile, a diferencia del estudio de notación musical, el cual sí forma parte del estudio de la música.

La danza continuó evolucionando, tanto en las notaciones, el estudio, las técnicas, las formas de enseñar o de pedagogía, la creación de vestuarios, la escenografía y los nuevos estilos entre otras. Varios factores influyeron en los cambios. Durante la década de 1830, el ballet comenzó a decaer en Francia, se infiere como resultado de los cambios en las preferencias artísticas, pues el nuevo régimen de la república evitaba respaldar el arte de la clase noble o monarquía. No obstante, continuó su desarrollo en otros países como: Dinamarca, Italia y Rusia.

Evolución de estilos y subgéneros de la danza

El ballet clásico tiene como base la técnica y vocabulario tradicional de la escuela francesa, la cual se incorpora en las metodologías de otras escuelas, como la italiana, la rusa y la inglesa. De la misma forma que el baile de cortes evolucionó convirtiéndose en ballet a través del tiempo, varios estilos y subgéneros han evolucionado de la danza clásica. El período de los ballets de la corte de los Médici de finales del siglo XVI se le conoce como la era Renacentista del ballet. La fusión de la ópera, el ballet y la música da paso a

²⁵ Ann Hutchinson Guest, “Dance Notation,” en la *Enciclopedia Británica*, visitado el 5 de febrero de 2019, <https://www.britannica.com/art/dance-notation/Conclusion>.

la era Barroca del ballet a principios del siglo XVII durante el reinado de Luis XIV de Francia.

Como se menciona anteriormente, luego del ballet de cortes este evolucionó hacia lo que se conoce como el *ballet d'action* o ballet de pantomima, que a su vez dio paso al ballet narrativo en el que había una historia con un hilo conductor con personajes que interactuaban a través de pantomima y mímica. Este periodo se conoce como la época clásica y prerromántica del ballet durante finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX. En este periodo a las bailarinas les quitaron el tacón a sus zapatos y posteriormente comenzaron a elevarse sobre los dedos de sus pies con la ayuda de unos cables gracias a la invención del bailarín y coreógrafo francés Charles Didelot (1767-1837).

Durante este periodo se estrena el ballet cómico en dos actos y uno de los más antiguos, que aún se escenifica, *La Fille Mal Gardée*. Este ballet fue inspirado en la pintura de Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769) en 1789. Su coreografía original fue creada por Jean Dauberval (1742-1806) y estrenó el primero de julio de 1789 en el Gran Teatro de Bordeaux en Francia bajo el nombre de *Le Ballet de la Paille, ou Il n'est qu'un pas du mal au bien*. En 1791, se remonta en Londres cambiándole el nombre a *La Fille Mal Gardée*, originalmente la música eran canciones populares con arreglos musicales. Posteriormente surgen nuevas versiones, en 1901 Alexander Shiryayev (1867-1941) deriva una nueva versión con música de Peter Ludwig Hertel (1817-1899) entre otros, la cual estaba basada en una versión de 1885 de Marius Petipa (1818-1910) e Lev Ivanov (1934-1901), la cual a su vez se basaba en la versión de Paul Taglioni (1808-1884) de 1864. En

1960 Frederick Ashton crea su versión para el Royal Ballet en Londres.²⁶ Estas son solo algunas menciones entre muchas otras versiones que han surgido a través de los años y lugares.

Durante la tercera década del siglo XIX surgió el estilo de ballet más conocido, la época del ballet romántico también conocido como ballet blanco. Esta época del ballet se conoce como Era Romántica.²⁷ Después de la derrota de Napoleón en 1815 comenzó a surgir una nueva clase media artística que se alejó de los gustos de sus mayores y comenzaron a incursionar en el Romanticismo. De igual forma con la caída de la monarquía borbónica, la ópera se privatizó y su nueva dirección se encaminó hacia el Romanticismo. El ballet casi nunca se presentaba solo, sino como parte de las óperas u obras teatrales; también se podían presentar entre medio de los actos o al final. El inicio del ballet romántico²⁸ se desarrolla en París a partir del estreno de la ópera *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) el 21 de noviembre de 1831. La trama se desarrolla en un claustro gótico a la luz de la luna, en el cual las monjas son espíritus que se levantan de sus tumbas con trajes fantasmales de tul blanco (tutú romántico). La obra consistía en cinco actos, y el tercer acto era llamado el “ballet de las monjas”, coreografiado por el bailarín italiano Filippo Taglioni (1777-1871), en el cual su hija Marie Taglioni (1804-1884) debutó. Esta ópera incorporó elementos nuevos como apagar las luces de la sala, usar

²⁶ John V. Chapman, “La Fille Mal Gardée” en *International Encyclopedia of Dance*, Vol 2 (New York: Oxford University Press, 2004), 594-597.

²⁷ El Romanticismo implica un cambio de mentalidad enfatizando el culto a la individualidad, se concibe el arte como expresión personal, predomina el sentimiento, la pasión, la subjetividad frente a la razón y moral colectiva. El Prerromanticismo y el Romanticismo surgen durante el siglo XVIII como reacción al espíritu racional de la Ilustración, Clasicismo y Neoclasicismo. Prefieren temas esotéricos y misteriosos, romper con las reglas, basándose en una búsqueda constante del sentir y concebir de la naturaleza, la vida y el ser humano propio.

²⁸ Fuensanta Muñoz, “Historia de la danza 3: el ballet romántico,” *Artes Escénicas*, 24 de octubre de 2010, <https://arteescenicass.wordpress.com/2010/10/24/historia-de-la-danza-3-el-ballet-romantico/>.

trampas para que los ‘fantasmas’ aparecieran y desaparecieran y el uso de los tutús románticos.

En 1832, Filippo Taglioni creó el primer ballet romántico *La Sylphide*, el cual se convirtió en el prototipo de los próximos ballets románticos en los que la heroína era un espíritu. *La Sylphide* fue estrenado el 12 de marzo de 1832 en la Ópera de París con coreografía del propio Filippo Taglioni, con Marie Taglioni, su hija y una gran figura del momento, en el rol principal de *La Sylphide*. Esta obra, en definitiva, independiza al ballet de la ópera y marca el uso de las zapatillas de punta en las bailarinas. Una segunda versión del ballet *La Sylphide* se estrenó el 28 de noviembre de 1836 en Dinamarca por el Ballet Real Danés, con coreografía a cargo de August Bournonville (1805-1879). En esta versión, el coreógrafo tuvo una visión más colorista y popular del romanticismo con un tono nacionalista basándose en el folclor local.

La trama de los ballets románticos enfatiza los espíritus, sílfides, willis²⁹ y fantasmas que esclavizaban el corazón de los hombres mortales llegando incluso a matarlos. Otro ballet romántico que sobrevive hoy en día y considerado una joya del ballet romántico es *Giselle*. Fue un trabajo destacado de conjunto con coreografía de Jean Coralli (1779-1854) y Jules Perrot (1810-1892), libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875) y Théophile Gautier (1811-1872), y música original compuesta por Adolphe Charles Adam (1803-1856). Esta pieza es la primera con una partitura creada exclusivamente para el ballet, puesto que anteriormente se utilizaban fragmentos procedentes de óperas u otras músicas. *Giselle* fue estrenado el 28 de junio de 1841 en

²⁹ Las sílfides, según la tradición hermética europea, son espíritus femeninos del aire. Mientras que las willis, según la mitología eslava, son seres espirituales que suelen habitar los bosques haciéndose presente durante la noche.

Paris con la italiana Carlotta Grisi (1819-1899) en el rol principal de Giselle, Lucien Petipa (1815-1998) en el rol de Albretch, Jean Coralli en el rol de Hilarión y Adèle Dumilâtre (1821-1909) en el rol de Myrta.³⁰

La época romántica de los años 1830-1850 es considerada la Época Dorada del ballet. El estilo romántico se caracteriza porque comienzan a utilizarse zapatillas de puntas. Su vestuario consta de faldas largas de tul, conocidas como tutú romántico, hasta la altura del tobillo. La idea de utilizar las zapatillas de punta era darle un aire a la bailarina como si flotara como un ángel. Con este surgimiento el rol del hombre se mantuvo al margen y la ‘creación’ de las bailarinas germinó. El uso de la técnica de puntas aumentó el virtuosismo de las bailarinas al ejecutar sus pasos sobre las puntas de sus dedos. Durante esta época las mujeres eran las que dominaban la escena y el varón pasaba a ser un plano secundario de pantomima que se encargaba de sostener a la bailarina. Sin embargo, durante este mismo período August Bournonville decidió aumentar la participación y el virtuosismo del varón creando ballets de estilo romántico en los que el varón tenía igual importancia y destaque que la mujer. Ejemplo de ellos que aún sobreviven son su versión de *La Sylphide* con música de Herman Severin Løvenskiold de 1836 y *Napoli* con varios compositores daneses y franceses de 1842. Las predecesoras a este cambio de género³¹ en la danza se le puede atribuir a las bailarinas Marie-Anne de Cupis de Camargo (1710-1770) y a Marie Salle (1707-1756). Camargo aporta su técnica brillante con la cual podía ejecutar cualquier paso de los hombres y la Salle con el uso de su pantomima fue más femenina y erótica, además de despojarse de las ropas de corte cambiándolas por túnicas griegas.

³⁰ “Giselle,” en la página web de Marius Petipa Society, visitado el 8 de enero de 2019, <https://petipasociety.com/giselle/>.

³¹ Según Jennifer Hommans en su obra *Apollo's Angels: A History of Ballet*.

Otro ballet romántico que posteriormente influyó en el desarrollo del ballet fue *Grand Pas de Quatre* que se estrenó el 12 de julio de 1845 en Londres, con música compuesta por Cesare Pugni (1802-1870) y coreografía a cargo de Jules Perrot. Se creó a sugerencia del director del Teatro de Su Majestad Benjamín Lumley, cuando las cuatro bailarinas más importantes del momento se encontraban en Londres y vio esto como una excelente oportunidad para reunir las en un solo escenario. Carlota Grisi (1819-1899), Lucile Grahn (1819-1907), Fanny Cerrito (1817-1909) y Marie Taglioni (1804-1884), las cuatro joyas de la época interpretaban su propio rol. Este ballet es el primer ballet romántico sin trama, basado solo en el arte de la danza, siendo el precedente de los ballets sin argumento del siglo XX. Este ballet también reafirma el dominio femenino en el campo del ballet, manteniendo al varón en un segundo plano.

A pesar del auge de los ballets románticos, el ballet en París comenzó a decaer y el último trabajo de la época romántica que sobrevivió fue *Coppélia*, cerrando el ciclo romántico. Se estrenó el 25 de mayo de 1870 en París con coreografía de Arthur Saint-Léon (1821-1870), composición musical de Léo Delibes (1836-1891), con Guiseppina Bozzachi (1853-1870) en el rol principal. Entre los bailarines y coreógrafos más destacados de esta época se encuentran: Fanny Elssler (1810-1884), Carlotta Grisi, Joseph Mazilier (1801-1868), Jules Perrot, Marie Taglioni, Marius Petipa (1818-1910), Arthur Saint-Léon, August Bournonville, Fanny Cerrito, Lucile Grahn, Pauline Loreux (1809-1891), Filippo Taglioni, Paul Taglioni y Jean Coralli.

A medida que se acercaba el final del siglo XIX el centro de actividad del ballet se trasladó a la ciudad de San Petersburgo donde el arte en general, particularmente el ballet, era apoyado por la monarquía desde el reinado del Zar Pedro el Grande (1682-1725).

Según Jennifer Homans, a él se le reconoce haber introducido el ballet en Rusia a partir de 1722 como parte de la etiqueta de la aristocracia. En 1738, la emperatriz Ana (1693-1740) estableció una escuela formal de ballet bajo la tutela del maestro francés Jean-Baptiste Landé³²(1697-1748) quien tuvo a los hijos de los sirvientes del palacio como sus primeros estudiantes. La Emperatriz Catalina la Grande³³ (1729-1796) estableció tres teatros en 1776: uno para las tropas rusas, uno de compañía de drama francés, otro de ballet y ópera franco- italiana.³⁴ Sus primeros y principales maestros fueron franceses por lo que la creación de nuevos ballets en Rusia mantenía temas y ambientaciones de la Europa Occidental. Charles-Louis Didelot coreografió en 1822, el *Pájaro de Fuego*, basado en una leyenda rusa y *El Prisionero del Cáucaso* en 1823³⁵, basado en el poema de Alexander Pushkin del mismo título,³⁶ ambos ballets de Didelot con música de Catterino Cavos. Estos ballets reafirmaron lo ruso ante lo europeo. Otro ballet con tema ruso fue el *Pequeño caballo jorobado* de 1864 de Arthur Saint-Léon,³⁷ ballet que demostraba la nueva dirección en la política y arte de Rusia. Los zares continuaron apoyando esta forma artística durante el resto del siglo XIX.

El periodo del Ballet Ruso Imperial le sigue a la Era Romántica, teniendo mucho prestigio a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La fusión del estilo italiano enseñado por Enrico Cecchetti (1850-1928) y el estilo francés y escandinavo-danés de

³² Según Homans, Jean-Baptiste Landé comenzó a enseñar ballet a los cadetes jóvenes del cuerpo de cadetes Imperial, quedando la Emperatriz Ana encantada con su trabajo.

³³ El reinado de Catalina la Grande comprendió de 1762 a 1796.

³⁴ Homans, *Apollo's Angels*, 250.

³⁵ Otras referencias indican que el ballet *El Prisionero del Cáucaso* se estrenó en 1825.

³⁶ Homans, *Apollo's Angels*, 257.

³⁷ *El caballo jorobado* con libreto de Arthur Saint-Léon está basado en el cuento de hadas *El pequeño caballo jorobado* de Pyotr Yershov. El ballet muestra como Iván el tonto, con la ayuda de un caballo mágico, derrota a un kan malvado y gana la mano del zar. Finalmente, Iván sustituye al zar ineficaz e incompetente, y se convierte él mismo en zar.

Bournonville enseñado por Christian Johansson (1817-1903), dieron paso a la formación de la base de la escuela rusa, la cual dominó durante el siglo XX. Marius Petipa, sucesor de Jules Perrot, dominó el ballet ruso durante la época de 1870 a 1903 creando repertorios propios y nuevos. Entre sus ballets más reconocidos están: *Don Quijote* de 1869 (primera versión), *La Bayadère* de 1877, *La Bella Durmiente* de 1890, *El Cascanueces* de 1892, *El Lago de los Cisnes* de 1895, y *Raymonda* de 1898.³⁸ A Petipa también se le reconoce por haber rescatado el ballet romántico *Giselle*, de Jules Perrot y Jean Coralli, en el Ballet Mariinsky en 1884 y los ballets de origen francés *Paquita* en 1847 y *Le Corsaire*³⁹ en 1863. Estos ballets se convertirían en la raíz de los ballets clásicos, no solo en Rusia sino también en Francia, Italia, Estados Unidos y Reino Unido.

La bella durmiente,⁴⁰ se considera como el primer ballet de estilo ruso, aunque se desarrolla en el ámbito de las cortes francesas y del Rey Sol, Luis XIV. Fue el primer trabajo colaborativo entre los rusos Pyotr Ilyich Tchaikovsky y Marius Petipa. Según Homans, se califica como el primer ballet ruso porque fue diseñado para subyugar al ballet italiano que llamaba la atención por su virtuosismo y múltiples trucos, a la vez que afirmaba la herencia aristocrática del ballet ruso. No había fantasmas, sino que era un cuento de hadas, no era un ballet de pantomima narrativa como de costumbre, y la coreografía era un reto de virtuosismo, aunque delicada a su vez. Además, el público y los críticos no lo podían clasificar en ninguna categoría anteriormente establecida.⁴¹

³⁸ Los ballets *Don Quijote* y *La Bayadère* con música de Ludwig Minkus, *La Bella Durmiente* y *El Cascanueces* con música de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, y *Raymonda* con música de Alexander Glazunov.

³⁹ El ballet *Paquita* con música de Édouard Deldevez y Ludwig Minkus, y *El Corsario* con música de Adolphe Adam.

⁴⁰ *La bella durmiente* se estrenó en 1890 en el Teatro Mariinski con música de Piotr Ilich Tchaikovsky, y con coreografía de Marius Petipa. Está basado en el cuento *La bella durmiente* del escritor francés Charles Perrault (1697) y en la revisión de los hermanos Grimm (1812).

⁴¹ Hommans. *Apollo's Angels: A History of Ballet*, 272-277.

El coreógrafo y bailarín ruso Lev Ivanov fue otra gran figura de ese período en Rusia. Fue el primer maestro de ballet nativo, como maestro secundario, después de Petipa, en el Ballet Imperial. Colaboró con Petipa en las coreografías de los ballets *El Cascanueces* y *El lago de los cisnes* en el segundo y cuarto acto. Junto a Enrico Cecchetti asistió con la coreografía del segundo acto del ballet *La Cenicienta* (1893) con música de Baron Boris Fitinhoff-Schell (1829-1901) para el Ballet Imperial.

El comienzo de la Época Modernista en el ballet ruso se da a partir de 1909 cuando el empresario, patrocinador y crítico de arte Sergei Diaghilev (1872-1929) fundó la compañía Ballets Russes. La misma estaba compuesta por bailarines prodigios del Ballet Imperial Ruso, lo cual daba a la compañía un alto nivel de ejecución y calidad. Entre estos bailarines emergentes estaban las grandes figuras de Vaslav Nijinsky, la legendaria Anna Pavlova (1881-1931) y Tamara Karsavina (1885-1978). Diaghilev llevó a la compañía de gira a París donde ocasionó un gran impacto reviviendo el ballet como un arte mayor del teatro. En 1911, rompió relaciones con el Ballet Imperial Ruso y estableció su compañía en la ciudad de Monte-Carlo. Para el mismo período Anna Pavlova fundó su propia compañía con la cual viajó alrededor del mundo llevando el arte del ballet a lugares donde no habían visto anteriormente espectáculos de este tipo.

Los Ballets Russes apoyaron a coreógrafos como Michael Fokine (1880-1942) creador del ballet *Las Sílides* en 1909, *El Pájaro de Fuego* en 1910 y *Petrushka* en 1911.⁴² Vaslav Nijinsky, que al momento era bailarín de la compañía, comenzó a hacer trabajos coreográficos utilizando movimientos más neoclásicos y creando ballets de un solo acto

⁴² El ballet *Las Sílides* (*Les Sylphides*) con música de Frédéric Chopin, los ballets *El pájaro de fuego* (*Firebird*) y *Petrushka* con música de Igor Stravinsky.

tales como *L'Après-midi d'un faune* en 1912 y *Le sacre du printemps*⁴³ en 1913. Durante la época de la revolución rusa en 1917 los lazos de la compañía con su tierra natal se debilitaron, lo que dio paso a integrar bailarines de otras nacionalidades, aunque manteniendo bien marcada su esencia rusa, que los distinguía como compañía. Durante esta época se desarrollaron y se dieron a conocer los grandes coreógrafos rusos Léonid Massine (1896 - 1979), Bronislava Nijinska (1891-1972), George Balanchine (1904-1983) y Serge Lifar (1905-1986). Entre los ballets que más han perdurado se encuentran *La Boutique Fantasque* y *El Sombrero de Tres Picos*⁴⁴ del coreógrafo Massine estrenadas ambas en Londres en 1919; *Les Noces* y *Les Biches*⁴⁵ de Bronislova Nijinska estrenados en París en 1923 y en Montecarlo en 1924 respectivamente; y el *Apollo Musagète*⁴⁶ del coreógrafo George Balanchine estrenado en París en 1928.⁴⁷

La compañía continuó hasta la muerte de Diaghilev el 19 de agosto de 1929, luego de lo cual la organización no pudo sobrevivir. Fue entonces que en 1931 los empresarios Colonel W. de Basil (1888-1951) y René Blum (1878-1942) formaron la compañía Ballets de Russes de Monte-Carlo. La compañía comenzó a hacer giras en 1933 por los Estados Unidos de América, y sus presentaciones se hicieron tan populares que se establecían como eventos fijos, creando un auge y un interés por este arte en Estados Unidos. Sin embargo, para 1934, Basil y Blum se separaron y cada cual continuó con su propia compañía. La compañía de Basil, *Ballets Russes de Colonel W. Basil* duró hasta 1948 mientras que la de

⁴³ El ballet *L'Après-midi d'un faune* con música de Claude Debussy y *Le sacre du printemps* con música de Igor Stravinsky.

⁴⁴ El ballet *La Boutique Fantasque* con música de Ottorino Respighi basada en piezas de piano de Gioachino Rossini y el ballet *El Sombrero de Tres Picos* con música de Manuel de Falla.

⁴⁵ El ballet *Les Noces* con música de Igor Stravinsky y *Les Biches* con música de Francis Poulenc.

⁴⁶ El ballet *Apollo Musagète* con música de Igor Stravinsky.

⁴⁷ Homans. *Apollo's Angels: A History of Ballet*, 335-339, 521.

Blum, *Les Ballets de Monte-Carlo* hasta 1938 cuando pasó bajo la dirección de Massine bajo el nombre *Ballet Russe de Monte-Carlo* hasta que se disolvió en 1962.

Mientras tanto, en la Rusia Soviética el ballet mantuvo sus mismas características, haciendo ballets de varios actos influenciados por el trabajo de Marius Petipa, además del uso de bailes folclóricos para contrapesar el vocabulario del ballet clásico.⁴⁸ Cuando San Petersburgo se convirtió en Leningrado, Agrippina Vaganova (1879-1951) ejercía su función como maestra de ballet formando excelentes bailarines como Galina Ulanova (1910-1998). Durante este tiempo reincorporó en el repertorio los ballets rusos históricamente tradicionales del siglo anterior. En la época de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Leningrado antes San Petersburgo, mantuvo su prestigio, pero como Moscú era la capital desde 1918, emergió como ciudad rival. En 1927, se creó un ballet con tema soviético *La flor roja*⁴⁹ (*The Red Poppy*), con la coreografía de Lev Laschiline y Vasily Tikhomirov (1876-1956). La trama se basa en unos marineros rusos que defendían a unos trabajadores de puertos chinos: chinos comunistas buenos contra chinos malos, paralelo a una historia de amor entre un capitán ruso y una bailarina china. Según las críticas, el mismo se consideraba propagandista con el agravante de no contener riqueza ni virtuosismo coreográfico.

El ballet soviético se mantuvo aislado, hasta que en 1956 el Ballet del Teatro Bolshói hizo una gira a Londres rompiendo con su aislamiento, pues después de casi 200 años de su fundación se presentó por primera vez en Occidente. Se volvieron a popularizar los ballets completos de más de un acto. Entre los ballets completos favoritos de la época

⁴⁸ Ivor Guest, "Ballet after 1945", en la *Enciclopedia Británica*, visitado el 15 de enero 2019, <https://www.britannica.com/art/ballet/Ballet-after-1945>.

⁴⁹ La partitura del ballet *La flor roja* (*The Red Poppy*) fue compuesta por Reinhold Glière.

se encontraba *Romeo y Julieta* (1940) con coreografía de Leonid Lavrosky (1905-1967) y música de Sergei Prokofiev (1891-1953); es el ballet más importante de esta época dorada del ballet soviético después de la *Bella Durmiente* de Petipa. El otro ballet presentado fue *Espartaco* (1956) con música de Aram Khachaturian (1903-1978) y coreografía de Leonid Yakobson (1904-1975). Este contacto provocó nuevamente un intercambio de influencias entre el ballet soviético y el ballet en Europa Occidental. El ballet soviético comenzó a experimentar con ballets cortos de un solo acto mientras que los ballets de Europa Occidental comenzaron a volver hacer ballets completos de múltiples actos. Ejemplo de ellos son los de Frederick Ashton (1904-1988) con *La Fille Mal Gardée* en 1960 con música de Ferdinand Hérold (1791-1833) y John Lanchbery (1923-2003), John Cranko (1927-1973) con *Romeo y Julieta* con música de Sergei Prokofiev en 1962 y *Onegin* en 1965 con música de Tchaikovsky.⁵⁰

En el Siglo XX, el ballet clásico tiene una gran influencia de otros géneros de baile, pero tomando un giro drástico, se dividió dando paso a la introducción de la danza o el ballet moderno. Posteriormente surgieron otras variaciones como el ballet contemporáneo, y neoclásico, incorporando la técnica del ballet clásico, además de técnicas y movimientos no tradicionales. El ballet neoclásico surge para la década de 1920 como acto de rebeldía a la trama sobre dramática de los ballets del período romántico. El mismo se caracteriza porque es usualmente abstracto, frecuentemente no tiene trama definida, los vestuarios y escenarios son muchos más simples que de los ballets clásicos. El ballet *Apollo* de George Balanchine es el primer ballet neoclásico.⁵¹ Aunque el mismo se basa en una historia de la

⁵⁰ Marion Kant e Ivor Guest, "Ballet," en la *Enciclopedia Británica*, visitado el 15 de enero de 2019, <https://www.britannica.com/art/ballet#ref1035678>.

⁵¹ Esta opinión la asevera el historiador de la danza ruso Tim Scholl autor de *From Petipa to Balanchine, Classical Revival and the Modernization of Ballet* (UK: Routledge, 1994).

mitología griega y romana, se considera el primer ballet neoclásico por sus elementos técnicos no tradicionales, sus entrelazos con el ballet clásico y la falta de trama dramática central.

El ballet moderno o danza moderna se inicia en Alemania y Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX. Surge como reacción de rechazo y rebeldía hacia los movimientos estrictos del ballet clásico buscando una expresión más libre a través del movimiento del cuerpo. La danza moderna pedía innovación y creación de nuevas formas de movimiento, a diferencia de la danza clásica cuyos pasos ya existían, estaban establecidos y codificados. Contribuyeron a su desarrollo los cambios y la crisis socioeconómica, cultural, étnica, política y artística debido principalmente a la Gran Depresión (1929-1939) y el creciente fascismo europeo (1918-1939). Buscaba expresar a través del bailarín una idea, un sentimiento, una emoción incorporando movimientos propios del cuerpo, pretendiendo tener una conexión con lo terrenal, lo humano y las pasiones. Los bailarines bailan descalzos y los saltos son menos rígidos que los tradicionales de la danza clásica. Mezcla estilos y utiliza otros elementos de técnicas corporales, bailes folclóricos como flamenco, ejercicios de gimnasia y danzas tribales entre otros. Los ballets de danza moderna pueden tener carácter abstracto o narrativo, contar una historia en orden, o de manera no lineal, como no tener historia alguna.

Se consideran a Isadora Duncan (1878-1927), Maud Allan (1873-1956) y Loie Fuller (1862-1928) como las pioneras de la danza estética o libre, dando paso al surgimiento de la danza moderna. Se valora a Isadora Duncan (1877-1927) como fundamento de la danza moderna. Ella comenzó sus estudios de baile en la escuela de su madre, posteriormente se muda a Chicago donde estudia danza clásica, luego a Nueva York

y forma parte de la compañía de teatro de John Augustin Daly (1838-1899). En 1900 se muda a Londres y a través de su recorrido por Europa comienza su propio estilo de baile alejándose de los patrones del ballet clásico. En 1902, Loie Fuller la invita para hacer una gira por Europa. En 1904, estableció su propia escuela en Berlín, Alemania y en 1914, traslada su escuela a la ciudad de Nueva York. En sus inicios sus presentaciones no eran muy acogidas por el público debido a su ruptura radical con la danza clásica, lo cual la lleva ser considerada una revolucionaria de este arte. Su propósito era buscar la esencia del arte en el interior, ligando su filosofía al expresionismo de la época. Estaba inspirada en el arte griego, los bailes folclóricos y sociales, el atletismo y los movimientos abruptos. Su estilo se caracterizaba por el minimalismo, la utilización de túnicas transparentes, los pies descalzos, el pelo suelto y la ausencia de maquillaje.⁵²

Rudolf Laban, en su texto *Danza Educativa Moderna* (1975), dice que Isadora Duncan estaba convencida de que había que liberar el movimiento de las cadenas de los hábitos tradicionales regresando a las formas de danza de periodo anteriores, especialmente a las formas de movimiento de la Antigua Grecia. Aquellas lograron que el ser humano superara su timidez al despojarse del exceso de ropa, demostrando que el flujo del movimiento humano tiene un principio ordenador que no puede explicarse mediante fundamentos racionalistas. Apunta que su principal logro fue haber reanimado una forma de expresión de la danza que podría denominarse lírica en contraste a las formas dramáticas del ballet clásico. Detrás de sus danzas no había argumentos, si no la expresión de la vida de su alma.⁵³

⁵² “The Beginnings of Modern Dance”, Miami Dade College, visitado el 20 de enero de 2019, http://www.mdc.edu/wolfson/academic/artsletters/art_philosophy/humanities/beginnings/beginnings_of_modern_dance.htm.

⁵³ Rudolf Laban, *Danza moderna educativa* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1975).

Se considera que existen dos vertientes en el surgimiento de la danza moderna: la de Estados Unidos y la de Europa. En el desarrollo de la corriente europea de filósofos y pioneros europeos están François Delsarte (1811-1871), Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), Rudolf Laban, Mary Wigman (1886-1973) y Kurt Jooss (1901-1979), quienes desarrollan diversas teorías del movimiento y expresiones del ser humano, creando métodos de instrucción y dando paso a la danza expresionista y moderna en Europa.⁵⁴ François Delsarte, un francés nacido en 1811 era cantante, orador y entrenador de actores, de cantantes, de oradores y de predicadores. Delsarte estudiaba y entrenaba a sus clientes en la expresión de las emociones a lo que él llamaba estética aplicada, conocida posteriormente como pantomima⁵⁵. Con ello pretendía conectar la experiencia emocional con los gestos. Sus ideas llegaron a Estados Unidos a través Steele Mackaye (1842-1894), quien junto a Genevieve Stebbins (1857-1934), difundieron e introdujeron estas ideas en las ciudades de Nueva York y Boston. En Europa, Hedwig Kallmeyer⁵⁶ (1881-1976), alumna de Stebbins, difundió sus ideas, fundando en 1930 el Instituto de Cultura Expresiva y Corporal en la ciudad de Berlín, Alemania.

Rudolf Laban estudió la comprensión del movimiento, destacando que la danza era una forma de expresión corporal. Entendía que los gestos expresivos tenían que dar una liberación total del alma y el cuerpo. Por ello, elaboró, desarrolló e interpretó conceptos sobre el movimiento del cuerpo y la danza. Crea tres sistemas: la notación labiana, mencionada anteriormente, la cual es un lenguaje escrito del movimiento; la técnica del icosaedro, la cual permite que los estudiantes de danza vean los puntos hacia y desde donde

⁵⁴ Lilian Karina y Marion Kant, *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich* (New York: Berghahn Books, 2004).

⁵⁵ El método de Delsarte es conocido como el sistema de Delsarte o como la pantomima de Delsarte.

⁵⁶ Hedwig Kallmeyer también es conocida por el nombre de Hade Kallmeyer.

se dirigen permitiendo una mejor precisión del movimiento; y la danza expresiva/libre/creativa o danza educativa moderna, la cual a partir de temas específicos el individuo puede explorar y familiarizarse con el movimiento, descubriendo y elaborando su propia técnica y lenguaje corporal.

Los bailarines y coreógrafos alemanes discípulos de Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss tuvieron un rol importante dentro del desarrollo de la danza moderna en Europa. Mary Wigman, nacida en 1886, es considerada una de las principales figuras de la danza moderna, pionera de la danza expresionista y la danzaterapia. Ella aportó una intuición creadora a la danza. Su baile se basaba en la expresión del ser humano sobre el deseo, la pasión y la inspiración. En 1920, estableció su propia escuela en Alemania, llamada Escuela Wigman de Dresden que fue el instituto central de la Escuela Palucca de Dresden unida a la Asociación de Educación de Alemania. En 1930, comenzó una gira por Estados Unidos y en 1931 estableció una escuela en la ciudad de Nueva York. Por otra parte, Kurt Jooss, nacido en 1901 inauguró su propia escuela y compañía llamada Die Neue Tanzbuhne en 1925. Jooss creó un estilo donde fusionaba la danza clásica con el teatro, utilizando la narrativa y estilos del teatro moderno.

En el desarrollo y creación de la danza moderna en Estados Unidos se destacan los pioneros y precursores Isadora Duncan, Loie Fuller, Ted Shawn (1891-1972) y Ruth Saint Denis (1879-1968).⁵⁷ En 1915, el matrimonio de Ruth St. Denis y Ted fundó The Denishawn School and Dance Company en la ciudad de San Francisco, California. En esta institución estudiaron los que serían los herederos del desarrollo de la danza moderna y su técnica en Estados Unidos: Martha Graham (1894-1991), Doris Humphry (1895-1958),

⁵⁷ Katherine Teck, *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formation Years of a New American Art* (UK: Oxford University Press, 2011).

Louis Horst (1884-1964) y Charles Weidman (1901-1975). En ese grupo se incluye Helen Tamiris (1905-1966), como parte de las principales figuras líderes de la organización de la danza moderna en la década de 1930 en Estados Unidos. Helen Tamiris usualmente no reconocida por ser de raza negra tuvo igual importancia que los demás propulsores de la danza moderna, siendo también discípula de St. Denis y Shawn.⁵⁸

Durante los años de 1916 a 1923, Martha Graham fue estudiante en The Denishawn School. Luego se muda a la ciudad de Nueva York, donde comenzó a crear su propia técnica basada principalmente en la contracción y liberación, la coordinación de respiración con el movimiento y la relación del bailarín con el piso. Al igual que Graham, sus otros compañeros también se trasladaron a Nueva York donde comenzaron a exponer sus trabajos y a impulsar la organización y estudio de la danza moderna. Una de ellas, Doris Humphrey desarrolló su técnica basada en la caída y recuperación natural del ser humano y posteriormente se concentró en la estructura de la coreografía. Por su parte Charles Weidman aspiraba crear un estilo de movimiento único americano, rompiendo con lo aprendido, bailando como los americanos del presente. Su estilo se basaba en el tirón natural de la gravedad. Weidman, junto a Humphrey crearon en la ciudad de Nueva York su propia compañía en 1927, llamada Humphrey-Weidman Company. Otros sucesores en el desarrollo de diversas técnicas de la danza moderna en Estados Unidos lo son: Hanya Holm (1893-1992), José Limón (1908-1972), Lester Horton (1906-1953), Ana Sokolow (1910-200), Merce Cunningham (1919-2009), Paul Taylor (1930-2018), Alwin Nikolais (1910-1993), Alvin Ailey (1931-1989), Eleo Pomares (1937-2008) y Donald Mackayle (1930-2018).

⁵⁸ Susan Manning, *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2004).

Se podría dividir el movimiento de la danza moderna en tres períodos. El primer periodo en una etapa temprana y comprendería los años 1880 a 1923. En esta época las personalidades de Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Ted Shawn y Eleonor King (1906-1991) impulsaron este movimiento, pero aún no había una técnica desarrollada. El segundo periodo ocupa los años 1923 a 1946. Aquí Martha Graham, Doris Humphrey, Katherine Dunham (1909-2006), Charles Weidman y Lester Horton logran desarrollar diversos estilos y vocabularios del movimiento, para la danza moderna en Estados Unidos, creando a su vez un sistema de entrenamiento. El tercer periodo va de 1946 a 1957, cuando José Limón, Pearl Primus (1919-1994), Merce Cunningham, Talley Beatty (1918-1995), Erick Hawkins (1909-1994), Anna Halprin (1920 - presente) y Paul Taylor introdujeron el abstraccionismo y movimientos vanguardistas a la danza, que posteriormente dieron paso a nuevas ramas como la danza postmoderna.

Paralelo a este período se comenzó a desarrollar el ballet neoclásico. El bailarín, coreógrafo y director de origen ruso George Balanchine fue considerado como la imagen del ballet neoclásico y el padre del ballet americano, por ser el personaje clave que añadió y fusionó sus conocimientos en entrenamiento de ballet clásico con otras escuelas, a sus experiencias adquiridas durante estancias en Broadway y Hollywood como coreógrafo. Extendió las posiciones básicas de ballet y aceleró la rapidez y libertad de movimiento, además de incorporar posiciones no tradicionales de ballet. Después de haber colaborado con el Ballets Russes de Monte-Carlo, se dirigió a los Estados Unidos por invitación de Lincoln Kirstein. En 1933, deciden formar una escuela de ballet, conocida como The School of American Ballet (1934) que hasta el día de hoy sobrevive y es reconocida

internacionalmente. Posteriormente forman una compañía con los estudiantes de su escuela que tras varias transformaciones en 1948 se convirtió en el New York City Ballet.

De acuerdo con Dr. Peter Baofu (1962 - presente), el término de “ballet neoclásico”⁵⁹ se refiere a un estilo de ballet que utiliza el vocabulario tradicional del ballet clásico, pero es menos rígido que el mismo. En este estilo los bailarines se mueven a tiempos mucho más rápidos y desafiantes ejecutando más hazañas técnicas. La utilización del espacio se asemeja a la de la danza moderna, utilizando todo tipo de direcciones. Baofu igual que muchos otros, considera que Balanchine es el pionero en la creación del ballet neoclásico, al entrelazar la técnica avanzada del Ballet Imperial Ruso con otros estilos, desligándose de la narrativa, la escenografía y los vestuarios elaborados del ballet clásico. Este desligue permite ver solo la danza a través de pasos sofisticados pero modernos, manteniendo el uso de zapatillas de puntas y evitando el drama y la mímica de los ballets completos clásicos. Balanchine expandió su exposición a técnicas e ideas de la danza moderna debido a su contacto con otros bailarines innovadores de la época. Colaboró con Martha Graham y trajo como artista invitado a Paul Taylor, un bailarín de la compañía de Graham y director de su propia compañía.

Entre otros coreógrafos innovadores de la danza moderna encontramos a Glen Tetley (1926-2007), Robert Joffrey (1930-1988) y Gerald Arpino (1923-2008). Durante este período, Glen Tetley comenzó a combinar las técnicas del ballet clásico y moderno a modo de experimento. Constantemente se liga el ballet neoclásico al estilo de la escuela americana debido a la influencia de Balanchine. Simultáneamente, los coreógrafos

⁵⁹ Peter Baofu, *The Future of Post-Human Performing Arts: A Preface to a New Theory of the Body and its Presence* (UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 191-198.

británicos Frederick Ashton y Kenneth MacMillan (1929-1992) fueron reconocidos en su época por su aportación al ballet neoclásico con sus conceptos coreográficos.

Se podría decir que la danza moderna y el ballet neoclásico se forman en un mismo período pues ambos deseaban innovar la danza clásica. El ballet moderno o la danza moderna se distingue porque sus movimientos son más atléticos y bruscos al igual que la música, alejándose así de la delicadeza del ballet. La danza moderna, a diferencia del ballet clásico, puede crear sus coreografías sin música, con instrumentos de percusión solamente y con música no tradicional clásica. Estas danzas coetáneas fueron el inicio de un continuo desarrollo en la danza a través del siglo XX y en la actualidad.

A partir de la década de 1940 la danza moderna comenzó a innovar hacia lo que sería la danza contemporánea. Durante el período de la Guerra Fría (1947-1991) se desarrolla la danza contemporánea clásica influenciada por los trabajos de Laban y Wigman, y no es hasta la década de 1980 que comienzan a surgir escuelas y compañías de esta índole. Para la década de 1950 surgió la danza contemporánea, la cual se considera una fusión entre el ballet clásico y la danza moderna. A esta se añaden elementos de otros estilos de baile como el africano y el japonés, elementos del día a día, el rompimiento de líneas y los movimientos no lineares, y la expresividad de la emoción. El ballet contemporáneo se distingue porque casi siempre se ejecuta descalzo, por su mímica y su actuación. Se considera que Balanchine también es pionero en el surgimiento de la danza contemporánea por su innovadora contribución al ballet neoclásico.

El termino ballet contemporáneo,⁶⁰ según Baofu, se refiere a una forma de danza influenciada por el ballet clásico y la danza moderna. Utiliza la fuerza abdominal del ballet,

⁶⁰ Baofu, *The Future of Post-Human Performing Arts*, 193.

pero permite un mayor rango de movimiento, alejándose de las estrictas técnicas y la rotación hacia fuera (*turn out*) del ballet clásico. Incluye innovaciones de la danza moderna como el uso del trabajo de piso, y la rotación hacia adentro (*turn in*).

Entre las personalidades y compañías reconocidas dentro del ballet contemporáneo se encuentra Twayla Tharp (1941- presente), quien en sus ballets utilizaba bailarines de ballet clásico, mezclando su técnica con el movimiento de la danza moderna y el uso de puntas. Tharp también trabajó para la compañía del Joffrey Ballet fundada en 1957 por Robert Joffrey. En 1973 coreografió *Deuce Coupe*, utilizando música pop y mezclando la técnica clásica con la moderna. Otros coreógrafos de esta época son: Alonzo King (1952- presente), y su compañía en San Francisco, Alonzo King's Company Lines Ballet (1982); Matthew Bourne (1960 - presente), y su compañía británica New Adventures (2002); Dwight Rodhen (1962 - presente) y Desmond Richardson (1969 - presente), y su compañía Complexions Contemporary Ballet en Nueva York (1994); Nacho Duato (1957 - presente) quien dirigió la Compañía Nacional de Danza (1990-2011) en España; William Forsythe (1949 – presente), quien fundó su compañía en Alemania The Forsythe Company (2005); y Jiří Kylián (1947 – presente), quien dirigió The Nederlands Danse Theatre (1975-2009). Actualmente las grandes compañías de ballet también utilizan este estilo de danza contemporánea.

La danza contemporánea continuó y continúa evolucionando. A partir de la década de 1960 comienza a surgir la danza post contemporánea, principalmente en la ciudad de Nueva York.⁶¹ En este movimiento los postmodernistas rechazan la danza moderna, tal como pasó con la danza moderna respecto al ballet clásico. Merce Cunningham ha sido

⁶¹ “Modern Dance,” en la *Enciclopedia Británica*, visitado el 3 de marzo 2019, <https://www.britannica.com/art/modern-dance>.

una influencia primordial de esta vertiente. Bailarines y coreógrafos emergentes como Trisha Brown (1936-2017), Yvonne Rainer (1934-presente) y Pina Baush (1940-2009) iniciaron este movimiento mediante el abandono de la técnica virtuosa y las presentaciones en los teatros, buscando lugares cotidianos donde hacer sus presentaciones. Esta vertiente incorpora la repetición, añade elementos de improvisación como respuesta al contacto de otra persona, técnica de liberación, minimalismo y en ocasiones lenguaje hablado. La danza postmoderna no utiliza escuelas o estilos específicos. Sin embargo, se le reconoce a Twyla Tharp haber reintroducido gradualmente la técnica virtuosa, el ritmo, la musicalidad y la narrativa dramática, para fusionar, como ocurrió anteriormente, el ballet clásico con bailes populares autóctonos.⁶²

Evolución de vestuarios

El progreso en el género y evolución de la danza incluye la transformación de sus vestuarios y zapatillas de baile como parte de sus herramientas para ejercer una mejor función en su práctica. Durante el Renacimiento del siglo XV en Francia e Italia se utilizaban los trajes de la corte como vestuarios. El largo de estos trajes era hasta el piso y eran extremadamente pesados, por lo que limitaba grandemente los movimientos del cuerpo. Durante el siglo XVI y XVII no hubo mucha diferencia en los vestuarios de ballet, pues seguían siendo trajes largos y pesados. Se les añadieron decorados lujosos y vistosos que los hacían aún más pesados, como oro bordado y piedras preciosas adheridas al traje. Estos detalles, aunque hacían ver estos vestuarios atractivos al ojo del espectador, dificultaba la movilidad del bailarín. No fue hasta el siglo XVIII que hubo un cambio

⁶² “Modern Dance,” en la *Enciclopedia Británica*, visitado el 3 de marzo 2019, <https://www.britannica.com/art/modern-dance>.

drástico en el vestuario de las bailarinas. Jean–George Corelli (1727-1810) propuso modernizar el ballet y la falda se levantó algunas pulgadas del suelo.

Hasta el siglo XVIII se utilizaban máscaras, pelucas grandes, zapatos con tacones, enaguas elaboradas con aros y lazos. Usualmente las máscaras las utilizaban los hombres cuando tenían que ejecutar roles de mujeres, aunque hombres y mujeres también utilizaban máscaras representando los rostros de comedia o tragedia en vez de sus propias expresiones.⁶³ En 1720, la rebelde Marie Camargo se subió la falda, desembocando en un escándalo que creó desmayos. Marie-Anne de Cupis de Camargo, además de ser la primera en acortar su falda,⁶⁴ también fue la primera en quitarle los tacones a sus zapatos, lo cual le permitía saltar más alto.⁶⁵ Marie Salle, siguiendo el ejemplo de Camargo, también le quitó los tacones a sus zapatos. Además, dejó de utilizar las pelucas tradicionales, soltándose y utilizando su propio cabello. Pierre Gardel (1758-1840) decidió en 1770 eliminar las faldas de aro, los zapatos, los cabellos empolvados, cambiando los vestuarios por túnicas griegas y sandalias amarradas a los tobillos o pierna. Durante esta época los vestidos eran de colores claros y pasteles. Se utilizaban flores, lazos y encajes como adornos sobre los vestuarios con la intención de resaltar lo femenino, eliminando el peso excesivo de las piedras preciosas. A finales del siglo XVIII, para 1790, surgió la invención de las medias de ballet, permitiendo un mayor rango y libertad de movimiento, provocando el desarrollo de nuevos pasos.⁶⁶

⁶³ “Ballet Costume”, en la *Enciclopedia Británica*, visitado el 2 de febrero de 2019, <https://www.britannica.com/art/ballet-costume>.

⁶⁴ Marie Camargo acortó su falda por encima de los tobillos para que pudieran apreciar sus pies.

⁶⁵ “Marie Camargo: French Ballerina”, en la *Enciclopedia Británica*, visitado el 2 de febrero de 2019, <https://www.britannica.com/biography/Marie-Camargo>.

⁶⁶ Christopher Wagner, “Ballet Costumes: Historical Development”, *Historic Boys' Clothing*, publicado el 28 de septiembre de 2002, visitado el 2 de febrero de 2019, <https://www.histclo.com/act/dance/bal/cos/bc-hist.html>.

Durante el siglo XIX los vestuarios seguían el patrón del siglo anterior, pero ahora el color blanco y las faldas de tul predominaban. Con el estreno de la ópera *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer el 21 de noviembre de 1831⁶⁷, se incorporó el uso del tutú romántico blanco para que diera una ilusión fantasmagórica. A partir de esto y el estreno de *La Sylphide* el tutú romántico blanco predominó en los escenarios de ballet. Los vestuarios comenzaron a ser más entallados y pegados a la figura de las bailarinas, por el uso del corsé. Además, añadieron coronas de flores y joyas como collares, pulseras y aretes. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX hubo un cambio drástico en los vestuarios de ballet. Para la década de 1870 el tutú romántico pasó de estar un poco arriba de la altura del tobillo y se hizo más corto al nivel debajo de la rodilla. Las bailarinas italianas entendían que así se facilitaban los movimientos de las bailarinas y se concebía una mejor percepción visual de la audiencia ante el trabajo de los pies sobre las puntas. Se comenzaron a usar colores más brillantes y llamativos para captar la atención visual del espectador.

Con la creación del ballet de Petipa, *El Lago de los Cisnes* de 1895, era necesario utilizar un tutú más corto que les permitiera a las bailarinas saltar con mayor facilidad. Es así como a finales del siglo XIX surge el famoso tutú de plato, que es el más utilizado en la actualidad, en una gran variedad de colores y decoraciones. En un principio los mismos utilizaban aros para mantenerlos parados y no caídos. A partir de la década de 1940 se

⁶⁷ Anna Kisselgoff, "Dance View: Romantic Ballet Began in an Opera by Meyerbeer", *The New York Times*, 2 de diciembre de 1984, <https://www.nytimes.com/1984/12/02/arts/dance-view-romantic-ballet-began-in-an-opera-by-meyerbeer.html>.

comienzan a reemplazar los aros por otro tipo de telas y confección para que los tutús⁶⁸ se mantuvieran parados por sí solos.⁶⁹

A partir del siglo XX los vestuarios continuaron una evolución acelerada con el surgimiento de nuevas tendencias como la danza moderna, la neoclásica y la contemporánea. El uso de túnicas, telas más livianas, leotardos, medias, ropa cotidiana como un pantalón, una camisa, un traje, ropa interior, ropa deportiva y hasta el uso de semi desnudos o desnudos han sido parte de la evolución de los vestuarios de esta nueva era. De igual modo, se utilizan zapatillas específicas para la danza moderna, o tener el pie descalzo, medias de deportes, tacones altos, zapatos deportivos o zapatos de jazz entre otros. El vestuario al igual que las zapatillas evolucionan según cada reclamo de las ideas enmarcadas en el sentimiento, la expresión de la idea y su contexto.

Formación y desarrollo: escuelas y metodologías

El desarrollo del ballet integra la representación de una historia o situación, la música, el movimiento, el vestuario y la preparación constante del bailarín. Ese proceso es la expresión del sentimiento, la emoción y la libertad de la danza. Como parte de la evolución de la danza se formaliza su enseñanza, surgen y se establecen escuelas formales. Los textos consultados coinciden en la existencia de seis escuelas: francesa, italiana, rusa, danesa, inglesa y americana. Sin embargo, es importante señalar que a mediados del siglo XX surge una séptima escuela con metodología propia: la escuela cubana. Son escasos los textos sobre la historia del ballet universal que incluyen la escuela cubana. La mayoría

⁶⁸ A este estilo de tutú se le conoce como “The Powder Puff Tutu” o “The Balanchine-Karinska Tutu.”

⁶⁹ Victoria Looseleaf, “The Story of the Tutu”, *Dance Magazine*, visitado el 2 de febrero de 2019, <https://www.dancemagazine.com/the-story-of-the-tutu-2306873745.html>.

menciona a Alicia Alonso como exbailarina integrante del American Ballet Theatre en sus inicios. ¿Por qué no es mencionada o reconocida esta escuela dentro de la historia universal del ballet? Si el mundo entero reconoce a la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso y a su compañía Ballet Nacional de Cuba, ¿por qué no la reconocen en los textos como parte de la historia y la evolución del ballet? Existen obras sobre la escuela y la formación cubana, las cuales han sido parte del estudio para este trabajo. La mayoría son libros enfocados únicamente en el ballet cubano y su desarrollo, por lo general escritos por autores cubanos. Entre los textos de historia del ballet universal consultados, el segundo volumen de la Enciclopedia *Internacional de la Danza*, editada por Selma Jeanne Cohen, dedica una sección al desarrollo del ballet clásico y la danza moderna en Cuba, aunque de manera breve. En la enciclopedia *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, volume 2: Americas*, editada por Don Rubin, menciona de manera más breve el Ballet Nacional de Cuba y Alicia Alonso. Es de suma importancia para este trabajo reconocer y estudiar la escuela, la metodología y el ballet cubano puesto que influye en el ballet y su profesionalismo en Puerto Rico.

El trazo del desarrollo del ballet describe su evolución en movimientos, conceptos, historias, y músicas entre los elementos que le constituyen, así como el destaque de los acontecimientos históricos que le acompañan. Mientras ocurren conflictos políticos y guerras, el ballet sigue su avance al igual que las demás artes, lo cual demuestra que la expresión artística es constante. El término “escuela”⁷⁰ se refiere a una forma de bailar en específico, las formas expresivas de proyección escénica, las peculiaridades técnicas, y las características que puedan diferenciar un bailarín de otro. Para que exista una escuela

⁷⁰ Esta definición procede de la metodología cubana que estudié y me certifiqué en junio 2016, en el primer y único CUBALLET llevado a cabo en Puerto Rico.

tienen que pasar una cantidad de años y factores determinados, unas peculiaridades técnicas que la diferencien del resto de las escuelas. La metodología que se utiliza en la enseñanza define las características del movimiento. Ninguna escuela es pura, pues siempre tiene características afines a otras escuelas. Ejemplo de ello es la escuela francesa, que tiene influencia de la italiana, la rusa que surge de la francesa, la inglesa de la rusa y así sucesivamente.

Escuela francesa

La técnica y el vocabulario del ballet francés son la base para las próximas escuelas a fundarse, por lo que queda establecido que la base de la técnica del ballet clásico recae en la escuela francesa. Sucesivamente cada región va integrando sus tradiciones, folclor, cultura e idiosincrasia junto a otros elementos sociales - culturales. Las regiones van adaptando, adoptando y transmutando de una a la otra. Durante la década de 1820, en Francia comienza a surgir una nueva escuela influenciada por Auguste Vestris, de cuyas clases Bournonville mantuvo un récord. En esta nueva escuela las clases duraban 3 horas, por lo que las combinaciones y pasos requerían de mucha fortaleza física. Según Homans, los ejercicios de barra tenían una duración de media hora,⁷¹ a los que le seguían estiramientos en la barra. En el centro del salón se repetían los ejercicios sin apoyo y sobre la media punta. La mayoría de los pasos eran ejecutados sobre una sola pierna y sobre la media punta. Se ejecutaban múltiples giros, saltos con múltiples batidos y giros en el aire. Vestris pedía rotación (turn out) de 180 grados, pies completamente apuntados y rodillas completamente estiradas en los saltos. Incorporó nuevos movimientos de brazos y torcido

⁷¹ Los ejercicios de barra incluían lo siguiente: 48 *pliés*, 128 *grand battements*, 96 *petits battements glissé*, 128 *ronde de jambes sur terre*, y 128 *en l'air*, terminando con 128 *petit battements sur le cou de pied*.

del torso. La repetición era la clave. Comenzaba con adagio, *pirouettes* y luego saltos, mientras que los pasos se enseñaban solos y después se combinaban. Este entrenamiento era fuerte y provocaba muchas lesiones en los bailarines. Vestris absorbió y combinó tres géneros en una sola técnica y estilo: la danza de nobles con el adagio, la danza antigua con bailes de demi- carácter pasos rápidos y saltos, y el estilo cómico con movimientos más atléticos. Pretendía que un solo bailarín integrara los tres estilos, en vez de que se concentraran en solo uno. La asociación con los rangos sociales y políticos se pierden en la danza al eliminar la división entre el bailarín noble y el cómico. Esto causó que los hombres se vieran desagradables en vez de delicados. Para la década de 1840 los sacaron de los escenarios, prevaleciendo las mujeres que incluso interpretaban el rol de hombre. La nueva escuela se veía anticlásica por el rompimiento con la estética y física, refiriéndose al antiguo ballet de los maestros Noverre y Gardel como clásico. Esta nueva escuela marcó un progreso, llevándolo a la técnica que se conoce hoy en día.⁷²

A través de varios directores y maestros, la escuela francesa fue definiendo su estilo y características. La escuela francesa se caracteriza por su precisión técnica, fluidez, gracia, movimientos de brazos más redondos que los rusos, pero menos que los daneses; elegancia, líneas limpias y movimiento rápido de pies. Se enfoca en la rapidez y cantidad de pasos ejecutados mientras que la música se toca más suave. Los términos franceses aplicados a las posiciones y los movimientos siguen siendo la lengua franca del ballet clásico de hoy. La claridad de posición, la transición entre pasos sin esfuerzo, el mantener un eje fuerte en el cuerpo del bailarín, permite un refinamiento elegante, la estabilidad de los balances, y la interioridad real de las emociones, permitiendo una integración entre la técnica y las

⁷² Homans, *Apollo's Angels*, 121-132.

cualidades artísticas.⁷³ Algunos bailarines destacados de los siglos XVIII y XIX de esta escuela son Jean Balón, Louis Duport, Marie Camargo, Gaetano y Auguste Vestris.

Escuela Italiana: Método Cecchetti

Carlos Blasis (1797-1878) es considerado el fundador de la escuela italiana.⁷⁴ Esta reputación se la ganó debido a sus voluminosos escritos, que incluyen un influyente tratado sobre la técnica del ballet, junto a una serie de estudios de pantomima, danza y arte. Su reputación recae en su habilidad para la enseñanza. Fue director de la escuela de La Scala en Milán de 1837 a 1850, produciendo una generación de bailarines con logros extraordinarios conocidos por su técnica asombrosa y su estilo clásico grácil. Fue educado en música y humanidades incluyendo matemáticas, literatura, anatomía, dibujo y arte. Además, estuvo influenciado por los trabajos de Leonardo Da Vinci (1452-1519), Voltaire (1694-1778), y Noverre. El entrenamiento de Blasis proviene de la vieja escuela francesa, pues estudió baile en Marsella y posteriormente se mudó a Burdeos, donde bailó trabajos de Noverre y Pierre Gardel, por lo que su estilo se apega a la vieja escuela francesa. En 1817, bajo el auspicio de Gardel, hizo su debut en la Ópera de París. Allí quedó impresionado con la danza innovadora de Aguste Vestris, a quien tomó como modelo. Blasis se mudó a Milán a causa de un descontento con su contrato en la Ópera de París, donde trabajó con el maestro Salvatore Viganò (1769-1821) del Ballet de La Scala de 1817 a 1821. En 1820 publica su tratado *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'Art de la danse*.

⁷³ Laura Di Orio, "Ballet: Method to Method", *Dance Informa American Edition*, visitado el 15 de octubre de 2019, <https://www.danceinforma.com/2013/01/07/ballet-method-to-method/>.

⁷⁴ Según Jennifer Hommans en su obra *Apollo's Angels: A History of Ballet*. (New York: Random House, 2010).

Cuando regresó a La Scala en 1837 creó un programa de ocho años de entrenamiento para niños y niñas, con la expectativa de que participaran en los cuerpos de baile después de la graduación. Al igual que en otros lugares, los roles principales eran interpretados por bailarines extranjeros invitados, por lo que se intentaba desarrollar bailarines locales. El currículo era tradicional y la técnica enseñada era la de la escuela francesa con cursos paralelos de mímica enseñados por maestros italianos. Las clases diarias duraban de las nueve de la mañana al mediodía, con una hora de clase de mímica. Indagó en la teoría del centro de la gravedad, contemplando el peso, el balance y la física del movimiento, sin comprometer la línea, analizando así su relación con la postura. Llegó a la conclusión de que para darle al cuerpo un aire más rápido y ligero era necesario disminuir la base. No imitaba, sino que analizaba, llevando a sus estudiantes a perfeccionar los movimientos con más libertad y precisión. Los pasos y poses, sin importar su bravura, debían aparentar ser suaves y gráciles, con brazos redondos.⁷⁵

Aunque Carlos Blasis es considerado el fundador de la escuela italiana, se reconoce la aportación del bailarín y maestro italiano Enrico Cecchetti (1850-1928), quien desarrolló su propia metodología. Enrico fue hijo de padres bailarines, estudió bajo la tutela de Giovanni Lepri (1847-1892), Cesare Coppini (1837-1917) y Filippo Taglioni, todos entrenados por Carlos Blasis. Debutó y trabajó en La Scala con Luigi Manzotti (1835-1905), de 1885 a 1887, convirtiéndose en el escogido de Manzotti. En 1887 Cecchetti viaja a St. Petersburg, donde causa sensación e inmediatamente le ofrecen el puesto de bailarín principal en el Ballet Mariinsky y maestro secundario de la Escuela del Ballet Imperial donde permaneció por 15 años (1887- 1902). Se estrenó en los roles de El pájaro azul y

⁷⁵ Homans, *Apollo's Angels*, 221-228.

Carabosse en la premier del ballet de Marius Petipa *La Bella Durmiente* en 1890.⁷⁶ De 1902-1905 Enrico enseñó en Polonia en la Escuela Estatal de Varsovia y de 1910 a 1918 trabajó con los Ballets Russes de Diaghilev. En 1913, se fue de gira con Anna Pavlova y luego estableció una escuela en Londres en 1918. En 1922, se funda la Sociedad Cecchetti en Londres y en 1939 el Consejo Cecchetti de América en Estados Unidos. Regresa a Italia en 1923 para retirarse, pero fue invitado por Arturo Toscanini (1867-1957) a dirigir la escuela de La Scala en 1925, hasta su fallecimiento en 1928. Su metodología fue publicada en 1922 por Cyril Beaumont (1891-1976) con la ayuda de Stanislas Idzikowski (1894 - 1977) y el propio Enrico, en una obra conocida por su título en inglés *The Manual of Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Cecchetti Method)*. En el mismo se especificaba la técnica de la posición de los brazos, las piernas, los pies, las manos, el cuerpo y la cabeza, *port de bras* y adagios. Enrico es considerado como el eslabón entre el pasado y el presente que permite el nacimiento del ballet moderno clásico.

La metodología desarrollada por Enrico Cecchetti depende del entendimiento de la anatomía, con el propósito de que los bailarines internalicen la ejecución de los pasos, en vez de imitarlos. Las características principales de esta técnica son: el énfasis en el balance, el equilibrio, la elevación, el rebote, las líneas elegantes, la elasticidad, la musicalidad, la habilidad artística, la claridad, la pureza, la inclusión de ocho tipos de *port de bras*, la fuerza, y el movimiento de todas las partes del cuerpo al unísono para crear belleza. El progreso hacia nuevos movimientos se da una vez hayan dominado y refinado los anteriores, con el propósito de que los bailarines estén bien formados y sean versátiles. El

⁷⁶ Livia Brillarelli, Dr. Kathleen Tenniswood Powell, Shiela Darby, y Rose Marie Floyd, "History of Cecchetti", The Cecchetti Council of America, visitado el 11 de noviembre de 2018, <https://www.cecchetti.org/about/history/>.

sistema de teoría y ejecución del método Cecchetti es uno riguroso al prestar suma atención a las leyes de la anatomía.

Escuela Danesa: técnica y método Bournonville

La escuela danesa fue creada por August Bournonville (1805-1879) e influenciada por la escuela francesa, al ser éste entrenado por su padre Antoine Bournonville (1760-1843) y Auguste Vestris, entre otros maestros franceses. Bournonville fue director del Ballet Real Danés fundado en 1748, desde 1830 hasta 1877. En 1820, había visitado a París junto a su padre, asistiendo a la Ópera de París donde le llamó la atención el atletismo de la escuela de Vestris. Regresa a París en 1824 para estudiar con Vestris y eventualmente entra a la compañía de la Ópera de París. Luego regresa a Copenhague, aceptando la posición de maestro en el Teatro Real. En 1835 creó un ballet en 4 actos, *Valdemar*, basado en la temática del pasado medieval danés, un ballet patriótico lleno de melodrama y sentimiento moral, repleto de saltos y giros de bravura. Bournonville unió el nuevo atletismo al viejo clasicismo francés, absorbiendo el espíritu y estética del Romanticismo. En 1836, creó su propia versión de *La Sylphide* con Lucile Grahn (1819-1907) en el rol principal. Como no podía costear la partitura musical de *La Sylphide* de la Ópera de París, le encargó al compositor noruego Herman Severin Løvenskiold una composición musical nueva. Esta versión tenía un reto técnico mayor, para ambos roles principales. En 1841, viaja a Italia y cuando regresa monta el ballet *Napoli* (1842) recreando su experiencia en las calles de Nápoles. Otros ballets creados por Bournonville son: *Le Conservatoire* de 1849 y *Flower Festival en Genzano* de 1858.⁷⁷ Bournonville no usaba mitología o historia

⁷⁷ “August Bournonville: Danish Dancer”, en la *Enciclopedia Británica*, visitada el 20 de febrero de 2019, <https://www.britannica.com/topic/Royal-Danish-Ballet>.

para sus ballets, estos se basaban en gente ordinaria a la que le gustaba bailar, pues prefería utilizar la tradición del folclor escandinavo. Enfatizaba los valores morales y la ética, haciendo sus ballets accesibles a toda la sociedad danesa del siglo XIX.

Bournonville se rehusaba a hacer bailes sólo para que las mujeres se desplazaran sobre las puntas. Sus bailarines ejecutaban saltos y giros dinámicos, aplicando otros movimientos de bravura, con rodillas completamente estiradas y piernas rotadas hacia afuera, al igual que Vestris. El estilo singular de este método se evidencia en la claridad de sus poses y los *épaulement*, con posiciones de brazos bajos, miradas más abajo del nivel de los ojos, extrema atención a la colocación básicas de los brazos, rapidez de trabajo de pies, contraste entre la rapidez de pierna y lo grácil y sutil del torso, *pirouettes* comenzando por *developpés a la second* y con pierna más baja, quinta posición y brazos en *bras bas* al empezar y terminar los movimientos, enfatizando que el esfuerzo fuera poco visible. El estilo recomienda evitar la distorsión y excesiva extensión de las extremidades, más allá de la permitida por la estructura anatómica del cuerpo. Sus movimientos de *allegro* requieren extrema rapidez y precisión de las piernas y el flujo de fraseo coreográfico, manteniendo un estricto conteo musical. Recalcaba que el movimiento tenía que verse lo más natural posible como si fuera algo tan cotidiano como mantener una conversación. Los saltos no son hacia arriba y no anuncian la caída antes de llegar. Saltan de una posición a otra en el arco de una frase musical. El acento es abajo en vez de suspenderse en el aire. El *plié* corto con talones levantados del suelo entre saltos consecutivos. Son saltos desde el metatarso. Bournonville trataba a las bailarinas como hombres, pues esperaba que ejecutaran igual que ellos, aunque en ocasiones de manera modificada. Eliminó la sensualidad y la seducción de las mujeres, pues quería que se vieran dulces, inocentes,

como niñas ingenuas, como damas decentes de buena reputación. Las bailarinas de Bournonville bajaron las extensiones de las piernas como en tiempos anteriores y el trabajo de puntas era mínimo. La bailarina raramente bailaba sostenida por su pareja, pues bailaba al lado del hombre, incluso haciendo los mismos pasos.⁷⁸

Bournonville se mantuvo viajando para mantenerse en contacto con lo que pasaba en el mundo del ballet, sobre todo en París. En 1855, acepta un puesto en la Ópera Imperial de Viena, pero regresa el año entrante a Copenhague. En tres ocasiones separadas (1848, 1855, 1861), trató de escribir sus ballets mediante un sistema al que llamó *Études Coréographiques*. Trabajó arduamente para crear un sistema de notación, porque entendía que el ballet nunca iba a ser reconocido equitativamente como el teatro o la música, hasta que tuviese un lenguaje escrito propio.⁷⁹ No obstante su notación, era extraña y nunca se ha usado ampliamente para documentar bailes. En 1847, reorganizó la escuela del teatro estableciendo dos clases, una para niños y otra para adultos. Entendía que los estudiantes no solo debían entrenarse en ballet sino también académicamente. En 1856, los estudiantes recibían lecciones académicas en los hogares de sus instructores, pero ya en 1876, el Teatro Real estableció formalmente una escuela académica apropiada para sus artistas, quizás siguiendo el ejemplo ruso del Bolshói. También estableció reglamentaciones para pagarle a los bailarines. Luchó por una pensión para sus artistas, estableciéndose un fondo privado en 1874. Abogó por un teatro nacional y un ballet auspiciado por el estado, de manera que creó un arte nacional danés. Después de su muerte en 1879 se perpetuó su legado, pues se diseñó un programa de entrenamiento con seis clases fijas, una para cada día de la semana

⁷⁸ Walter Terry, *The King's ballet master: A biography of Denmark's August Bournonville* (New York: Dodd, Mead, 1979).

⁷⁹ Hommans, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, 202.

alternando la musicalidad, e incluyendo pasos y bailes de los ballets de *La Sylphide* y *Le Conservatoire*.⁸⁰ La idea era repetir estas clases a diario, aprendiendo las reglas para transmitir las a las próximas generaciones.

Este estilo influenció a bailarines y coreógrafos tales como George Balanchine y Erik Bruhn (1928-1986), que a su vez transmitieron estos conceptos a otros lugares como el caso de Bruhn, cuando fue director del Ballet Nacional de Canadá durante los años 1983 a 1986.⁸¹ Entre los bailarines destacados también se encuentran Nikolaj Hübbe (1967-present) y Johan Kobborg (1972-present) entre otros.

Escuela Rusa: Metodología de Vaganova

Esta metodología fue desarrollada por la bailarina rusa Agrippina Vaganova (1879-1951) luego de su retiro en 1916 del Ballet Mariinsky para concentrarse en la enseñanza. Como estudiante graduada de la escuela del Ballet Imperial, Vaganova creía que era importante la precisión de la instrucción del maestro. Comenzó impartiendo clases en la escuela Baron Miklos, y en 1918 se integra a la facultad en la escuela privada de Akim Volynsky conocida también como Escuela de la Flota del Báltico (*Baltic Fleet School*). Desde 1921 hasta 1951 enseñó en la escuela del previo Teatro Imperial, que se convirtió en la Escuela Estatal del Ballet de Petrogrado (*Petrograd State Ballet School*) que luego se llamaría la Escuela Coreográfica de Leningrado (*Leningrad Choreographic School*) y en 1957 la Academia de Ballet Vaganova.⁸² De 1931 a 1937 fue directora artística del Ballet

⁸⁰ El ballet *Le Conservatoire* fue estrenado en 1849 con música del compositor Holger Simon Paulli (1810-1891).

⁸¹ Tatiana Senkevitch, "The Schools of Classical Ballet", Canada All Star Ballet Gala, visitado el 11 de noviembre de 2018, <http://canadaallstar.com/library/the-schools-of-classical-ballet/>.

⁸² "Agrippina Vaganova: Russian Ballerina", en la *Enciclopedia Británica*, visitado el 13 de diciembre de 2018, <https://www.britannica.com/biography/Agrippina-Vaganova>.

Mariinsky, que paso a llamarse Teatro de Opera y Ballet Leningrado, y a partir de 1935 se llamaría Ballet Kirov. Luego del periodo soviético regresa a llamarse Ballet Mariinsky. Vaganova junto a Boris Shavrov, establece en 1934 el departamento pedagógico del Conservatorio de Leningrado con el propósito de formar futuros maestros de ballet. Ese mismo año publica su libro conocido en inglés *Basic Principles of Russian Classical Dance* sobre la técnica y pedagogía, y en 1948 *The Fundamentals of Classical Dance* basado en la ejecución correcta de pasos y movimientos. Su segunda publicación es una disertación basada en su método y permanece como base fundamental de enseñanza para muchas escuelas alrededor del mundo.

Vaganova desarrolla una técnica basada en el estilo clásico del ballet ruso imperial incorporando aspectos vigorosos del ballet soviético desarrollado a partir de la revolución rusa de 1917, entrelazado con elementos de la escuela francesa e italiana junto al estilo tradicional nacional. Las características de esta escuela son: fusión con el estilo francés de la vieja escuela, elementos de la era romántica, atletismo de la escuela italiana, pasión conmovedora, belleza y suavidad de los brazos de la vieja escuela rusa, *port de bras* expresivos desde las manos hasta el codo y desde el codo hasta el hombro, movimiento de la espalda baja, fuerza sin rigidez, limpieza, flexibilidad y resistencia. Este sistema enfatiza la armonía y coordinación de todas las partes del cuerpo particularmente la espina dorsal y el cuello.⁸³

⁸³“Agrippina Vaganova: The Vaganova Method”, Danza Ballet, publicado el 11 de agosto de 2008, visitado el 13 de diciembre de 2018, <https://www.danzaballet.com/agrippina-vaganova-the-vaganova-method/#:~:text=Agrippina%20Vaganova%20%E2%80%9CThe%20Vaganova%20Method%E2%80%9D,11%20agosto%2C%202008&text=The%20VAGANOVA%20METHOD%20is%20a,of%20the%20Imperial%20Ballet%20School>.

La base de la metodología de Vaganova ayuda al desarrollo acelerado de la escuela rusa que procede del siglo XVIII cuando se fusionaron paulatinamente varias escuelas europeas en la capital rusa cosmopolita de San Petersburgo. Allí trabajaron los maestros franceses Charles Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon; los maestros italianos Pierina Legnani (1868-1930), Carlotta Brianza (1867-1930) y Enrico Cecchetti; y Christian Johansson de la escuela danesa. Ellos fueron piezas claves para el desarrollo del ballet ruso al trabajar junto a los bailarines y coreógrafos.

La pedagogía de Vaganova ayudó a preservar la tradición de la escuela imperial durante los años de régimen comunista en Rusia. En el centro del sistema Vaganova reside la idea de un entrenamiento progresivo de un bailarín que dura de 7 a 8 años. Los estudiantes son admitidos mediante una prueba que se divide en tres partes: la primera prueba es de aptitud física la cual examina las proporciones del cuerpo, la rotación (turn out), el salto entre otras; la segunda consiste en una evaluación médica tanto física como psíquica; la tercera parte mide la coordinación, musicalidad, ritmo y talento artístico. Durante los años de estudios se incluyen clases de francés, piano, historia de la danza, danzas de carácter, danzas históricas, *pas de deux* y pantomima entre otras. Finalmente, se hace un examen de graduación. Este entrenamiento del cuerpo del bailarín enfatiza particularmente el fortalecimiento del centro del cuerpo, el alargamiento de las extremidades, y la articulación de los pies, alcanzando una coordinación expresiva entre el movimiento de la parte superior del cuerpo y las piernas, junto a la musicalidad de la ejecución de los movimientos.

Escuela Inglesa: Royal Academy of Dance

Esta academia fue establecida por la Asociación de Maestros de Danza Operática (*Association of Teachers of Operatic Dancing*, 1920-1935). El 18 de julio de 1920 el editor de la revista *Dancing Times Magazine*, Phillip J. S. Richardson organizó una cena, reuniendo a personalidades eminentes de la danza profesional que representaban, cada escuela y estilo particular del ballet. Richardson entendía que se debía lograr una mayor formalidad de enseñanza, con el objetivo de mejorar los estándares de la instrucción del ballet en el Reino Unido. Entre los invitados a dicha reunión se encontraba Phyllis Bedells (1893-1985) como representante de la escuela inglesa, Lucia Cormani (1854-1934) de la escuela italiana, Tamara Karsavina (1885-1978) como parte de la escuela rusa, Edouard Espinosa (1871-1950) representando a la francesa y Adeline Genée (1878-1970) de la escuela danesa del método Bournonville. Otros invitados fueron Ninette de Valois (1898-2001) fundadora del *Academy of Choreographic Arts*, que posteriormente se convierte en el *Royal Ballet School*, y Anton Dolin (1904-1983) cofundador del *English National Ballet*. Esta reunión pretendía discutir la pobre calidad de la enseñanza y el entrenamiento de danza de Gran Bretaña y dar ideas de cómo resolver la situación. Después de varias reuniones posteriores, se formó la *Association of Teachers of Operatic Dancing of Great Britain* en la que Adeline Genée fue seleccionada como la primera presidenta. Con el establecimiento de una junta examinadora en Londres en 1920, se crea el primer silabario y en 1921 se realiza el primer examen. En 1923, es publicado el primer silabario en la revista *Dancing Times Magazine*, el cual se vuelve a publicar en 1924 en versión revisada. A partir de esta fecha, las evaluaciones de los niveles elemental, intermedio y avanzado estaban establecidas. En 1927, se comenzaron a ofrecer becas a los estudiantes. En 1928, se incluye

el examen para obtener el *solo seal* (sello de solista)⁸⁴ para estudiantes que hubiesen pasado el nivel avanzado. Londres no contaba con una compañía de repertorio ni escuela profesional para preparar bailarines hasta 1926-1927 cuando Madame Ninette de Valois, bailarina de Ballets Russes estableció la Academy of Choreographic Arts (que luego será el Royal Ballet School) en Londres y *The Abbey Theater School of Ballet* en Dublín.⁸⁵ Ninette de Valois fue entrenada por Edouard Espinosa, Enrico Cecchetti y Nikolai Legat (1869-1937), la combinación de las diferentes escuelas, con la preferencia de articulación de movimientos y claridad de líneas, sirvieron como base para la escuela inglesa de Ninette de Valois y Frederic Ashton (1904-1988). En 1928, la Reina María de Teck (1867-1953) esposa del Rey Jorge V (1865-1936), se convirtió en patrocinadora de la Asociación de Maestros y la revista *Dance Gazette* se convirtió en su revista oficial. En 1935, se le otorgó una cédula real a la Asociación, por iniciativa del monarca para legitimar su formación. Obtuvo el Sello Real en 1936 convirtiéndose oficialmente en el Royal Academy of Dancing (RAD) y en 1937 se creó el escudo del RAD con el lema de “Salud y Felicidad”.

En la década de 1930 la compañía *Sadler's Wells Theatre* absorbió a la compañía de *Old Vic Theatre* cuando ésta cesó operaciones, convirtiéndose en el *Vic-Wells Ballet*, dirigido por Ninette de Valois. Lilian Baylis (1874-1937), dueña del Old Vic Theatre, adquirió en 1925 el Sadler's Wells Theatre y convenció a Ninette para hacer presentaciones entre 1926 y 1928 para apoyar el teatro, por eso en 1931 el Sadler's Wells Theatre reabrió. En 1946, se mudó para ser la compañía residente del recién reinaugurado *Royal Opera*

⁸⁴ El examen del sello de solista (solo seal) es dado a los bailarines que recibieron una distinción en el examen de avanzado dos. Los bailarines que pasan este examen tienen el potencial de ser solistas en una compañía profesional.

⁸⁵ Mary Clarke y James Monahan, “Dame Ninette de Valois”, *The Guardian*, 9 de marzo de 2001, <https://www.theguardian.com/news/2001/mar/09/guardianobituaries1>.

House en Covent Garden. La escuela Sadler's Wells se mudó al *Baron's Court* en 1947 y se añadió educación académica para los más jóvenes. La visión de un ballet nacional auspiciado por el estado dio fruto en 1956, cuando la Reina Isabel II los incluyó en una cédula real, uniendo la escuela y la compañía, que se convirtieron en el actual Royal Ballet School y Royal Ballet Company. La escuela cuenta con dos facilidades, la primera en White Lodge Richmond Park, donde residen estudiantes de 11 a 16 años y se enseña tanto la técnica del ballet como educación académica. En el segundo local en Covent Garden estudian los alumnos de 16 a 19 años que decidieron seleccionar la carrera profesional de bailarín. En el 2012, la bailarina Darcey Busell (1969- presente) fue electa como presidenta, cargo que ocupa como sucesora de Antoinette Sibley (1939- presente), quien fuera presidenta durante 21 años.

El RAD se convirtió oficialmente en una organización sin fines de lucro en 1963 y en 1965 formó su primera escuela de verano. En 1968, la prima bailarina Margot Fonteyn (1919-1991), presidenta de la junta en ese momento, creó un nuevo silabario para niños, el cual se convirtió en la base examinadora de los niveles más bajos. El RAD estableció la otorgación de diplomas a maestros profesionales de la danza en 1975, adquirido mediante la culminación de cursos intensivos para bailarines profesionales de danza, con el objetivo de obtener un estatus de maestro registrado y acreditado del RAD. En 1976, se organizó formalmente la facultad de educación del RAD y en 1991 se creó un programa de 3 años para entrenar a los maestros en dicha metodología. En 1992, se crearon los silabarios de examen de los niveles 6, 7 y 8. En 1996, se graduaron con diploma los primeros en completar 12 años de estudio. En 1997, el *Benesh Institute* se incorporó al RAD y en 1999 la facultad de educación fue avalada por la Universidad de Durham, cambiando su nombre

de Royal Academy of Dancing a Royal Academy of Dance. El RAD fue acreditado en el 2010 como institución, por la Universidad de Surrey.⁸⁶

Esta escuela es una mezcla de las escuelas italiana, francesa, danesa y rusa, enfocándose en el aprendizaje lento de la técnica básica del ballet. Como resultado el progreso de nivel a nivel es lánguido pues los pasos difíciles se enseñan una vez alcanzado el nivel más alto de la técnica. Los silabarios por grado son 10 en total. El nivel preprimario (5 años en adelante) y el nivel primario (6 años en adelante) preparan para el nivel 1 (7 años en adelante) hasta el nivel 8 (11 años en adelante). En este programa se incorpora en cada grado la enseñanza académica, ballet clásico, movimiento libre y bailes de carácter. Luego de culminar estos grados, se ofrece el programa vocacional de nivel superior, para aquellos estudiantes que decidan incurrir en una carrera profesional como bailarín. Allí se dan exámenes de intermedio básico (11 años en adelante), intermedio avanzado (12 años en adelante), avanzada básico (13 años en adelante), avanzado 1 (14 años en adelante), avanzado 2 (15 años en adelante) y *solo seal* (sello de solista, 15 años en adelante) para aquel alumno que haya completado y mantenido el nivel avanzado 2 con distinción.

Las características principales de esta escuela son cumplir los requisitos para completar cada nivel, aprender con lentitud para obtener una limpieza meticulosa al ejecutar los movimientos, desarrollar la musicalidad, fuerza y gracia, y darle atención individual al desarrollo del estudiante, para que esté libre de exageración y manierismos. Algunos bailarines y coreógrafos de esta escuela son: Margot Fontayne, Moira Shearer (1926-2006), Antoinette Sibley, Nadia Nerina (1927-2008), Sveltana Beriosova (1932-

⁸⁶ Derek Parker, "The First Seventy-Five Years", Royal Academy of Dancing, visitado en enero 4 de 2019, <https://www.royalacademyofdance.org/media/2019/02/20144428/The-first-75-years-of-the-Academy-1.pdf>.

1998), Lynn Seymor (1939- presente), Darcey Busell, Alessandra Ferri (1963- presente), Viviana Durante (1967- presente), Beryl Grey (1927- presente), Kenneth MacMillan (1929-1992), Eva Evdokimova (1948-2009), Phyllis Spira (1943-2008), Alicia Markova (1910-2004), entre otros.

Escuela Americana: Balanchine

El bailarín, coreógrafo y director de origen ruso George Balanchine es considerado como la imagen del ballet neoclásico y padre del ballet americano, por ser el personaje clave que añadió y fusionó sus conocimientos y entrenamiento en el ballet imperial ruso con otras escuelas y sus experiencias adquiridas durante estancias en Broadway y Hollywood como coreógrafo. Después de haber colaborado con el Ballets Russes de Monte-Carlo se dirigió a los Estados Unidos por invitación del empresario Lincoln Kirstein (1907-1996). Balanchine tuvo la idea de formar una nueva compañía de ballet clásico siguiendo su propia tradición y expresando el dinamismo, las complejidades y optimismo del siglo XX, pero primero se debía formar una escuela y en 1933 deciden formar *The School of American Ballet* que hasta el día de hoy sobrevive y es reconocida internacionalmente.⁸⁷ Según Andrea Harris en su texto *Making Ballet American: Modernism Before and Beyond Balanchine*⁸⁸ discute como preexistía en las ideas y producciones de Lincoln Kirstein el tener una escuela estadounidense de ballet antes de conocer a Balanchine, por lo que se cuestiona el título de padre de la escuela americana otorgado a Balanchine.

⁸⁷ "George Balanchine", New York City Ballet, visitado el 10 de enero de 2019, <https://www.nycballet.com/Explore/Our-History/George-Balanchine.aspx>.

⁸⁸ Andrea Harris, *Making Ballet American: Modernism Before and Beyond Balanchine* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

En enero de 1934 The School of American Ballet (SAB) fue inaugurada con 32 estudiantes. En 1935, Kirstein y Balanchine, crean la *American Ballet Company* con estudiantes de la escuela de SAB convirtiéndose en el ballet residente del Metropolitan Opera hasta 1938. Kirstein forma el Ballet Caravan en 1936 con estudiantes de SAB y crea el ballet *Billy the Kid* con libreto propio, coreografía de Eugene Loring (1911-1982) y música de Aaron Copland (1900-1990). En 1941 Kirstein y Balanchine unen las dos compañías formando la American Ballet Caravan. Con esta compañía hacen gira en América del Sur y es durante este periodo que se estrena *Concierto Barroco* y *Ballet Imperial*⁸⁹, ambas coreografías de Balanchine. Entre 1939 a 1946 Balanchine coreografía para producciones en Broadway y varias películas en Hollywood. Entre sus obras y películas están: *I Married an Angel* (1938), *Goldwyn Follies* (1938,) y *On your Toes* (1939). Durante este periodo colaboró con el Ballet Russe de Monte-Carlo coreografiando *The Night Shadow* con música de Vittorio Rieti (1898-1994). Para 1940 SAB crea un programa de becas y en 1941 forma una división de niños comprendiendo las edades de 8 a 12 años. Entre 1944 a 1946 Balanchine dirige el Ballet Ruso de Monte-Carlo y en 1946 Balanchine y Kirstein se vuelven a unir formando la compañía Ballet Society, creado para un público exclusivo con membresía, también con estudiantes de SAB. Durante este periodo se estrena *The Four Temperaments* de George Balanchine con música de Paul Hindemith (1895-1963). El vestuario de esta coreografía marca la futura tendencia de Balanchine de vestuarios simples, como leotardos y medias, revelando completamente la línea del bailarín. En 1948 Ballet Society cambia su nombre a New York City Ballet (NYCB) y se convierte en la compañía residente permanente del New York City Center

⁸⁹ El ballet *Concierto Barroco* con música de Johann Sebastian Bach y *Ballet Imperial* con música de Pyotr Ilyich Tchaikovsky.

por dieciséis años, hasta 1964. Entonces se mudan al Lincoln Center y se crean las icónicas piezas de *Firebird*, la versión de un solo acto de *Lago de los Cisnes*, *Agon*, *El Cascanueces*, *Stars and Stripes* y *Western Symphony*.⁹⁰ La visión de ambos de una compañía americana se hace realidad, y SAB solidifica su misión de entrenar, formar y crear bailarines para la compañía.

En 1963, la Fundación Ford otorgó millones al New York City Ballet y a otras 7 compañías en Estados Unidos con el propósito de fortalecer el ballet profesional en Estados Unidos. Los nuevos recursos transforman a SAB en una organización nacional, llevando a los miembros de la facultad de la escuela (SAB) y de la compañía (NYCB) a viajar a través del país con el propósito de reclutar nuevos talentos, asistir a programas locales de baile, y distribuir becas a estudiantes talentosos para entrenarlos en SAB. En 1969 SAB se relocaliza en los estudios de *Julliard School of Performing Arts* en Lincoln Center. Los bailarines de la compañía, Suki Schorer (1939- presente) y Richard Rapp se unen a la facultad de la escuela y comienzan a visitar escuelas a través de la ciudad de Nueva York con la intención de introducir este arte a estudiantes jóvenes de las escuelas públicas.

Balanchine fallece en 1983 y Peter Martins (1946- presente) asume la presidencia de la facultad de la escuela de SAB. Junto a Jerome Robbins (1918-1998) pasan a ser los maestros principales de NYCB. En 1984, SAB celebra su quincuagésimo aniversario y en 1987 se convierte en el undécimo integrante⁹¹ para las artes escénicas del Lincoln Center. En 1989, Lincoln Kirstein se retira como presidente de SAB y director general del NYCB.

⁹⁰ Los ballets *Firebird* y *Agon* con música de Igor Stravinsky, *El Lago de los cisnes* y *El Cascanueces* con música de Tchaikovsky, el ballet *Stars and Stripes* con música de John Philip Sousa, con arreglos de Hershy Kay; y el ballet *Western Symphony* con música de melodías populares americanas, arregladas por Hershy Kay.

⁹¹ El Lincoln Center for the Performing Arts en la ciudad de Nueva York, cuenta con 30 instalaciones de rendimiento interior y exterior que incluye varias organizaciones.

En 1991, SAB se muda a nuevas facilidades en el Lincoln Center, con área de hospedaje para 64 estudiantes que no tengan residencia permanente en la ciudad de New York. Peter Martins asume las direcciones e inicia un programa para varones, libre de costo, con el propósito de aumentar la participación masculina en el arte creando clases solo para varones. Kirstein muere en 1996 cuando se cumplen los sesenta y dos años de la fundación de la escuela de SAB. Cuando Peter Martins deja su puesto en 2019, Jonathan Stafford es nombrado director artístico de la compañía y escuela.⁹²

El interés neoclásico de Balanchine incorporaba la expresividad de los cuerpos y la preferencia minimalista del modernismo, reduciendo la trama, y haciendo más simples las escenografías, los vestuarios y las luces. Balanchine fusionó su entrenamiento en ballet clásico aprendido en el Ballet Imperial con otras disciplinas, elementos y movimientos como el jazz, la acrobacia, el folclor y la eurytmia. Extendió las posiciones básicas de ballet y aceleró la rapidez y libertad de movimiento, además de incorporar posiciones no tradicionales de ballet. Esta técnica se caracteriza por el trabajo de los pies, la velocidad, los balances fuera de eje, el *arabesque* y *attitude* más elevados, *pliè* más profundo, énfasis en las líneas, manos y pies flexionados en ocasiones, giros desde cuartas alargadas, atletismo elegante en los movimientos, la utilización de mayor cobertura de espacio en menos tiempo resultando esto en un aumento de velocidad, altura y longitud. Los estudiantes en esta escuela se entrenan en técnica de ballet, puntas, variaciones, bailes de carácter, adagio, y música. Los varones añaden entrenamiento de pesas.

Entre los bailarines más reconocidos del SAB están: Tanaquil LeClerq (1929-2000), Jacques d'Amboise (1934- presente), Edward Villella (1936- presente), Rudolf

⁹² “New York City Ballet: American Ballet Company”, en la *Enciclopedia Británica*, visitado el 10 de enero de 2019, <https://www.britannica.com/topic/New-York-City-Ballet>.

Nureyev (1938-1993), Mikhail Baryshnikov (1948), Patricia McBride (1942- presente), Suzanne Farrell (1945- presente), Kay Mazzo (1946- presente), Gelsey Kirkland (1952- presente), Robert Weiss (1949-presente), Merrill Ashley (1950- presente), Fernando Bujones (1955-2005), Darci Kistler (1964- presente), Kyra Nichols (1959- presente), Maria Calegari (1957- presente), Jock Soto (1965- presente), Peter Boal (1965- presente), Katrina Killian (1963- presente), Ethan Stiefel (1973- presente), Wendy Whelan (1967- presente) y Damian Woetzel (1967- presente) entre otros.

Escuela y metodología cubana

Un ejemplo de las compañías latinoamericanas destacada en el siglo XX es el Ballet de Alicia Alonso.⁹³ La trayectoria de esta séptima escuela de ballet, con metodología cubana, se inicia a finales del siglo XVIII con bailes escénicos en los teatros del país y con la llegada en 1800 de Juan Guillet, considerado el primer profesor de baile.⁹⁴ Se destaca la organización de Pro-Arte Musical en 1918, para el desarrollo de las artes escénico-musicales, hasta la creación del Ballet de Alicia Alonso el 28 de octubre de 1948 y la Academia de Ballet Alicia Alonso en 1950. La danza cubana, refleja las influencias técnicas occidentales, unidas a procesos de identidad local. Una de sus gestoras que participa de la organización e instauración del Ballet Nacional de Cuba es la puertorriqueña Ana García.

Antes del surgimiento de la escuela cubana, se habían hecho presentaciones ocasionales de bailarines europeos en la isla caribeña, llamando la atención de los cubanos.

⁹³ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de Términos Literarios* (España: Alianza Editorial, 2008), 81.

⁹⁴ Miguel Cabrera, *El Ballet en Cuba: apuntes históricos* (La Habana, Cuba: Ediciones Cúpulas, 2011), 9 - 37.

Ejemplo de estos lo son: *La Fille Mal Gardée* (1816) con Luisa Ayra, *La Sylphide* (1841 y 1842) con Fanny Essler, *Giselle* el 14 de febrero de 1849 con Enriqueta Wells y el 17 de noviembre, una segunda reposición con Caroline-Augusta Fuchs (1806-1901). A principios del siglo XX Anna Pavlova junto a su compañía y su pareja Alexandre Volinine (1882-1955) se presentan en Cuba en los años 1915, 1917 y 1918. En 1931, la Sociedad Pro-Arte Musical fundó la primera escuela de baile importante bajo la dirección del bailarín ruso Nikolai Yavorsky (1891-1947), quien la dirigió hasta 1938.⁹⁵ Los primeros alumnos en graduarse e integrarse a una compañía profesional fueron Alberto Alonso (1917-2007) y Delfina Pérez Gurri, quienes se unieron a la compañía de Colonel W. Basil Ballets Russes en 1935. Por su parte, Fernando Alonso (1914-2013) y su esposa Alicia (Martínez) Alonso (1920-2019) se unen al Ballet Caravan de Balanchine y Kirstein en 1939. Egresados que se unieron a otras compañías fueron Luis Trápago (Ballet Russe, 1941), Aníbal Navarro (Ballet Russe, 1945), Dulce Anaya y Enrique Martínez (Ballet Theatre, 1947).

En 1938, Georges Milenoff (1901-1975) sucedió a Yavorsky como director de la escuela de baile de la Sociedad Pro-Arte Musical. En 1941, Alberto Alonso asume la posición de director junto a la bailarina canadiense Alexandra Denisova (1922-2018) como codirectora.⁹⁶ Alberto creó varias piezas coreográficas para Denisova: *Preludios* con música de Franz Liszt, *Concerto* con música de J.S. Bach, y *Forma* con música de José Ardévol. Otros trabajos de Alberto Alonso fueron: *Sombras* (con música de Jean Sibelius), *Antes del Alba* (con música de Hilario González-Iñiguez), *Orfeo* (con música de C.W. Von Gluck), *Nocturnos* (con música de Claude Debussy), *Petit Ballet* (con música de Alexandre

⁹⁵ Otras fuentes indican que Yavorsky dirigió la escuela hasta 1939.

⁹⁶ Célida Parera Villalón, "Ballet Before 1959", en la *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 2, (New York: Oxford University Press, 2004), 276-277.

Glazunov). Denisova se va de Cuba en 1944 y Alberto Alonso asume la dirección total de la escuela Pro-Arte Musical. Durante este periodo la facultad de Pro-Arte Musical estaba compuesta por maestros locales y extranjeros: Leon Fokine (1905-1973), Valrene Tweedie (1925-2008), Adelina Durán, Luis Trápaga, Elena del Cueto (1927-2014), Finita Suárez, Cuca Martínez (1918-2006) e Hilda Canosa. Hasta 1958 los estudiantes más avanzados bailaban junto a bailarines principales invitados como Alicia y Fernando Alonso, John Kriza (1919-75), Rosella Hightower (1920-2008), André Eglevsky (1917-1977), Marjorie Tallchief (1925-2013), Barbara Fallis (1924-1980), Igor Youskevitch (1912-1994), Alicia Markova (1910-2004), y Michael Maule (1921-2017). En 1967, la Sociedad Pro-Arte Musical cesó operaciones.

En los orígenes de la escuela cubana se encuentran varios factores fundamentales para su formación, incluyendo los pilares de Alberto, Alicia y Fernando Alonso. Todos hicieron una vida profesional en el extranjero, formados por diversas escuelas: la italiana, rusa, danesa e inglesa. Tuvieron maestros de esas escuelas que por ende influyeron en su técnica. En principio ellos no se propusieron hacer una escuela propia. Se percataron de que cada escuela les funcionaba y se dedicaron a conocer y estudiar cómo trabajaba cada una para entonces crear una escuela cubana. Buscaron qué les favorecía para su físico latino, y cuáles elementos se acoplaban a la forma de ellos bailar. Alberto y Fernando se percataron de que Alicia bailaba con unas características distintas de las demás bailarinas cuando subía al escenario. Fernando investigó cuáles eran esas características que la identificaban, encontrando entre ellas la gracia y su forma de moverse. Siguió buscando detalles que la identificaran y entendió que era necesario hacer uso de su idiosincrasia para hacerla única.

Mientras se encontraban en el extranjero, ellos nunca dejaron de ir a Cuba y con el correr del tiempo se dieron cuenta de que su idiosincrasia no era la misma que la del europeo. Fernando se definió como maestro en la enseñanza, Alberto como coreógrafo y Alicia se reveló como la gran bailarina que luego demostró ser. En 1948, deciden crear el Ballet Alicia Alonso, que fue el punto de partida de una compañía profesional en Cuba. Este es el antecedente al ballet profesional en Cuba. En los inicios, el Ballet Alicia Alonso utilizaba las facilidades, vestuarios, escenografías y partituras, de la Sociedad Pro-Arte Musical. La compañía original se componía de miembros del American Ballet Theatre que había sido inactivada temporariamente, y de algunos miembros de la escuela de Pro-Arte Musical. Con la fundación de la Academia Alicia Alonso en 1950, bajo la dirección de Fernando Alonso, como lugar formativo para nuevos bailarines la facultad se componía de maestros locales y maestros invitados internacionales, como Alexandra Fedorova (1884-1972) y Phyllis Bedells.⁹⁷

En 1955 la compañía se transforma en El Ballet de Cuba, recibiendo fondos artísticos de los presidentes cubanos Carlos Prío Socarrás (presidente de 1948-1952) y Fulgencio Batista (presidente de 1940-1944 y de 1955-1959). En su repertorio incluían a *Romeo y Julieta* de Alberto Alonso, *Lago de los Cisnes* escenificado por Mary Skeaping (1902-1984), y otros ballets clásicos como *Coppélia*, *La Fille Mal Gardée* y *El Cascanueces* coreografiados por Enrique Martínez (1926-1998), Ramiro Guerra (1922-2019) y Cuca Martínez respectivamente. En 1956 detienen sus presentaciones por falta de subsidio gubernamental, el cual había sido cancelado. Por eso, ellos deciden no regresar a

⁹⁷ De acuerdo con la enseñanza de la metodología cubana todavía no era escuela porque la mayoría de los integrantes eran extranjeros.

Cuba hasta que hubiese un cambio. En 1959, tras el triunfo de la Revolución Cubana, los oficiales gubernamentales se comunican con Alicia para preguntarle qué necesitaba para crear una compañía de ballet profesional en Cuba. Como el gobierno les brindó la ayuda necesaria, es en ese momento que comienza un trabajo consciente de formar una escuela cubana.

En 1959 el Ballet de Cuba se convierte en el Ballet Nacional de Cuba (BNC) bajo el auspicio del estado. Ese mismo año la compañía, que aún estaba paralizada, se revivió con una presentación de Alicia y Fernando Alonso en honor al nuevo gobierno revolucionario.⁹⁸ Con el subsidio del estado, Alicia y Fernando procedieron a reestructurar el ballet en Cuba. Comenzaron haciendo audiciones en La Habana, presididas por un Jurado. Una vez organizada la nueva compañía, se van de gira a Suramérica ese mismo año. Fernando y Alicia comparten la dirección artística hasta su divorcio en 1974. A partir de ese año Alicia asume la dirección total del BNC.⁹⁹

Durante la década de 1960 el Ballet Nacional de Cuba comienza a ganar fama y reputación internacional. En 1966 es reconocido, al ganar el *Grand Prize* en el Cuarto Festival de Danza de la Ciudad de París, por su presentación del ballet *Giselle*. Aurora Bosch (1942- presente), en el rol de Myrtha, también obtiene el primer lugar por parte de los críticos. En 1967 *la prima ballerina* Maya Plisetskaya (1925-2015) del Ballet Bolshói invita a Alberto Alonso a montar el ballet *Carmen*, con ella en el rol principal. Se estrena el 28 de abril de 1967. En 1968, Alberto gana el primer lugar en las competencias de baile de Varna por su coreografía *Espacio y Movimiento*, con música de Stravinsky. Otros

⁹⁸ Jorge Riverón, "Ballet Since 1959", en la *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 2, (New York: Oxford University Press, 2004), 277-280.

⁹⁹ Alicia Alonso continuó dirigiendo el BNC hasta su fallecimiento el 17 de octubre de 2019.

coreógrafos cubanos reconocidos son Alberto Méndez (1939- presente) y Jorge Lefebvre (1936-1990). El repertorio de la compañía incluye trabajos nuevos, así como ballets tradicionales. A partir de 1960, se comienzan a celebrar los Festivales de Ballet en La Habana. Ese mismo año se presenta el American Ballet Theatre con Erick Bruhn. Los bailarines del BNC ganan medallas en las prestigiosas competencias de baile en las ciudades búlgaras de Varna y Pleven, así como en París, Tokio y Moscú. Ya habían logrado galardones internacionales previamente incluyendo las llaves de La Ciudad de San Juan, Puerto Rico en 1948.

Otras escuelas de baile que se habían creado en Cuba habían sido las de Anna Leontieva y Nina Verichinina, ex bailarinas del Ballet Russe (1941), la de Alberto Alonso y Elena del Cueto (1927-2014) con un grupo llamado Ballet Nacional (1950), y la de Luis Trápaga conocida como la Escuela de Danza Nacional (1952). Había interés en el baile, pues la televisión local cubana ayudaba a divulgar el arte del baile entre las masas, presentando tanto ballets clásicos como bailes tradicionales escenificados por Alberto Alonso, quien combinaba el folclor antillano auténtico, con danza académica, en el intento de crear un ballet cubano. En 1961, al regreso de la gira de la compañía del BNC de Checoslovaquia y China, se supo que el gobierno había abolido la enseñanza privada, creando una escuela oficial, La Escuela Nacional de Arte y La Escuela Provincial de Ballet. La facultad estaba compuesta por maestros invitados, como Viktor Zaplin y Azari Plisetsky (1937- presente) del Ballet Bolshói, José Parés de Puerto Rico, Olga Krilova y Nadia Rochepekina de la Unión Soviética. La facultad de maestros locales incluía a Joaquín Banegas, Laura Alonso y Adolfo Roval. Fernando Bujones quien se convertiría en una leyenda fue entrenado por Joaquín Banegas en la Escuela Provincial. El currículo incluía

ballet clásico, bailes de carácter, danza histórica, folclor cubano, historia de la danza y otros cursos ideológicos. Posteriormente se crean la Escuela de Danza Moderna y la Escuela de Ballet en Camagüey, anexadas a la Escuela Provincial.

En 1959, ya se había creado el Departamento de Danza Moderna bajo la dirección de Ramiro Guerra, quien crea la compañía de Danza Nacional de La Habana, posteriormente llamada Danza Contemporánea de Cuba. Guerra fusionó la danza afrocubana, el folclor, el ballet y la danza moderna norteamericana. Esta fusión, junto a las influencias de Merce Cunningham y Martha Graham formaron una técnica cubana del ballet moderno. Los bailarines se entrenaban en esta técnica, en el folclor, la improvisación, la composición, la música, el repertorio, la historia de la danza, y la notación del baile (labanotación) mientras continuaban en sus estudios académicos. Se distingue por la versatilidad en los giros, balances, contracciones, torsiones, saltos gráciles y trabajo de piso.¹⁰⁰

En 1969, se crea la escuela de Camagüey bajo la dirección artística de Jorge Riverón (1938-2008) quien había sido bailarín solista del Ballet Nacional de Cuba (BNC). Sus primeros bailarines principales como producto de la escuela fueron Menia Martínez (1938- presente) y Miguel Campanería (1947- presente), quienes en 1971 desertaron en Montréal, Canadá, uniéndose posteriormente al American Ballet y el Pittsburg Ballet.¹⁰¹ En 1974, tras dejar la dirección artística compartida del BNC, Fernando Alonso asume la dirección de esta escuela. Su bailarina principal fue Aida Villoch entrenada en la Escuela Provincial de ballet en La Habana.

¹⁰⁰ Suki John, "Modern Dance", en la *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 2, (New York: Oxford University Press, 2004), 280 – 281.

¹⁰¹ Miguel Campanería posteriormente se une a la compañía Ballets de San Juan en Puerto Rico.

En 1993, se estableció la academia de Narciso Medina quien integró la danza teatral, danza moderna japonesa, conocida como *butō* y el *performance art*. Otros líderes de este campo fueron Isabel Bustos de la compañía Retazos, Rosario Cárdenas directora de Combinatoria, Lesme Grenot director de Fuera de Balance, Marisel Godoy directora de Codanza y Lillian Padrón directora del Grupo Espiral de Matanzas. En 1996, se presenta el Primer Festival de Danza Moderna en la Habana.

Entre las características de la escuela cubana se encuentran: la sensualidad a la hora de bailar, con la mujer bien femenina y el hombre extremadamente viril; la musicalidad, con mezcla de tiempos lentos y rápidos; el uso del *en dehors* de 180 grados desde el principio; los movimientos que no son cortados ni mecánicos, con limpieza a la hora de ejecutarlos; el equilibrio, con *port de bras* apoyados con movimientos de cabeza y mirada; la mirada es vital e importante, pues nunca se mira al piso y hay conexión con el público; la relación entre pareja es bien marcada y crea una conexión aparentando ser una pareja real; el *attitude* cuadrado; los giros sin usar la cabeza con la pierna *en l'air*; los *pirouettes* cerrados usando la cabeza; la energía que transmiten los bailarines en escena, que es fuerte y no pasiva; el *relevé* bien alto; la colocación de brazos cerrados, nunca abiertos; la colocación del *passé* por encima de la rodilla; y la importancia de la respiración.

La metodología cubana se caracteriza por lo siguiente: es una enseñanza en espiral y no concéntrica, pues va de lo simple a lo complejo; los pasos se estudian por familia, pues si no se domina un paso no se puede ir al otro; los maestros se reúnen y analizan los planes de clase; hay clases de varones y hembras, pero siempre son separadas; el método de enseñanza es dialéctico; y la enseñanza es consciente y dosificada. La escuela consta de 8 niveles. Después del octavo año, los estudiantes entran a alguna compañía o continúan

estudios universitarios. Las asignaturas complementarias son: música, danza de salón, danza de carácter, repertorio, preparación física, francés, composición coreográfica, técnica moderna y folclor cubano.

Capítulo 2: Los inicios del arte de la danza en Puerto Rico

Luego de analizar los orígenes del ballet y las distintas escuelas de baile en el mundo, procedemos ahora a explicar el origen y desarrollo de la danza en Puerto Rico. Según Héctor Campos Parsi (1922-1998), en Puerto Rico, bajo el gobierno español había presencia y desarrollo de las artes escénico-musicales.¹⁰² Ese mismo periodo se distingue porque los distintos bailes y músicas autóctonas se contrapusieron a los gustos españoles de la metrópolis. También porque distintas compañías de danza, ópera y zarzuelas que iban a Tierra Firme Continental hacían su primera parada en Puerto Rico. La literatura, la tradición musical y la creación autóctona fueron aspectos distintivos del puertorriqueño del siglo XIX. Ejemplo de ello es el *Gíbaro* de Manuel Alonso.

Danza Teatral

Durante el siglo XIX se fundaron teatros, bandas musicales, orquestas y conjuntos en Puerto Rico que hacían representaciones y traían música a los habitantes de la Isla. Esta trayectoria musical ocurría tanto en la ruralía como en los poblados, donde había lugares de reunión y se hacían fiestas con música y baile. En los campos, éstas se celebraban en las casas de los trabajadores o de los hacendados. El panorama musical se mantuvo al iniciarse el siglo XX, a pesar de los cambios políticos.

La ocupación estadounidense del 1898 insistió en cambiar los gustos y la cultura local, por aquella de la nueva metrópolis, por eso coincidieron diversos ritmos musicales al inicio del siglo XX: españoles, puertorriqueños y norteamericanos. Los informes de los gobernadores estadounidenses de las primeras décadas exponen la visión que tenían del

¹⁰² Héctor Campos Parsi, en *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico: música*, tomo 7 (Madrid: Ediciones R., 1976), 208-252.

país y el anhelo de americanizar, justificando la poca escolaridad de la población. Una de esas formas era imponer el inglés como idioma único, por lo que se forzó la enseñanza en inglés en las escuelas públicas y se orientaron los oídos y pasos a los bailes del nuevo colonizador. No obstante, la trayectoria cultural sobre todo la musical,ailable y de tradición oral no desaparecieron ni en la ruralía ni en las áreas urbanas.

A partir del 1898 dejaron de llegar a la Isla compañías musicales europeas, lo cual impulsó la formación de compañías propias, comenzando con la compañía puertorriqueña de Zarzuela Artística Juvenil, que debutó en octubre de 1898.¹⁰³ En Ponce se organizó la Sociedad Cómica Lírica en 1903 y se formó la Unión Artística Ponceña en 1905. Por otro lado, al inicio del nuevo siglo y dentro del mundo de la ópera, surgió el gran tenor puertorriqueño de fama internacional Antonio Paoli (1871-1946), quien propulsaba la creación de un conservatorio para las voces puertorriqueñas. Paoli fue un tenor de renombre quien en 1907 grabó la primera ópera en disco, *Pagliacci*.¹⁰⁴ En 1929, Paoli logró fundar el Conservatorio Puertorriqueño y en 1932 el Conservatorio Paoli.¹⁰⁵

El trabajo operístico de Paoli que desarrolló para institucionalizar el *bel canto* antecede por mucho a la fundación del Conservatorio de Música en 1959, bajo el auspicio de Pablo Casals (1876-1973). El Ateneo Puertorriqueño institución cultural creada en 1876, ayudaba a desarrollar la trayectoria cultural de la literatura y las artes, al auspiciar anualmente certámenes literarios, musicales y de artes plásticas, así como veladas, conciertos y bailes. La trayectoria musical puertorriqueña debe mucho al Ateneo

¹⁰³ Héctor Campos Parsi, en *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico: música*, tomo 7 (Madrid: Ediciones R., 1976), 208-252.

¹⁰⁴ El término italiano *Pagliacci* significa payasos.

¹⁰⁵ Emilio J. Pasarrell, afirma en su texto que Paoli había regresado a Puerto Rico en 1921 con la intención de establecer una escuela de canto.

Puertorriqueño, que desde 1879 presentaba veladas musicales. Pro-Arte Musical nace en 1932 y apoya esta iniciativa con presentaciones de interpretación y apreciación de las diversas manifestaciones de la música. Cuando el Festival Casals inicia sus presentaciones en 1957, la trayectoria de la música era una constante en los gustos del puertorriqueño.

El baile, la danza y las piezas musicales han estado siempre presentes en la vida social de las comunidades de Puerto Rico. La expresión artística de la Isla tiene orígenes desde los aborígenes, los españoles y los africanos. Las melodías interpretadas con instrumentos europeos y autóctonos, al igual que los movimientos corporales, se fueron imbricando en lo que luego se reconocerá como el puertorriqueño.

El cuerpo humano implica movimiento, y la variación constante se refleja en cada actividad que se realiza. Por eso, caminar, correr, sembrar, recoger, fluir con el viento, o desplazarse con la lluvia son un reflejo de la vida, de las acciones y decisiones, así como su resultado. La historia es el recuento de acciones con resultados. Las artes registran esos movimientos en la danza y en la música que se percibe de la naturaleza y se pasa a través de los instrumentos. Según afirma Laban, “durante los años escolares los niños de nuestro tiempo no aprenden a apreciar el movimiento. Apenas saben cuánto de su felicidad futura depende de una vida de movimiento intenso... En la actualidad la educación trata de compensar este estado de cosas prestando mayor atención a las artes en general, incluyendo el arte del movimiento, pues se ha comprendido que la danza es el arte básico del hombre.”¹⁰⁶

La trayectoria histórica presentada por Héctor Campos Parsi en el tomo sobre música de la *Gran Enciclopedia de Puerto Rico* es un trabajo amplio y comparativo, que

¹⁰⁶ Laban, *Danza moderna educativa*, 18.

incluye referencias para explicar la trayectoria musical del puertorriqueño desde sus inicios. Brinda una relación de los ritmos musicales con los bailes y movimientos corporales, comenzando desde el siglo XV. Inicia el recorrido con los antiguos habitantes aborígenes de las islas de Borinquén, relacionando el período colonial con los europeos y africanos hasta el siglo XIX. Campos Parsi dice:

El Nuevo Mundo era continuamente inundado por nuevas formas de bailes españoles, pero invariablemente las colonias devolvían sus versiones a los puertos europeos. Este proceso seguirá intensamente hasta el Siglo XIX... La ausencia de instrumentos produce como consecuencia que el pueblo puertorriqueño prefiera, hasta hoy, la forma de baile cantado a la de baile estrictamente acompañado por instrumentos solamente.¹⁰⁷

Campos Parsi menciona la compañía puertorriqueña Areyto dedicada a los bailes folclóricos y fundada en 1968, una década después de la primera compañía profesional de ballet en la Isla: Ballets de San Juan. Además, nombra algunas de sus presentaciones: *Fiesta de Acabe, Bomba y Cuando las mujeres*.¹⁰⁸ Campos Parsi demuestra en su obra que en Puerto Rico hay una fuerte influencia musical y bailable paralela a situaciones de carencias económicas y debates políticos, pero afirma que, la producción musical y bailable es constante. Si bien se estudia la música y el canto, ambas se ajustan a las melodías y cantos puertorriqueños, e igual ocurre con el baile.

El cine, uno de los desarrollos tecnológicos de las artes fue una fuente de ingreso para los músicos, antes de que se lograra el cine hablado en la década de 1930. La depresión dejó a muchos músicos sin empleos, y no había respaldo del gobierno para las actividades culturales. Campos Parsi indica que un paisaje musical desolador se daba para el 1940, debido a la situación económica y política en la Isla. En los campos, la actividad musical

¹⁰⁷ Campos Parsi, en *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*, 23.

¹⁰⁸ Campos Parsi, en *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*, 36.

se mantenía con los cantos tradicionales y los conjuntos que implicaban el uso de los instrumentos autóctonos. De la misma forma que la música mantenía su presencia y continuaba su evolución, también lo hacían la danza y el ballet clásico en Puerto Rico.

La década posterior a la Segunda Guerra Mundial puede identificarse, como una de renacimiento cultural, en Puerto Rico, en especial en todo lo que tiene que ver con la música. La afirmación nacional de la década de 1950 se refleja en las artes escénicas con un surgir de diversas compañías teatrales y autores que exponen sus obras. Así mismo, la labor de los certámenes de teatro del Ateneo Puertorriqueño enriqueció el desarrollo de las obras por lo que ocurre entonces una relación de las artes escénicas con la música, la pantomima y la adaptación al ballet de obras literarias. Cabe mencionar la importancia del desarrollo de un movimiento nacional en la música puertorriqueña durante la década de los 50. Esto debido a que existe una gran relación entre el movimiento nacional musical y sus compositores, con Ballets de San Juan. Entre estos se destacan los compositores puertorriqueños Héctor Campos Parsi y Amaury Veray (1922-1995), así como Jack Delano¹⁰⁹ (1914-1997), un compositor “adoptado”. Estos maestros son los primeros representantes de este neonacionalismo puertorriqueño. El documento *Manifiesto de Acción Musical*, de 1950, evidencia estas tendencias, pues contenía la propuesta para una nueva escuela musical en Puerto Rico. En el mismo se unen varios músicos y artistas de otras disciplinas con la intención de trabajar "en pro de una expresión musical

¹⁰⁹ Decimos que Delano es adoptado, porque su contribución al arte y a la cultura puertorriqueña ha sido muy significativa. Por eso, los escritores lo consideran puertorriqueño. Delano es de origen ucraniano y emigró a Estados Unidos a los 8 años. Se establece en Puerto Rico en 1946, cuando vino al país con una beca de la Fundación Guggenheim. Además de compositor, pintor, fotógrafo y escenógrafo, fue jefe del Departamento Cinematográfico de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), donde produjo y dirigió una serie de películas, para las cuales también compuso música.

auténticamente puertorriqueña", desarrollándose así, el llamado nacionalismo musical de los años 50.¹¹⁰

Inicios del ballet en Puerto Rico en el siglo XX: Lotti Tischer

En el comienzo el ballet servía como mero entretenimiento para la corte francesa desde el siglo XVI, y principalmente durante el reinado de Luis XIV. Luego fue esparciéndose por Europa, creándose compañías de ballet y convirtiendo el baile en una profesión. Poco a poco fue llegando al Nuevo Mundo hasta que toca tierra puertorriqueña. En sus principios, el ballet en la Isla aún no estaba muy definido. No es hasta que la bailarina Anna Pavlova, con su gira por América, se presenta en la Isla que este arte comienza a tomar fuerzas y a pulirse.

Vale destacar la gira artística de Anna Pavlova al Caribe, cuya primera aparición en Cuba fue la del 13 de marzo de 1915, seguida por otras dos en 1917 y 1918. En Puerto Rico, estuvo en el actual Teatro Tapia en diciembre de 1917 y en el Teatro La Perla en enero de 1918. Emilio J. Pasarell (1891-1974) menciona en su obra a la gran compañía de bailes rusos con Anna Pavlova, "la exquisita bailarina que comenzó en San Juan el 17 de diciembre de 1917 y luego visitó a Ponce con 3 funciones el 4 de enero de 1918."¹¹¹ Otra reseña sobre la visita de Pavlova se encuentra en *El Diluvio* en la que se explica sobre la bailarina y la importancia de su presencia.¹¹² Esta describe su interpretación en el solo de la *Danza de la libélula*, con coreografía de la propia Pavlova y música de Fritz Kreisler (1875-1962); y el excelente desempeño de su compañero Alexandre Volinine en el minuetto

¹¹⁰ Luis Hernández Mergal, "El Nacionalismo en la música puertorriqueña", *La Torre*, año 14, núm. 51-52, (enero-junio 2009): 232, https://issuu.com/edicionescallejon/docs/2009_ene-jun/236.

¹¹¹ Emilio Pasarell, *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico- siglo XX*, tomo II (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1967), 85.

¹¹² M. Martínez Plee, "Danzar divino," *El Diluvio*, año III, núm. 111, 22 de diciembre de 1917, 12.

de I.J. Paderewsky (1860-1941). La información reafirma el gusto del público puertorriqueño por los diversos géneros escénico-musicales, incluido el ballet.

Durante su estadía en Puerto Rico “Sus principales ballets fueron *Ballet Oriental*¹¹³, *Raymonda* en 2 actos, de Glazunov;¹¹⁴ *La muñeca encantada*, de Bayer;¹¹⁵ *Coppélia* en 2 actos, de Delibes; *Copos de nieve*, de Tchaikovsky; *La flauta mágica*, de Drigo;¹¹⁶ *Los siete hijos del rey*, de Spendiavoff;¹¹⁷ *Giselle*, en 2 actos, de Adam; *Chopiniana*;¹¹⁸ *Orfeo*, de Gluck;¹¹⁹ *Las danzas polenventsiennes del Principe Igor*, de Borodin;¹²⁰ *Los Preludes, de Litzs*;¹²¹ *La Revelle de Flore*, de Drigo; y bailes rusos, indostánicos, griegos; *La muerte del cisne*, *Amarilla*, gavotas, minuetos, mazurcas, valeses, *La rosa marchita* y otros.”¹²²

La visita de la legendaria bailarina impresionó a muchos en Puerto Rico y en otras partes del mundo. Diversas personas decidieron que querían ser bailarines o poner a sus hijas en clases de baile. Una de éstas fue la madre de Lotti Tischer, a quien Pavlova le causó una gran impresión al verla bailar y entendió que su hija podía comprender el encanto de la danza. De hecho, esta insigne bailarina marcó las ilusiones de la niña Lotti Tischer, quien sería la iniciadora de la trayectoria del ballet profesional en Puerto Rico. Esta pasión por el ballet que Pavlova despertó en la niña Tischer, fue la guía de las generaciones de jóvenes que pasaron por los estudios de ballet a partir de la década de 1920, para luego

¹¹³ El ballet *Oriental*, con música de Constantin Bakaleinikoff (1896-1966).

¹¹⁴ El nombre completo del compositor de *Raymonda* es Alexander Glazunov (1865-1936).

¹¹⁵ Este ballet es conocido por su título en inglés *Fairy doll* con música de Josef Bayer (1852-1913).

¹¹⁶ El nombre completo del compositor de *La flauta mágica* es Riccardo Drigo (1846-1930).

¹¹⁷ El nombre correcto de este compositor debe ser Alexander Afanasyevich Spendiariov (1871-1928).

¹¹⁸ El ballet *Chopiniana* con música de Frédéric Chopin (1810-1849).

¹¹⁹ El nombre completo del compositor es Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

¹²⁰ El nombre completo del compositor es Alexander Borodin (1833-1887).

¹²¹ El nombre completo del compositor es Franz Liszt (1811-1886).

¹²² Pasarell, *Orígenes y desarrollo*, 85.

seguir estudios especializados fuera de Puerto Rico. Tal es el caso de las hermanas Ana y Gilda García.

El nombre de Lotti Tischer de Cordero es un puntal en el desarrollo de este tema. Ella fue quien comenzó a enseñar formalmente en Puerto Rico este arte del ballet en la primera mitad del siglo XX; o al menos fue de las primera maestra de los bailarines y maestros que fueron surgiendo. Se afirma que escribió un libro para plasmar la historia y evolución del ballet en Puerto Rico, pero hasta el momento se desconoce quién tiene los apuntes, el borrador o el producto final del libro, si es que se publicó. Hubiera sido gran ayuda como fuente documental para este trabajo, pues los apuntes del libro de Lotti evidenciaban sus presentaciones en los bailes de carnaval y los reinados en el Antiguo Casino de Puerto Rico. El texto mencionaba los cuadros vivientes con bailarinas inmóviles en el Casino, seguido de los cuadros de danza en el Teatro Tapia.¹²³

Pasarell afirma que Lotti Tischer fue la puertorriqueña pionera en la organización de las clases de ballet clásico en Puerto Rico. Provenía de una familia alemana, original de Hamburgo, donde el comerciante Johannes Paul A. Tischer tenía un negocio de importación y exportación, y era dueño de una línea de barcos de vapores los cuales frecuentaban los puertos del Caribe y Estados Unidos. A principios del siglo XX, Tischer envió a sus dos hijos, Walter y Otto, a Puerto Rico con el fin de establecer un nuevo negocio familiar en San Juan, importando mercancía fina de Alemania.¹²⁴ En 1915, Walter Tischer se casó con Carmen Vázquez Díaz y de ese matrimonio nació Lotti Tischer Vázquez. La pasión que sentía Carmen por el ballet la transmitió a su hija, por lo que a Lotti se le debe

¹²³ Esta investigadora pudo ver los apuntes de Lotti Tischer antes de que se extraviaran.

¹²⁴ Haydee Reichard de Cancio, "La presencia germánica en Puerto Rico", *Puerto Rico en Breve*, visitado el 15 de octubre de 2018, <http://preb.com/articulos/alemanes.htm>.

la formación de generaciones de distinguidos bailarines puertorriqueños, que estaban capacitados para bailar en compañías extranjeras y hacer del baile una profesión, como es el caso de las hermanas Ana y Gilda García.¹²⁵

El ballet como ejemplo de danza y disciplina se da a conocer en la sociedad puertorriqueña al presentarse en los bailes de coronación de jovencitas, en las escuelas, y los carnavales, y en otras actividades o festividades. Para 1932, comenzó a presentarse en el Casino de Puerto Rico al formarse la Sociedad Artística Puertorriqueña¹²⁶ que nombra a Carmen Tischer como encargada de las actividades que incluyeran danza. En octubre de 1933, esta sociedad cambió de nombre y pasó a llamarse Club Artístico del Casino¹²⁷ de Puerto Rico, en el cual Carmen Tischer era parte de la directiva, y estaba a cargo de presentar mensualmente un programa de ballet, a veces incluía bailes españoles y de comedia musical. Carmen asumió esta labor de coreógrafa en el Casino de Puerto Rico, y a su vez de coreógrafa personal de la propia Lotti, ya que tal parece ella tenía conocimiento o algún tipo de entrenamiento en el área.

Entre los miembros del Club Artístico del Casino se encontraba el Lcdo. José S. Alegría (1886-1965), uno de los fundadores del Partido Nacionalista y padre del arqueólogo, antropólogo e historiador Ricardo E. Alegría (1921-2011). José Alegría se ofreció construir un teatro en la sala de actos del Casino, para que los bailarines pudieran ensayar, a cambio de algunas presentaciones gratuitas para la membresía. La actividad tenía el propósito de atraer a todas las familias por igual. Luego, la directiva del Club Artístico decidió presentar un acto similar, pero de forma regular, al que llamó Viernes

¹²⁵ Según los apuntes de las memorias de Lotti Tischer las hermanas Carlota y María Carrera también fueron discípulas de ella.

¹²⁶ Según Pasarell la agrupación se llamaba Unión Artística Puertorriqueña, fundada en 1926.

¹²⁷ Según Pasarell el Club Artístico del Casino de Puerto Rico dejó de existir en 1941.

Sociales. El éxito de esas actividades fue tal, que decidieron celebrar los Viernes Sociales todas las semanas. De ahí que esa frase es hoy parte de nuestro vernáculo para indicar salidas informales.¹²⁸

Mientras Lotti era estudiante en la escuela secundaria, cultivaba la danza y su madre la animaba a entrenarse en el ballet, y a utilizar los veranos para titularse en Nueva York. En 1931, Lotti Tischer abre su escuela de ballet, que fue la tercera en Puerto Rico. Ya existía la de Manuel Barbosa,¹²⁹ hijo de José Celso Barbosa (1857-1921), pues en 1930, luego de haber estudiado en Nueva York y París, comenzó a dar clases de baile y por eso se le reconoce como el primer maestro de baile en la Isla.

Entre otros datos sobre Lotti encontrados es que fue Reina del Escambrón Beach Club en 1934.¹³⁰ Además, en el libro de Emilio Pasarell *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico siglo XX*, indica que en la presentación por parte del Club Artístico de la opereta *La viuda alegre* el 26 de mayo de 1935 en el Teatro Municipal participó en el rol de primer bailarín Manuel Agudo¹³¹ y en el de primera bailarina Lotti Tisher.¹³²

El periódico *El Mundo* publica un anuncio el 14 de mayo de 1937: “Recital de Bailes de Lotti Tischer Domingo Matinée 16 de mayo a las 3:30 pm”¹³³, aunque no indica el teatro donde sería presentado. Hay un comentario en *El Mundo* publicado el 14 de mayo de 1937, sobre la presentación de Lotti Studio en el recital de bailes clásicos en el Teatro

¹²⁸ Esta opinión procede de las notas de Lotti Tischer que esta investigadora pudo leer antes que se extraviaran.

¹²⁹ Manuel Barbosa y Sánchez nació el 24 de enero de 1901 en su residencia en Bayamón, Puerto Rico.

¹³⁰ Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Arecibo, “Reinas de Puerto Rico,” Centro de acceso a la información, visitado el 12 de diciembre de 2018, http://www.arecibo.inter.edu/wp-content/uploads/biblioteca/reinas/escambron_beach_club.pdf.

¹³¹ Podemos inferir que se refiere a Manolo Agulló.

¹³² Pasarell, *Orígenes y desarrollo*, 161.

¹³³ En el periódico *El Mundo* del 14 de mayo de 1937 en la página 6 se encuentra un anuncio sobre el recital de Lotti Tischer.

Municipal de Ponce, en la noche del sábado anterior.¹³⁴ Menciona que en el programa se interpretaron bailables de Sonia Serova (1889-1943), Peggy V. Taylor, Louis Chalif (1876-1948), Wenceslav Swoboda y de Tischer. El autor extiende sus felicitaciones a la bailarina Alice Wanda Bem, a doña Cecilia Casanova, don Carmelo Díaz Soler y sus compañeros de orquesta, a Manolo Agulló y a la bailarina Fontain Herriot.¹³⁵

En el periódico *El Mundo*, el 23 de agosto de 1937 se encuentra un anuncio en la Página del Hogar, indicando lo siguiente: “Recién llegada de un curso Post Graduate del Chalif Normal School New York, Lotti Tischer tiene el gusto de anunciar para el primero de septiembre la reapertura de su academia de bailes Lotti Studio. Matrícula desde lunes 23 de agosto en la Calle Mcleary num 7 Santurce. Teléfono 424.”¹³⁶ En un artículo del mismo rotativo, del viernes 8 de julio de 1938 en la Página del Hogar Sección Ecos de Sociedad, se anuncia: “Esta noche viernes el Casino de Puerto Rico reanuda sus viernes sociales ofreciendo a sus distinguidos socios un sugestivo programa preparado por Lotti Tischer de Cordero...”¹³⁷

Lotti Tischer hizo numerosas presentaciones de bailes en diversas partes de la Isla, como en Fajardo, en un concierto a beneficio de la Iglesia Católica, como parte de la primera parte del programa.¹³⁸ En el Teatro Tapia presentó el ballet *El Jardín de Piedra* basado en la obra musical de José Enrique Pedreira (1904-1959) y con coreografía de la propia Lotti Tischer.¹³⁹ Pasarell indica: “*El Jardín de Piedra* es un ballet por José E.

¹³⁴ Podemos inferir de acuerdo con la publicación de *El Mundo* del 14 de mayo de 1937, que la fecha de la carta es aproximadamente el sábado 8 de mayo de 1937.

¹³⁵ Esta información proviene de un anuncio en el periódico *El Mundo* publicado el 14 de mayo de 1937, en las páginas 6 y 7.

¹³⁶ *El Mundo*. “anuncio” 23 de agosto 1937, 10.

¹³⁷ *El Mundo*. “anuncio” 8 de julio de 1938, 12.

¹³⁸ Alberto Hernández, *Jesús María Sanromá: An American Twentieth Century Pianist* (Maryland: Scarecrow Press, 2008), 174.

¹³⁹ Alfredo Matilla Jimeno, *De Música* (Rio Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992), 516.

Pedreira, presentado por Lottie Tischer el 23, 24, y 25 de noviembre de 1956, en el Tapia, y luego en diciembre en la Universidad.”¹⁴⁰

Se le reconoce a Lotti Tischer su colaboración con el Teatro Infantil. En la revista del Instituto de Cultura se cita la presentación: “También dentro del campo del ballet tenemos que mencionar la labor realizada por Irene y Vance Mclean y por Lotti Tischer. De los primeros recordamos con gran placer *Pinocheo* y *El circo*, y *Los soldaditos de plomo* montadas en el Teatro Tapia. De Lotti, *El Príncipe y la Aldeana*.”¹⁴¹ En una entrevista a Myrna Casas (1934- presente), por la Fundación Nacional para el Arte y la Cultura, revisada el 27 de agosto de 2013, ella comenta sobre su participación en el recital *Pinocho*, como parte de la academia de Lotti Tischer en el Teatro Riviera.¹⁴² En 1982 se realiza el Homenaje en Vida a Doña Lotti Tischer, “Maestra de Maestras” en Bellas Artes de Santurce presentando el ballet *El caballo encantado*.¹⁴³

Durante este periodo Pasarell destaca dos presentaciones en la Isla traídos por Pro-Arte Musical de Puerto Rico. “La gran compañía rusa de Coros Ukranianos actuaron en Ponce y San Juan de diciembre de 1926 a enero de 1927. El primer bailarín era Nicolás Salternoff. Montaron los ballets *Las campanas tocan en Jerusalem*, *Los Hongos*, *A la puerta del monasterio*, *La fiesta de aldea*, *El gran canto de Navidad*, y otros números cantados.”¹⁴⁴ La segunda presentación ocurrió en 1929 en el Teatro de la Universidad de

¹⁴⁰ Pasarell. *Orígenes y desarrollo*, 233.

¹⁴¹ Maricusa Ornes, “El teatro infantil en Puerto Rico,” *Revista del Instituto de Cultura*, Primera serie, núm. 76-77 (julio-diciembre 1977): 109, https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/primera_serie_n_mero_76-77/144.

¹⁴² Enrique Díaz y Javier Santiago, “Myrna Casas”, *Fundación Nacional para la Cultura Popular*, visitado el 28 de enero de 2019, <https://prpop.org/biografias/myrna-casas/>.

¹⁴³ Sonia Daubón Aquino, “Guía e inventario de los archivos de Nana Hudo”, Archivo de la Danza Universidad de Puerto Rico, visitado el 28 de enero de 2019, <https://archivodeladanza.files.wordpress.com/2018/04/guicc81a-e-inventario-de-los-archivos-de-nana-hudo-docx.pdf>.

¹⁴⁴ Pasarell, *Orígenes y desarrollo*, 124.

Puerto Rico "... luego una serie de espectáculos como los bailarines Marthe di Negri y Joseph Hahn ...”¹⁴⁵

Maestros y Ballet Universitario

Además de Manuel Barbosa y Lotti Tischer, otros maestros de ballet que fueron pioneros son: Ana María Valdés, Ada e Hilda Casals, Manolo Agulló y William Sarazen quienes enseñaban en sus academias privadas. Para las décadas de 1930-1950 los cursos de bailes ofrecidos en estas academias eran ballet clásico, bailes españoles y claqué (*tap dance*). La enseñanza del ballet en la Isla no era muy avanzada, por lo que aquellos que desearan continuar sus estudios de baile optaban por irse fuera de Puerto Rico, principalmente a Estados Unidos y Europa, sin descartar Cuba y Suramérica. Los alumnos puertorriqueños tomaban clases en Nueva York, en distintos estudios de baile, pero la gran mayoría lo hizo en la escuela de la American Ballet de George Balanchine y Lincoln Kirstein, como las hermanas García, ya mencionadas, Brunilda Roque, Juan Anduze, José Parés, Evelyn Tristani, Yolanda Muñoz, Lolita San Miguel entre otros nombres.

Además de los maestros mencionados, se reconoce a la Sra. Hartman¹⁴⁶ como una de las maestras de baile en la Isla. Ella le dio clases a las hermanas Hilda y Ada Casals,¹⁴⁷ quienes luego imparten clases en la ciudad de Ponce. Hilda Casals de Puras había nacido en 1917 y era su hermana Ada Casals de la Plaza quien nació en 1911. Posteriormente Hilda Casal se une con Ana María Valdés, quien tomó estudios de baile en Estados Unidos,

¹⁴⁵ Pasarell, *Orígenes y desarrollo*, 126.

¹⁴⁶ No hemos podido confirmar el primer nombre de esta maestra pues todas las fuentes la llaman la Sra. Hartman.

¹⁴⁷ Según el texto de Max González, *Trayectoria del ballet en Puerto Rico*, basado en una recopilación de sus artículos del periódico *Puerto Rico Ilustrado* de diciembre 1931 y marzo de 1948.

y forman su propia escuela de baile en Santurce.¹⁴⁸ Para 1935, Hilda se había mudado a San Juan y fungía como maestra de bailes en su propio hogar, trabajando unas 30 horas a la semana.¹⁴⁹

Para finales de la década de 1940, el matrimonio de Ernst y Herta Brauer forman en la Universidad de Puerto Rico el Ballet Universitario. Los Brauer, de origen austriaco, llegaron a Puerto Rico procedentes de Alemania, a través de la República Dominicana, para trabajar en la Universidad de Puerto Rico. Brauer había sido estudiante de la escuela de rítmica en Dresden, fundada por Émile Jaques-Dalcroze. Herta Brauer, como directora del Ballet Universitario, organizó clases de gimnasia rítmica bajo el Programa de Educación Física en la Universidad de Puerto Rico, así como el grupo de ballet.¹⁵⁰ Sus primeras presentaciones fueron el 10 de agosto y el 7 septiembre de 1949 en el Teatro de la Universidad con el ballet *Les Sylphides*. Los bailarines fueron Ada Sinz, María de los Ángeles Seijo, Irma Toro, José Parés, Félicita Valcárcel y Velda González.

Otra figura del ballet de la década de 1940 fue Manolo Agulló,¹⁵¹ un maestro notable, quien comenzó sus estudios de ballet en Puerto Rico con Lotti Tischer. Luego se trasladó a Cuba en más de una ocasión para proseguir sus estudios en danza con los maestros de origen ruso Nikolai Yavorsky y George Milenoff, probablemente en la escuela de la Sociedad Pro-Arte Musical cubana. Allí coincidió con los hermanos Alberto y Fernando Alonso, y la estudiante Alicia Martínez del Hoyo (Alicia Alonso). Obtuvo una

¹⁴⁸ Según María Teresa Mendizábal, maestra de baile y entrenadora física, indica en el artículo de Aurora Rivera Aguinzoni, “Diva sin importar la edad” publicado en el periódico *El Nuevo Día* el 17 de enero de 2016, que ella entrenó en la escuela de Hilda Casals, Ana María Valdés y José Parés.

¹⁴⁹ “Ada Casals de la Plaza”, My Heritage, visitado el 4 de febrero de 2019, <https://www.myheritage.com/research/record-10053-1266231335/ada-casals-de-la-plaza-in-1940-united-states-federal-census?s=616313461>.

¹⁵⁰ Sonia Daubón, “Las memorias y los objetos de José Parés,” *80 grados*, 2 de diciembre de 2016, <http://www.80grados.net/las-memorias-y-los-objetos-de-jose-pares/>.

¹⁵¹ También era conocido como Manuel Agulló.

beca para estudiar con el maestro Milenoff, otorgada por Pro-Arte Musical de Puerto Rico. A su regreso a Puerto Rico, Agulló se convirtió en el maestro de José Parés y de otras estudiantes que eventualmente serían miembros de su grupo de baile Presagio, integrado por Ana y Gilda García, Evelyn Tristani, Ruth Vera y Dorita Ortiz.¹⁵² Según Susan Homar en su artículo “In memoriam: Ana García” para la revista Diálogo de enero-febrero 2008, otros integrantes del grupo presagio también lo fueron Iván Boothby y Tony Olivencia.¹⁵³ Algunas fuentes indican que Agulló inició el tránsito de bailarines entre Cuba y Puerto Rico durante la década del 1950, contribuyendo al desarrollo de la danza teatral en ambas Antillas, y que sus gestiones lograron que su estudiante Ana García fuese miembro fundador del Ballet Alicia Alonso en 1948 y su estudiante José Parés, ingresara en 1951 como miembro del Ballet Alicia Alonso.¹⁵⁴ No obstante, en la biografía de Ana García y otras referencias, como la de Miguel Cabrera, indican que Ana García llegó a Cuba porque conoció a Alicia Alonso en Nueva York y fue la propia Alicia quien la invitó a formar parte de su compañía.¹⁵⁵

Agulló nació el 12 de septiembre de 1912 y murió el 14 de septiembre de 1993 en Little Rock, Arkansas a la edad de 80 años.¹⁵⁶ Las fuentes discuten su origen y nacionalidad. Según una discípula del Arkansas Art Center, Helen M. Austin, en un artículo publicado el 1 de junio de 2011, él era de origen cubano.¹⁵⁷ Sin embargo, el censo de 1940

¹⁵² Sonia Daubón, “Las memorias y los objetos de José Parés,” 80 grados, 2 de diciembre de 2016, <http://www.80grados.net/las-memorias-y-los-objetos-de-jose-pares/>.

¹⁵³ Susan Homar, “In Memoriam: Ana García”, (enero-febrero 2008), *Diálogo*, 26. <https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/4102821-edicion-enero-2008>.

¹⁵⁴ Daubón, “Las memorias y los objetos de José Parés.”

¹⁵⁵ Según la biografía de Ana García y la entrevista por Vivian Auffant a Miguel Cabrera, historiador del Ballet Nacional de Cuba, el 22 de mayo de 2016 en La Habana Cuba.

¹⁵⁶ “The image of Manolo Agullo [7263627-en] - online memorial”, Sysoon, Images, visitado el 3 de febrero de 2019, <http://www.sysoon.sb/images2/manolo-agullo-1912-1993-grave-gx7263627>.

¹⁵⁷ Helen M. Austin, “Movement,” *Little Rock Soirée*, 1 de junio del 2011, <https://www.littlerocksoiree.com/post/25006/movement>.

se refiere a él como nacido en España en 1916 y en ese momento viviendo con su tía en la Avenida Fernández Juncos #12 de Santurce. El censo también indica que su profesión era profesor de baile y tenía su escuela en su propia casa.¹⁵⁸ Durante la década de 1940, Agulló tuvo su propia escuela en Puerto Rico donde estudió Lolita San Miguel en 1941.¹⁵⁹ Agulló perteneció al Ballet Russe de Monte-Carlo,¹⁶⁰ más tarde fue maestro en el Ballet Art del Carnegie Hall en Nueva York,¹⁶¹ en el Theatre Bradley Anderson, y por último fue director del Arkansas Ballet Company.¹⁶² Para el año de 1949 se encontraba en el condado Jefferson de Arkansas, dando clases de ballet en la escuela de Mrs. C. J Giroir School of Music. Para 1960 se le menciona como participante en el Ballet de *Pedro y el Lobo* presentado por el Memphis Civic Ballet.¹⁶³ Se le menciona como un bailarín y coreógrafo, ex miembro de Ballet Russe de Monte-Carlo, quien había llegado a Memphis de Nueva York hace algunos años y se había convertido en maestro de ballet del Memphis Open Air Theatre, organizando el Ballet Society que auspiciaba el Civic Ballet.¹⁶⁴

Otros maestros de baile lo fueron el matrimonio de Irene y Vance McLean. Irene Jiménez de McLean nace en Fajardo, Puerto Rico fruto del matrimonio de María Irene

¹⁵⁸ “Manuel Agulló Rivas,” United States Federal Census 1940, State: Puerto Rico County: San Juan Township: San Juan E num. District: 8-65Page: 5BFamily: 103Line: 73, visitado el 3 de febrero de 2019, <https://www.myheritage.com/research/record-10053-1260220160/manuel-agullo-rivas-in-1940-united-states-federal-census?s=616313461#fullscreen>.

¹⁵⁹ “Lolita San Miguel Timeline,” Pilates Any Time, visitado el 12 de febrero de 2019, <https://www.pilatesanytime.com/Pilates-History/823/Lolita-San-Miguel-Timeline>.

¹⁶⁰ Pilates Any Time, “Lolita San Miguel Timeline.”

¹⁶¹ Council on Museums and Education in the Visual Arts. *The Art Museum As educator: A Collection of Studies as Guide's to Practice*, editado por Barbara Y. Newsom y Adele Z. Silver (University of California Press, 1978), visitado el 4 de febrero de 2019, <http://www.laraenred.com/tao.pdf>.

¹⁶² “Sally Jane Insalaco,” Roller Funerl Homes, Obituary, visitado el 12 de enero de 2019, <https://www.rollerfuneralhomes.com/mobile2/obituary.asp?locid=&id=8227>.

¹⁶³ The Florence Times, “Memphis Civic Ballet Will Present Matinee That Its Entirely For Students,” Sunday Morning, 28 de febrero de 1960, 7, visitado el 4 de febrero de 2019, <https://www.myheritage.com/research/record-10624-2108430/times-daily?s=616313461>.

¹⁶⁴ The Florence Times, “Memphis Civic Ballet To Appear Here March 11, Sponsored By Service League,” Sunday morning, 14 de febrero de 1960, 6, visitado el 4 de febrero de 2019, <https://www.myheritage.com/research/record-10624-2108168/times-daily?s=616313461#fullscreen>.

Mercado de Jiménez y Enrique Jiménez de Matta. Poseía un Bachiller en Arte de la Universidad de Puerto Rico y perteneció al Centro de Investigaciones Folklóricas de dicha universidad. Comenzó sus estudios de baile en Puerto Rico y posteriormente en Estados Unidos y en Europa. En enero 4 de 1946, contrae nupcias con Vance H. Mclean,¹⁶⁵ quien fuera su maestro de baile. El 16 de diciembre de 1962, Irene y Vance presentan como parte del Festival de Navidad de Arlequín Inc, dos obras *Fantasia de Navidad* y *El Angelito*, con más de 100 niños entre las edades de 5 a 13 años. En 1968, Irene funda junto a Ricardo Alegría la compañía de baile folclórico Areyto, creada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Irene McLean fallece en 1996.¹⁶⁶ El segundo Festival Internacional de Folklore del ballet Folclórico Areyto, celebrado en enero de 1978 en la ciudad de San Juan, Puerto Rico fue dedicado a la memoria de Vance McLean reconociéndolo como uno de sus directores.

Sarazen y Tristani

En la década del cincuenta Pro-Arte Musical de San Juan favoreció las presentaciones de la escuela de las hermanas García, y de William Sarazen en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico. Sarazen se casó con Evelyn Tristani. Sobre ella comenta su nieta, sobre el artículo del periódico *El Nuevo Día* “18 pilares de la danza en Puerto Rico”:

Pues se les olvidó mi abuela, Evelyn Tristani Mayoral vda de Sarazen. Antes de los 18 años ya era solista con Mordkin Ballet, compañía precursora al American Ballet Theater. A esa edad y durante su regreso a PR por la Segunda Guerra Mundial, fundó su primera escuela de baile en PR. Fue la primera puertorriqueña en bailar en el Carnegie Hall y fue

¹⁶⁵ Vance H. McLean nació el 29 de agosto de 1919 en la ciudad de Alamo, Tennessee, USA.

¹⁶⁶ “Irene Jiménez de McLean,” en la sección de fundadores en la página web de Ballet Folklórico de Puerto Rico Areyto, visitado el 10 de noviembre de 2019, <https://balletareytopr.wixsite.com/areytopr/fundadores>.

solista con el Metropolitan Opera Ballet. Fue contemporánea de Ana García y Gilda Navarra. Aun así, Puerto Rico School of Ballet en Ponce fue fundada por mis abuelos, Evelyn Tristani y William Sarazen, antes de la Escuela de Ballets de San Juan.¹⁶⁷

William Roger Sarazen Weir, también conocido como William Sarazen o Bill Sarazen, nace el 30 de agosto de 1923 en Nueva York y fallece el 11 de marzo de 1976 en Ponce, Puerto Rico¹⁶⁸. Se casa con Evelyn Josefina Tristani el 23 de octubre de 1947 en Nueva York. Perteneció al Jacob's Pillow Company¹⁶⁹ y prueba de ellos son los dos programas de mano de 1947 de dicha compañía, para las presentaciones del 4 – 5 de julio y 8 – 9 de agosto de 1947 en el Jacob's Pillow Dance Festival. En ambos programas Sarazen aparece como parte del elenco del ballet *Crosstown* con libreto y coreografía de Arthur Mahoney.¹⁷⁰ También fue solista del Metropolitan Ballet, donde conoce a Tristani.

Evelyn Tristani, también conocida como Evelyn Sarazen Weir¹⁷¹, nació en Ponce, Puerto Rico el 18 de septiembre de 1920, y fallece el 27 de septiembre de 2017¹⁷² en Miami, Florida. Incluimos a continuación los escritos por su hija, Elizabeth Sarazen Tristani y madre de sus nietas Ana Coral Molina Sarazen y Betsy Molina Sarazen:

Evelyn Tristani de Sarazen Vda. de Sarazen, nacida como Evelyn Josefina Tristani Mayoral Vda. de Sarazen nace el 18 de septiembre 1920 en la calle del Sol, en Ponce PR. Sus padres son Félix Luis Tristani Quesada y Guadalupe Adelaida Mayoral Montalvo. Evelyn cursa sus estudios escolares en el Liceo Ponceño, y muy temprano en su niñez toma sus primeras clases de ballet con el maestro Manolín

¹⁶⁷ “18 pilares del ballet puertorriqueño,” *El Nuevo Día*, 2 de octubre de 2018, <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/fotogalerias/18pilaresdelballetpuertorriqueno-galeria-2450510/>

¹⁶⁸ “William Roger Sarazen Weir,” My Heritage, visitado el 7 de febrero de 2019, <https://www.myheritage.com/research/record-1-342424801-1-500093/william-roger-sarazen-weir-in-myheritage-family-trees?s=616313461>.

¹⁶⁹ “William Sarazen,” Jacob's Pillow Dance, Program/Person, visitado el 7 de febrero de 2019, <https://archives.jacobspillow.org/index.php/Detail/entities/2786>.

¹⁷⁰ “Ballet Repertory Program,” Jacob's Pillow Dance, visitado el 7 de febrero de 2019, <https://archives.jacobspillow.org/index.php/Detail/objects/4743>.

¹⁷¹ Nombre adquirido por Evelyn Tristani luego de contraer nupcias con William Sarazen Weir.

¹⁷² “Evelyn Josefina Sarazen Weir (nacida Tristani Mayoral),” My Heritage, visitado el 7 de febrero de 2019, <https://www.myheritage.com/research/record-40001-1337156016/evelyn-josefina-sarazen-weir-born-tristani-mayoral-in-familysearch-family-tree?s=616313461>.

Barbosa.¹⁷³ Viendo su pasión por el baile, al graduarse de la escuela superior sus padres la mandan a la ciudad de Nueva York en 1936 a continuar sus estudios en la prestigiosa School of American Ballet. Luego también se destaca como alumna del reconocido maestro italiano, Vincenzo Celli, y el ruso Mikhail Mordkin, y al poco tiempo comienza su carrera como bailarina profesional. Se une al Mordkin Ballet, precursora al American Ballet Theatre, como bailarina solista, y ejecuta roles protagónicos del repertorio clásico como *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente*, y *Giselle*.

Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, sus padres le piden que regrese temporalmente a la Isla. Hace un alto en su vida artística en Nueva York, y regresa a Ponce. Aprovecha este periodo para organizar recitales de ballet en su ciudad natal y la acompaña al chelo el gran maestro ponceño, Librado Net. Abre sus estudios de ballet en Ponce y Mayagüez, y tiene sus primeras alumnas. Se une a otros jóvenes bailarines puertorriqueños, entre ellos las hermanas Ana y Gilda García, Dorita Ortiz, Ivan Boothby y el cubano¹⁷⁴ Manolo Agulló, y forman un grupo de recital llamado “Le Presage”. Esta joven y pionera compañía recorre varios teatros de la Isla, dando a conocer el repertorio clásico.

Al terminar la guerra, Evelyn regresa a Nueva York y renueva su carrera artística. La invitan a bailar en el Carnegie Hall, teniendo así el reconocimiento de ser la primera puertorriqueña en bailar en tan importante sala musical. Pronto se une como solista al Metropolitan Opera Ballet, igualmente siendo la primera puertorriqueña en tan prestigioso elenco. Con el Metropolitan, y por los próximos dos años recorre el continente americano presentándose en numerosos escenarios. Allí conoce al solista William Sarazen, con el cual contrae matrimonio.

La joven pareja regresa a Ponce en el 1947, donde Bill y Evelyn fundan la Puerto Rico School of Ballet en Ponce, Mayagüez, Yauco, Guayama, y otros pueblos de la Isla. Así comienza esta institución, la cual por los próximos cincuenta años producirá un extenso repertorio y entrenará a tantos jóvenes profesionales del baile. La trayectoria de la Puerto Rico School of Ballet es un pedacito de la historia sociocultural de nuestra ciudad durante los años que van desde los finales de la década de los cuarenta hasta principio de los noventa. Asistirán a las clases de ballet, no solo las jovencitas de sociedad, sino también niños de menos recursos, becados por mostrar pasión y talento por el baile. Las actividades cívicas y sociales se entretrejan con el trabajo de Bill y Evelyn. Los espectáculos anuales que montaban en el Teatro La Perla eran esperados con mucha anticipación por la comunidad. Y así también se llevaban bailes a instituciones benéficas como el asilo de ancianos y escuelas, especialmente durante las Navidades. Durante la época de carnaval y reinados se podía dar por seguro que allí bailarían las estudiantes de la Puerto Rico School of Ballet.

El repertorio era amplio y reflejaban el gusto ponceño por el baile clásico y el teatro musical. Su primera producción fue el clásico infantil *Pedro y el lobo*. Entonces muy jovencitas, estaban entre estas primeras estudiantes Julie Mayoral, Honey Defilló, y Rosario Ferré¹⁷⁵, hoy día reconocidas por su pasión por el arte. Mas tarde se montaron trabajos de carácter juvenil inspirados en el teatro musical de moda en esa época como, *The Red Shoes*, *The Sound of Music*, *Mary Poppins*,

¹⁷³ Entiéndase Manuel Barbosa. Primer maestro de baile.

¹⁷⁴ Segunda referencia sobre Manolo Agulló que indica que era cubano.

¹⁷⁵ Rosario Ferré es una distinguida escritora que hizo una novela sobre Anna Pavlova y su estancia en Puerto Rico: *El Vuelo del Cisne*, (New York: Penguin Random House, 2002).

Fiddler On the Roof, y *Prince Igor*, para mencionar algunos. También cabe mencionar que Evelyn y Bill fueron los primeros en Ponce en ofrecer clases de ejercicios y calistenia para señoras, anticipando la demanda de estos ejercicios de años más tarde. Fueron pioneros en la educación especial, Evelyn integró dos discípulas con síndrome de Down a sus clases de baile regular y las incluyó en la presentación teatral.

En 1976, muy prematuramente fallece Bill. Evelyn continuó la escuela en estrecha colaboración con sus discípulas Honey Defilló¹⁷⁶ y Stephanie Taylor. La Puerto Rico School of Ballet se muda de la calle Aurora donde estuvo por más de 30 años a la calle Marina esquina Luna y el nombre cambia a la Puerto Rico School of Dance. Continúa Ponce con el mismo entusiasmo por el baile y nacen de la Puerto Rico School of Ballet grupos como el Ballet Teatro de Ponce de Luis Torres Nadal y el Ballet Teatro Musical de Julie Mayoral.

La década de los setenta y ochenta es muy prolífica para Evelyn. Esta escenifica sus mejores trabajos como: *La bella durmiente*, *El cascanueces*, *El pez de oro*, *Aladino y la lámpara maravillosa*, *Pedro y el lobo*, *Danzas de Morel Campos*, *La juguetería encantada*, *Piano concerto num. 1 de Chopin*, *Paquita*, *Les Patineurs*, *La Source*, y *La Boutique Fantasque*. Es importante mencionar que Evelyn no sólo fue una gran maestra de ballet clásico sino también fue una gran maestra de tap, teatro musical, y bailes españoles. Entre sus trabajos de bailes españoles recordamos piezas como: *Danzas clásicas españolas*, *El capricho español*, *Las bodas de Luis Alonso*, y *Carmen*. Desde sus comienzos cabe recalcar que Evelyn siempre utilizó costureras y escenógrafos locales promoviendo el arte teatral ponceño en su totalidad.

Evelyn se retira en 1991 e imparte su última lección de ballet a los 75 años. Su legado como bailarina, coreógrafa, y profesora a su querida ciudad de Ponce aún continúa floreciendo en manos de sus discípulos. Algunos de sus hijos Mary Sarazen Tristani, fue maestra de la Puerto Rico School of Ballet por 24 años, John Sarazen Tristani, se destacó como músico, no solo con varios grupos en la Isla sino también en Estados Unidos y en Japón, Elizabeth Sarazen Tristani, sigue enseñando ballet en la Florida y tuvo su propia compañía AcroDramance Theatre Company por más de 15 años, y José Sarazen Tristani, quien formó parte de la compañía de Ballets de San Juan, maestro de la escuela de Bellas Artes de Ponce, Ballet Teatro Musical de Julie Mayoral, y Ballet Señorial de Grace Bigas; han continuado su legado dentro y fuera de la Isla. Hoy día, varios de sus nietos y bisnietos también han seguido en sus pasos y continúan en las artes.

Evelyn es una distinguida dama ponceña, que ha prestigiado grandemente la sociedad puertorriqueña, tanto por su alta calidad humana como por su gran aportación al desarrollo cultural de nuestra "Perla del Sur" y de toda nuestra Isla de Puerto Rico. Es una extraordinaria bailarina, coreógrafa y profesora del refinado arte del ballet que por más de 50 años brindó sus energías, su tiempo y su interés en laborar por el desarrollo y el progreso de esta maravillosa forma de expresión artística en nuestro país. Nuestra Señorial ciudad de Ponce ha recibido el beneficio de la nobleza, el cariño, la amabilidad y la gran aportación cultural de esta noble y distinguida dama, que ha brindado voluntariamente sus conocimientos y su entusiasmo para ponerlos al

¹⁷⁶ Honey Defilló asumió posteriormente la dirección de la Puerto Rico School of Dance. Bajo su dirección la compañía de la escuela se llamó Ballet Teatro de Puerto Rico.

servicio de nuestra juventud y de nuestra ciudadanía en general. Hoy a sus 92 años¹⁷⁷, Evelyn continúa con Ponce y el baile en su corazón.¹⁷⁸

Pro- Arte Musical de Puerto Rico y el Teatro de la UPR

Hasta mediados del siglo XX sólo se presentaban en la Isla algunos bailarines independientes, pocos grupos y algunos extranjeros. En la década de 1940 y 1950, Pro-Arte Musical de Puerto Rico¹⁷⁹ y la Universidad de Puerto Rico son los que traen compañías extranjeras de ballet para presentarse en la Isla. Pro-Arte Musical de Puerto Rico y el Pro-Arte Musical de Arecibo, se encargaban de traer espectáculos de renombre internacional, al igual que la Universidad de Puerto Rico y su Departamento de Actividades Culturales y Sociales. En 1947, se presentan en el Teatro de la Universidad los bailarines Alicia Markova y Anton Dolin. En 1948, se presentan Alicia Alonso e Igor Youskevitch, por primera vez en Puerto Rico.¹⁸⁰ Los acompañaba un cuerpo de baile entrenado en la escuela de la American Ballet, en el que se destacaba la bailarina Melissa Hayden, quien posteriormente sería bailarina principal del New York City Ballet y quien vino a Puerto Rico en varias ocasiones a bailar y a montar piezas para Ballets de San Juan. El programa de Alicia Alonso incluía ballets como *Giselle*, *Les Sylphides* y *Grand pas de Quatre*.¹⁸¹ En esta primera visita de Alicia a Puerto Rico el cuerpo de baile del Ballet Alicia Alonso estaba integrado por bailarines del temporamente desactivado Ballet Theatre y algunos

¹⁷⁷ Esta información fue publicada en agosto de 2014. Evelyn Tristani falleció en septiembre de 2017.

¹⁷⁸ Elizabeth Sarazen Tristani, “La vida de la Ponceña Evelyn Sarazen contada por, Ana Coral Molina Sarazen con Betsy Sarazen,” en la página Ponceños por el mundo en Facebook, 18 de agosto de 2014, <https://www.facebook.com/poncenosporelmundo/photos/a.535203379882216/665284606874092/?type=3&theater>.

¹⁷⁹ Pro-Arte Musical de Puerto Rico se fundó el 2 de mayo de 1932.

¹⁸⁰ Jacqueline Torregrosa, “*Grand Pas de Danse: desarrollo de modelo de programa académico de danza a niveles universitario para la obtención de grado de bachillerato.*” (Tesis de grado doctoral Universidad del Turabo, Gurabo, Puerto Rico, mayo de 2013), 27.

¹⁸¹ Según Max González y Jacqueline Torregrosa basado en el artículo del periódico Puerto Rico Ilustrado, “Alicia Alonso, bailarina, en P.R.,” 11 de diciembre 1948.

estudiantes de la escuela de baile de la Sociedad Pro-Arte Musical de Cuba.¹⁸² Esta presentación de Alonso, especialmente del ballet *Giselle* en noviembre de 1948, fue objeto de comentarios periodísticos escrito por Alfredo Matilla Jimeno.¹⁸³ Él destacó la importancia del público puertorriqueño en la visita de Alicia Alonso, como uno de gran valor. El Ballet de Alicia Alonso “dio 4 funciones en el Teatro de la Universidad en julio de 1951, yendo luego al teatro Tapia, a Ponce, Arecibo y San German. Había estado aquí en 1948.”¹⁸⁴

También se presentó en el Teatro de la Universidad Ruth Vera con sus ritmos ibéricos el 7 de noviembre de 1948 y en diciembre del año entrante con un espectáculo titulado *Christmas Follies* y el 31 de marzo de 1951 presentó *Easter Parade Frolics*. El Ballet Universitario de Herta Brauer se presentó el 11 y 12 de mayo de 1950 y en el Teatro Tapia en julio de 1955. Ese mismo año de 1950, Ana García, Gilda Navarra y William Sarazen se unieron para dar un concierto de bailes en el Teatro de la Universidad. “La compañía de ballet de Ana García Gilda Navarra y William Sarazen, el 22 de septiembre de 1950 ...”¹⁸⁵ El 6 de marzo hubo otra presentación por parte de este trio. También llegó al Teatro de la Universidad de Puerto Rico el Ballet de la India haciendo presentaciones en agosto y septiembre de 1951. Siguieron presentaciones de Ballets de San Juan con Ana García, Gilda Navarra, Juan Anduze y Pepe Montes¹⁸⁶ en 1954, siendo ésta la primera presentación de la compañía de Ballets de San Juan. Es preciso enfatizar que la Universidad

¹⁸² Miguel Cabrera, *El Ballet en Cuba, apuntes históricos* (La Habana, Cuba: Editorial Cúpulas, Universidad de las Artes, 2011).

¹⁸³ Alfredo Matilla, “El secreto de la juventud,” *De Música*. (Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992), 165.

¹⁸⁴ Pasarell, *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico- Siglo XX*, 235.

¹⁸⁵ *Ibid*, 204.

¹⁸⁶ Pepe Montes contrajo nupcias con la bailaora Milagros Vicente, quien estableció su escuela Academia de Bailes Milagros Vicente, en Trujillo Alto, Puerto Rico.

fue un lugar de gran importancia para las funciones del ballet y de la música internacional. “También ha sido anfitrión de los grandes ballets del mundo, el Ballet Ruso de Montecarlo con Alicia Alonso, Margot Fonteyn, Alicia Markova, Ludmililla Scharina, Fernando Bujones e Igor Youskevitch. Ballet de San Juan se estrenó en 1954 en el Teatro.”¹⁸⁷

Pasarrell Menciona a manera breve otros bailarines y ballets que trajo Pro Arte Musical entre 1932 a 1960: Angelita Vélez, Ballet Svatlova, Ballet Markova y Doli, la bailarina coreana Sai Shoki,, Teresa y Emilio Osta, Gloria Belmonte, Los Chavalistos, Harold Kreutzer, Tashamira, Maria Tallchief, Ballet Mariemma, Rosita Segovia, New York City Ballet Company, 3 estrellas del ballet Mia Slavenka, Bailes Vascongados Euzkadi, Ana García y William Sarazen, Lita López, André Eglevsky y Patricia Wilde, entre otros bailarines de flamenco, ballet u otros géneros.¹⁸⁸

Otros ballets presentados fueron el del Ballet Moderno de José Limón, el Ballet Español de Pilar López, el Ballet Español de Ana María, Ballets de María Teresa Miranda, el Ballet Español de Anna Konstance y Enrique Seijo, el Ballet Español de Carmen Amaya, el Ballet Nora Kova, Pepe Montes y Dorita Ortiz con su ballet español, el Ballet de Janine Charrat, Los Ballets Etoiles de París de Miscovitch, Lola Flores, Tamara Toumanova y Roman Jasinski y su grupo coreográfico, el Ballet Greco, Ballet de Roberto Iglesias, Ballet Español de Rafael Córdoba, Marina Svetlova y su grupo de danza y la Academia de Arte Escénico Santo Domingo fundada en 1956 por Maricusa Ornés y Magdalena Ferdinandy, quienes también organizaban sus presentaciones junto a Lottie Tischer, Irene y Vance McLean, Ana García y Gilda Navarra. “En combinación con Lottie Tischer ha presentado

¹⁸⁷ José Félix Aponte, “Breve panorama histórico,” *TEATRO UPR*, tomado de las notas al programa de la exhibición ‘70 años de diseño teatral universitario’ realizada en 2009, visitado el 8 de enero de 2020, <https://teatro.uprrp.edu/index.php/sobre-el-teatro-upr/>.

¹⁸⁸ Pasarell, *Orígenes y desarrollo*, 163.

bailables como *El Circo*, *El Soldadito de plomo* por Irene y Vance McLean, y con Ana García y Gilda Navarra *Pedro y el lobo*, *Las doce princesas*, *Los saltimbanquis* y *Aquél que casó con mujer muda*.¹⁸⁹ Se puede enfatizar que la danza tuvo un lugar privilegiado en el desarrollo de las artes en Puerto Rico por la diversidad de las compañías artísticas que venían a la Isla, por la producción de los artistas puertorriqueños y por las constantes exposiciones escénico-musicales.

Con el inicio del Festival Casals y su primera temporada en el Teatro de la Universidad en 1957, se incluyó la participación del ballet, invitando al *Ballet Russe* de Monte-Carlo, que presentó del 3 al 9 de octubre *El cisne negro*, *Gaité Parisienne*, *El lago de los cisnes*, *Giselle*, *El Cascanueces*, *Le Bleu Danube*, *Cirque de deux*, *Variaciones de Brahms sobre temas de Handel*, *Coppélia*, *Raymonda*, *El Mikado*, *Les Sylphides*, *Don Quijote*, *La esposa muda*, *Scherezade*, entre otros. Para el segundo año del Festival Casals en 1958, Ballets de San Juan se unió a dicho evento participando para un público mayormente extranjero. En ese mismo año, el Instituto de Cultura Puertorriqueña creó el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño y en su segundo año incluyó presentaciones de ballet, siendo Ballets de San Juan parte del evento hasta el 2019.¹⁹⁰ Al día de hoy el ICP no incluirá danza en su Festival de Teatro.

José Parés y Juan Anduze

José Parés, otro bailarín destacado de la época y perteneciente al Ballet Universitario, quien nació en Humacao, Puerto Rico el 11 de diciembre de 1926 y falleció

¹⁸⁹ Pasarell, *Orígenes y desarrollo*, 231.

¹⁹⁰ Durante el año 2020 el Festival de Teatro Puertorriqueño auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña decidió no incluir la danza como parte de sus festivales, limitando la actividad exclusivamente para obras de teatro y actores.

en el 2006. Comenzó sus estudios de baile en Puerto Rico con Manolo Agulló en San Juan, y luego continuó en el Ballet Arts School en Nueva York, con Margaret Craske y Anthony Tudor. En 1951, se integró a las filas del Ballet Alicia Alonso, trabajando hasta 1956, fecha en que el ballet se vió obligado a cesar actividades por causa del retiro de fondos del gobierno de Fulgencio Batista. Regresó a Puerto Rico para organizar su propia compañía de ballet y participó en numerosos espectáculos de televisión como bailarín, maestro y coreógrafo. En 1959, regresó a Cuba y se integró al recién organizado Ballet Nacional de Cuba (BNC) en calidad de primer bailarín, desarrolló su labor como *maître de ballet* y coreógrafo. Creó para el BNC *Un Concierto en Blanco y Negro* (1952), *Delirium* (1953), *El Caballo de Coral* (1960), *La Noche de Walpurgis* (1961), *Caín y Abel* (1962), *El flautista de Hamelín* (1963) y *Bach X II= 4 x A* (1970).¹⁹¹ Se reconoce a José Parés como una figura importante del Ballet Nacional de Cuba y como uno de los principales creadores de la escuela cubana, siendo reconocido en el 25to Festival Internacional de Ballet de La Habana Alicia Alonso.

El desarrollo de la carrera de Parés comprende desde 1944 hasta el 1996. Existe un manuscrito por Parés titulado *Doris Ortiz, biography of a Dancer*¹⁹² en el que describe su primer encuentro con la danza en 1944 durante la presentación del bailarín y coreógrafo puertorriqueño Manolo Agulló, con el grupo de danza Presagio en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico. Las hermanas García, junto a Evelyn Tristani, Dorita Ortiz, Antonio Olivencia y Henry Mock, también participaron en la función *Cuadro de Ballet*. Las piezas presentadas incluían secciones de *Las Bodas de Aurora*, *Lago de los Cisnes* y

¹⁹¹ Miguel Cabrera. *Órbita del Ballet Nacional de Cuba, 1948-1978*. Centro de Documentación e Investigaciones Históricas Ballet Nacional de Cuba. (Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Orbe, 1978), 24.

¹⁹² Daubón, "Las memorias y los objetos de José Parés."

Danubio Azul con coreografía de Agulló. “Parés quedó tan impresionado con *Cuadro de Ballet*, presentado por Agulló... que comenzó sus estudios en danza con él a partir de esa presentación.”¹⁹³

Durante su estadía en Nueva York, en 1948, Parés perteneció al grupo Tele Ballet de Nueva York. Se presentó en varios musicales y producciones, y tuvo invitaciones para asistir a conferencias con Doris Humphrey, pionera de la danza moderna en Estados Unidos. Durante esta época también se encontraban en Nueva York, Manolo Agulló, Ana García, Gilda García y Evelyn Tristani.¹⁹⁴

Parés se presentó en el Teatro de La Universidad de Puerto Rico en 1949, con el Ballet de la Universidad dirigido por Ernst y Herta Brauer en *Les Sylphides*. En julio de 1951 Alicia Alonso, tras su gira a Puerto Rico, conoció a Parés y lo invitó a unirse a su compañía de ballet.¹⁹⁵ En el programa de la función del 3 de agosto de 1951, en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, Parés aparece como miembro de la compañía de danza cubana.

Parés creó y dirigió la compañía de Teatro de Danza José Parés,¹⁹⁶ organizada en Puerto Rico entre 1957-1959. Entre los bailarines que se integraban a esta compañía estaban los cubanos Joaquín Banegas, Adolfo Roval y Eduardo Recalt, quienes llegaron a Puerto Rico junto Parés en 1957. Cuando Parés regresó a Cuba, la compañía quedó bajo la dirección de Laura Toffel, cambiando su nombre a Patronato de Danza. Los bailarines

¹⁹³ Daubón, “Las memorias y los objetos de José Parés.”

¹⁹⁴ Según Daubón, Parés y las hermanas García estudiaban en Ballet Arts en el Studio 61 del Carnegie Hall, con maestros como Vera Nemtchinova, Edward Caton, Margarte Craske y Anthony Tudor. Manolo Agulló llegó a formar parte de dicha facultad.

¹⁹⁵ Durante la visita de Alicia Alonso a Puerto Rico, como parte de la gira del ballet, Alonso se presentó en el Teatro Tapia, en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, en Arecibo, San Germán y Ponce.

¹⁹⁶ Según Jacqueline Torregrosa en el segundo capítulo de su disertación de grado doctoral “*Grand Pas de Danse: desarrollo de modelo de programa académico de danza a niveles universitario para la obtención de grado de bachillerato*,” se llamaba Ballet Teatro de la Danza.

Sylvia Marichal, Joaquín Banegas, Sally Atkins (de la escuela de Ana Valdés), María Carrera, Carlota Carrera y Otto Bravo se trasladaron a Cuba junto a Parés, para formar parte de la compañía reorganizada por Alicia Alonso ahora llamada Ballet Nacional de Cuba.

Otros bailarines puertorriqueños que trabajaron con Parés fueron Nana Hudo y Yolanda Muñoz discípulas de Lotti Tischer, así como la cubana Carlota Pereyra, e Hilda Casals entrenada, Ángel Colón, y las hermanas María y Carlota Carrera entrenadas por Leon Fokine en Washington.

En el 1970, Parés trabajó con el Ballet del Siglo XX de Maurice Béjart de Bélgica, asumiendo tres direcciones: director de la enseñanza del Ballet del Siglo XX, director de la sección de danza de la Escuela Mudra, y director del Conservatorio Real del Teatro de la Moneda. Además, colaboró con el Ballet Real de Wallonie. En el 1977, a la edad de 50 años aun trabajando con el Ballet del Siglo XX, “Parés solicita la posición de director de una compañía de ballet en gestación y subvencionada por el Municipio de San Juan,”¹⁹⁷ Ballet Teatro Municipal de San Juan. Obtuvo recomendaciones de directores de casas de ópera europeas, de compañías de ballet internacionales con los que Parés había trabajado, críticos de arte, directores de fundaciones y de organizaciones artísticas en Europa para la obtención del puesto, que fueron enviadas al entonces alcalde de la capital Dr. Hernán Padilla del Partido Nuevo Progresista. Todas las cartas, algunas de ellas muy emotivas, destacaron cada logro del maestro Parés con la intención de promover su solicitud y apoyar su entrevista con el alcalde de la ciudad, pero la solicitud de dirección le fue denegada. Según explica Daubón: “Lo cierto es que Parés manifestó siempre su deseo de regresar a

¹⁹⁷ Daubón, “Las memorias y los objetos de José Parés.”

Puerto Rico y de contribuir a formar bailarines puertorriqueños, por lo que se lamentaba de que, aunque recibía ofertas de trabajo de todas partes del mundo, no las recibía de Puerto Rico.”¹⁹⁸

Parés se quedó en Bélgica por 9 años, de 1970 a 1979, e hizo montajes y reposiciones de ballet en países de Europa y Asia. Al no conseguir trabajo en Puerto Rico, decide aceptar una invitación de trabajo en Venezuela, por parte de Zhandra Rodríguez del Ballet Nuevo Mundo de Caracas, y del Teatro Teresa Carreño de Venezuela, donde estuvo por 16 años, de 1980 a 1996. Mientras está en Venezuela entrena a Vanessa Ortiz, quien era miembro de Ballets de San Juan y del Ballet Nuevo Mundo de Caracas. Ballet Concierto de Puerto Rico lo invita a integrarse como maestro invitado permanente de su facultad en 1984, donde realiza montajes de ballets clásicos. Colaboró hasta 1996 y su último papel fue el de Doctor Coppélius en el ballet *Coppélia*. Obtuvo medallas como artista invitado del Teatro Bolshói de Moscú, y la del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1995, por su extraordinaria trayectoria. El Recinto de Humacao de la Universidad de Puerto Rico, le otorgó grado de Doctor en *Artes Honoris Causa* en 1996.

Otro bailarín puertorriqueño muy destacado fue Juan Luis Anduze, quien nació en 1928 y falleció el 8 de agosto de 2019. Comenzó sus estudios de baile en la Isla y viajó a los Estados Unidos en varias ocasiones, para proseguir estudios en danza. Fue bailarín solista del Ballet de la Universidad de Puerto Rico a cargo de los Brauer, luego prosiguió estudios de baile en la ciudad de Nueva York, en la Escuela del American Ballet. Bailó con el Stuttgart National Ballet y enseñó bailes de salón junto a Arthur Murray (1895-1991). Anduze fue bailarín, maestro coreógrafo y miembro fundador de la compañía Ballets de

¹⁹⁸ Daubón, “Las memorias y los objetos de José Parés.”

San Juan y fue director asociado de BSJ de 1965 a 1973.¹⁹⁹ También fue director del Ballet Hispánico de San Juan.²⁰⁰ Para el 1974 se une como miembro de la facultad del Ballet de Skidmore College en Saratoga Springs, Nueva York²⁰¹ junto con Melissa Hayden, y para 1980 se convierte en director del ballet. En 1991, asume la dirección de Ballet Teatro Municipal de San Juan hasta 1994.

Academias de baile: Varas, Muñoz y Hudo

Carmen Zaida Varas Muñoz bailarina, maestra y coreógrafa, nacida en Arecibo y criada en Santurce, Puerto Rico. Comenzó sus estudios de baile en Puerto Rico a los cuatro años bajo la tutela de Manolo Agulló y Ester Ayala. A los siete años coordinaba coronaciones y funciones de teatro con Pablo Elvira y sus amiguitos. Según Orlando Sánchez Vega, discípulo de Varas, “Cuentan que en la intermedia se colaba en las clases de ballet de Madame Herta Brauer en la Universidad de Puerto Rico.”²⁰² A los 15 años se traslada a la ciudad de Nueva York y estudia ballet con Madame Brooks. Al regresar a Puerto Rico ingresa en la escuela Central High, de la cual se graduó, permitiéndole dar clases de baile por un año a sus compañeros. Durante los veranos continuó viajando a Nueva York para tomar cursos de baile. Estudió bailes folclóricos avanzados en la Universidad de

¹⁹⁹ “Juan Anduze Joins Skidmore Ballet Staff,” *Schenectady Gazette*, 19 de octubre de 1974, 29, <https://www.myheritage.com/research/record-10605-747376/schenectady-gazette?s=616313461>.

²⁰⁰ Eastside Journal, “Traditional ‘Baquine celebrated on ‘Presente!’”, *Belvedere Citizen / Eastside Journal*, Number 51, (17 de diciembre de 1980): A-6, <https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=BCEJ19801217.2.58&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1>.

²⁰¹ En la página 29 del rotativo de *Schenectady Gazette* (NY) se publica un artículo el sábado 19 de octubre de 1974 “Juan Anduze Joins Skidmore Ballet Staff.”

²⁰² Orlando Sánchez Vega, “Dedicatoria,” en la página web de la facultad de la Universidad Interamericana Recinto Metro, <http://myfaculty.metro.inter.edu/agarciadelatoro/P%C3%81GINAS/TA%2020%20DEDICATORIA.html>.

Columbia en Nueva York, por un año. Posteriormente se traslada a España para estudiar con Erika “La Quica” y los maestros de flamenco Mercedes y Albano.

En 1956, Zaida Varas funda su propia escuela, Academia de bailes Zaida Varas, impartiendo clases de ballet y bailes españoles. Varas fue miembro de la Asociación de Maestros de Baile de Puerto Rico, y junto a Irene McLean consiguió fondos para traer a Puerto Rico maestros de baile con el propósito de un mejoramiento profesional de los maestros de baile en la Isla. A Varas se le reconoce por introducir la danza como espectáculo en los inicios de la televisión puertorriqueña. El ballet de Zaida Varas y sus alumnas participaron en programas como: Walter Mercado, Pacheco, Luis Vigoreaux, Tío Noel, y de Sandra Zaiter, además de numerosas zarzuelas y operetas presentadas en la Isla.

Varas fue invitada para coordinar los actos artísticos, la ceremonia de apertura y de cierre de los Juegos Panamericanos en 1979. “De ahí surge el Ballet Isleño del Departamento de Instrucción Pública en el que participó como coreógrafa invitada.”²⁰³ Varas también fue directora artística y coreógrafa residente del Ballet Juvenil Puertorriqueño. “Coreografió múltiples proyectos juveniles incluyendo el Ballet Isleño, el Ballet Juvenil de Puerto Rico y el Taller de Teatro de la Universidad Interamericana Recinto Metro.”²⁰⁴ Zaida Varas ha sido una gran coreógrafa en los diversos estilos de danza teatrales, danza clásica, danza española, zarzuelas, operetas, musicales, y folclor entre otras. En el 2012 se le dedicó la Semana del Baile, auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

²⁰³ Orlando Sánchez Vega, “Dedicatoria.”

²⁰⁴ Jorge Rodríguez, “Semana internacional del baile culmina en CBA de Santurce”, *El Vocero*, 27 de junio de 2012. P. 33

Yolanda Muñoz, destacada bailarina y maestra de ballet, conocida como Yoly, comenzó sus estudios de ballet con la profesora Lotti Tischer y estudió música y piano en el Conservatorio de Música de Puerto Rico. Luego continuó estudios avanzados en Estados Unidos, en la Escuela del American Ballet, en la Escuela del Ballet Repertory, del Ballet Theatre, de Ballet Arts y con Jacob's Pillow, en la división de ballet de la Universidad de Springfield de Massachusetts. Bailó profesionalmente por 16 años interpretando los roles principales en los ballets clásicos y contemporáneos, como *Lago de los Cisnes*, *Cinderella*, *Les Sylphides*, *Coppélia*, *Pas de Quatre* y *La Bella Durmiente* en el personaje de la Princesa Aurora, cuando se presentó completo por primera vez en Puerto Rico. Perteneció a la compañía de José Parés para 1957. Comenzó a enseñar ballet a los 18 años. Dirigió y enseñó ballet clásico a varias generaciones en su academia de baile Yoly Studio, donde presentó 32 recitales de bailes de su propia inspiración y creación coreográfica. Cuando cierra su estudio en 1997, se une a María Teresa Mendizábal en su academia Dance Factory. Posteriormente continuó dando clases de ballet clásico en Ballet Concierto de Puerto Rico y actualmente enseña en School for the Performing Arts. Se especializó en la creación y enseñanza de coreografía para bailes de debutantes y desfiles de coronaciones. También está certificada como entrenadora personal y maestra de ejercicios aeróbicos. En el 1997, el Instituto de Cultura Puertorriqueña le dedicó la Semana Internacional del Baile. Ha dedicado su vida a la enseñanza de la danza, logrando que muchos de sus estudiantes hayan continuado la carrera profesional en compañías de baile en Puerto Rico, Estados Unidos, Europa, Centroamérica y Suramérica.²⁰⁵

²⁰⁵ La información sobre Yolanda Muñoz proviene del programa de mano del recital "*TriDanza*," presentado por *Yoly Studio* en el Centro de Bellas Artes de Guaynabo en 1997, y de su biografía en línea en "Facultad de Waldo González's School for the Performing Arts: Yolanda Muñoz," visitado el 2 de febrero de 2019, <http://www.schoolfortheperformingarts.com/sobre-nosotros/facultad/yolanda-munoz>.

Nana Hudo, comenzó sus estudios en danza con Luisa Navas y Lottie Tischer, a mediados de la década del 1940. Se graduó de Bachillerato en Artes con concentraciones en baile y teatro en el Jordan College of Fine Arts, de Butler University, Indiana en 1962.²⁰⁶ A su regreso bailó con las compañías de Ballets de San Juan, Teatro de Danza José Parés²⁰⁷ y Ballet Concertantes.²⁰⁸ Fundó y dirigió Balletteatro Infantil de Puerto Rico durante 40 años, desde 1962 hasta el 2002. Hudo integró teatro, pantomima y baile en sus presentaciones.²⁰⁹

Entre 1978 y 1979 creó el libreto, la coreografía y el vestuario para la *La juguetería encantada*, inspirada en *La Muñeca Fea de Crí-crí*. Esta producción fílmica fue protagonizada por Myraida Chávez y Yuyo Berríos, junto a un elenco de 80 niños de Balletteatro Infantil y del Casino de Puerto Rico. La filmación estuvo a cargo de Capá Prieto Fílmico, con dirección artística de Miguel Ángel Suárez, y el camarógrafo Pedro Juan López. El Canal 6 TV, WIPR, lo transmitió en 1978²¹⁰ y El Canal 11 TV la transmitió en 1979²¹¹ como regalo a los niños de Puerto Rico, en el Año Internacional del Niño. En 1982 formó parte del Homenaje en Vida a Lotti Tischer, “Maestra de Maestras”, en el Centro de Bellas Artes de Santurce, con *El Caballo Encantado*, en el cual participaron estudiantes y las compañías de baile profesionales, de las maestras que habían sido discípulas de Doña

²⁰⁶ Daubón, “Guía e inventario de los archivos de Nana Hudo.”

²⁰⁷ Para esta fecha Parés se había regresado a Cuba y la compañía cambia de nombre y dirección.

²⁰⁸ Ballet Concertantes era el grupo de bailarines que conformaban la compañía de Lotti Tischer.

²⁰⁹ Entre sus producciones están: *La juguetería encantada* (1978), *Tulipita* (1980), *El caballo encantado* (1982), *Paréntesis* (1982), *El Arca* (1983), *Pasos y Pasitos* (1986), *Pedro y el Lobo* (1990), *El Encuentro* (1991), *Chucherías y Cachivaches* (Homenaje a María Elena Walsh en 1992), *Tarde íntima de trabajos y procesos* (1992), *Convergencia* (1994), *Mi Pequeño Príncipe* (1995), *Mimos del museo* (2001) *Ángeles y Hadas* (2001).

²¹⁰ “Nana Hudo,” Ecléctico Internacional, visitado el 8 de febrero de 2019, https://eclcticointernacional.org/index.php?option=com_content&view=article&id=157:nana-hudo&catid=381&Itemid=908&lang=es.

²¹¹ Daubón, “Guía e inventario de los archivos de Nana Hudo.”

Lotti: Ana García de Ballets de San Juan, Gilda Navarra, Lolita San Miguel de Ballet Concierto de Puerto Rico, y Yolanda Muñoz entre otras.

Participó en proyectos escénicos con Gilda Navarra, como *El Gato Manchado*, *Pedro y el Lobo*, *Sinónimos* y *Antónimos* presentados en el Festival Internacional de las Artes en el Centro de Bellas Artes de Santurce. También colaboró con el Grupo Síntesis en sus presentaciones en el salón Pabellón de Ballets de San Juan, en la antigua base de Miramar, entre las décadas de 1980-1990. Hudo fundó junto a Roberto Rodríguez y Gilda Navarra el primer Taller de Varones en Puerto Rico en 1988. Su academia participó en variadas colaboraciones artísticas en el teatro y la televisión puertorriqueña, como la Feria del Libro en la Universidad de Puerto Rico en Cayey en el 2002, con *Cuentistas de ayer y de hoy*, y el espectáculo *Los mimos del museo* en el Museo de Arte de Puerto Rico y el Museo del Niño de San Juan, también en el 2002. Hudo coreografió *Amahl y los visitantes nocturnos* y *La Flauta Mágica* para el Departamento de Ópera del Conservatorio de Música, presentados en la Sala Sanromá del Conservatorio de Música.

En el 2008 estudia la enseñanza del *Braindance* (Brain Compatible Dance Education) en Seattle, Washington, con su creadora, Anne Green Gilbert. Durante los años 2007 a 2009 fue maestra de movimiento creativo y *Braindance* en el Centro Maternal Creativo Rompiendo el Cascarón, fundado y dirigido por Madeline Rivera. En febrero 2010 participa como experta en danza, en el comité de evaluación en el proceso de acreditación de la Escuela Especializada en Ballet Julián E. Blanco, para el Consejo General de Educación de Puerto Rico. La Dra. Olga S. Villamil convoca a Nana Hudo en febrero de 2011 para formar parte del comité asesor que desarrollaría una concentración menor en Danza Contemporánea en la Universidad Interamericana, Recinto Metro.

Participarían también Lolita Villanúa, Awilda Sterling, Vanessa Vachier, Jacqueline Torregrosa, Noemí Segarra, y Mayra Collazo.

Entre 1986 y 2012 Nana Hudo fue miembro del Programa de Integración de las Artes a la Educación, bajo la égida de la Oficina de Apoyo a las Artes del Instituto de Cultura Puertorriqueña, que atendió varias escuelas a través de todo Puerto Rico. Esta colaboración le permitió participar en el proyecto piloto Integración de las Artes a la Educación Especial para la Escuela Pedro Moczó en Carolina en el 2011, el Colegio San Gabriel para Niños Sordos en 2013, y para las escuelas Carmen Gómez de Tejera y Luis Palés Matos en el 2014. Como parte de estos proyectos piloto, se les ofrecieron a los artistas recursos especiales en Teatro, Danza, Música, Artes Visuales y Educación Especial, bajo la mentoría de Orlando González y Nana Hudo. Los Talleres de Capacitación estaban dirigidos a los maestros y los asistentes de clases, integrando las disciplinas artísticas a las académicas, para estudiantes con necesidades especiales.

De marzo a mayo de 2012 colaboró con el proyecto La Vida en el Estuario de la Bahía de San Juan, integrando aspectos sobre el teatro y movimiento junto a Orlando González, en un programa para los estudiantes del preescolar de la profesora María Caro del Instituto Loáiza Cordero. Este proyecto era parte del Distrito Escolar de las Artes y los proyectos especiales del Conservatorio de Música de Puerto Rico. El producto final fue la película *El Mangle Aventurero* del 2012.

Hudo perteneció a la Comisión de Teatro y Danza del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), además, de ser evaluadora de propuestas y representaciones de danza tanto para el ICP como para el National Endowment for the Arts (NEA). Fungió como coordinadora y asesora artística para Les Danses Studio, Danza Activa, Agora Teatro y

Ecléctico Internacional; y administradora y asesora artística de la Puerto Rico Rhythmic Gymnastics Academy, dirigida por Misael García.²¹²

El ballet en la década de 1970: Ballet 70, Myrta Estévez y Otto Bravo

En la década de 1970, las compañías de ballet habían aumentado y en la Navidad de ese primer año se indica en una reseña de Francisco Arriví, que había “Tres compañías de baile en temporada navideña: Ballet Folclórico de Puerto Rico, Ballet 70 y Ballets de San Juan.”²¹³ En enero de 1970 surgió la compañía de danza Ballet 70 (1970-1972)²¹⁴ dirigida por Otto Bravo y Myrta Esteves presentándose por vez primera el 28 y 29 de marzo del mismo año en el Ateneo Puertorriqueño. Petra Bravo fue cofundadora de Ballet 70. Entre sus integrantes están Otto Bravo, Myrta Esteves, Petra Bravo, Kathy Angueira, María Carrera y Ana María Castañón.

Se reconoce la labor de Otto Bravo para la educación en la danza. Fue miembro de Ballets de San Juan en sus inicios, perteneció a la compañía de José Parés y al recién reformado Ballet Nacional de Cuba, donde fue solista principal. Es en Cuba que conoce a Petra Hernández²¹⁵ con quien contrae nupcias. Cuando regresa a Puerto Rico funda Ballet 70 y posteriormente Danza Teatral. Laboró como profesor certificado por el Departamento de Educación en la Escuela Especializada en ballet Julián E. Blanco y de variados cursos de danza en la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras. Según Max González, fue director del Departamento de Ballet de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río

²¹² Ecléctico Internacional, “Nana Hudo.”

²¹³ Francisco Arriví, “Tres compañías de baile en temporada navideña en el Teatro Tapia. Las compañías Areyto: Ballet Folclórico de PR, Ballet 70 y Ballets de San Juan”, *El Mundo*, San Juan Puerto Rico, 6 de diciembre de 1970, 10-C.

²¹⁴ Susan Homar, “In Memoriam: Ana García”, *Diálogo*, (enero-febrero, 2008): 26. <https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/4102821-edicion-enero-2008>.

²¹⁵ Petra Hernández conocida en el mundo de la danza como Petra Bravo.

Piedras, esa fue una de las misiones de Bravo, crear un programa de danza, pero lamentablemente nunca se llegó a concretar. Otto Bravo, según González, colaboró para 1995 con la división de educación musical del Departamento de Educación con el propósito de certificar a maestros de ballet y movimiento corporal en el área de la especialidad.²¹⁶

Ana María Castañón

Ana María Castañón, conocida como Maty, nació en la Habana, Cuba, pero fue en Puerto Rico donde comenzó sus estudios de ballet a los 8 años, bajo la tutela de Myrta Esteves, una maestra con visión según ella misma describe. Lotti Tischer, Myrta Esteves, Nana Hudo y Yolanda Muñoz, se unieron para producir recitales entre las 4 escuelas y escogieron a Maty, de 9 años, para representar a Hansel en el ballet *Hansel y Gretel*. Según, Castañón sus maestras pertenecieron a la Asociación de Maestros de Baile de Puerto Rico, quienes traían maestros invitados a dar seminarios, teniendo la oportunidad de coger clases con Kenneth Melville, Irina Hudova, Héctor Saraspe, José Parés, Eugene Collins, Bill Martin-Viscount y otros. La Asociación formó un grupo de concierto del cual Castañón formó parte. Participó en el recital de Myrta Esteves *El Príncipe y la Ninfa*, en el rol de la Ninfa, siendo este su primer *pas de deux* con Raymond Serrano. En el recital *La Vendedora de Velas* bailó junto Anthony Salatino. Conoce a Otto y Petra Bravo, recién llegados a Puerto Rico, cuando Myrta Esteves invita a Otto a bailar en el recital. Fue así como ella bailó con Otto Bravo el *Glinka Ballet Suite*, con música de Mikhail Glinka y *Scheherazade*, con música de Nikolai Rimsky-Korsakov. Cuando Myrta Esteves, Petra y Otto Bravo formaron Ballet 70, ella fue miembro por un año. Bailó con Víctor Huertas

²¹⁶ Max González, “Petra Bravo hincó el pie en la UPR,” en *Trayectoria del Ballet en Puerto Rico, segunda parte*. (Carolina, Puerto Rico: Impresora Nacional, 2007), 319.

desde el comienzo de la Asociación de Maestros de Baile. A los 16 años tenía su propia escuela de ballet llamada Maty's Mini Ballet. Huertas y ella bailaron juntos hasta en los “bautizos de muñecas”.

En 1971, Maty Castañón entra a Ballets de San Juan, bajo la dirección de Ana García y Juan Anduze, siendo bailarina principal durante muchos años. En aquella época se traían bailarines de afuera para los papeles principales, vinieron Melissa Hayden, Jacques D'Amboise, Francisco Monción, Merryl Ashley, Alba Calzada, y Ramón Segarra, ente otros. Según Castañón, Miguel Campanería fue al principio uno de esos invitados y bailaron juntos muchas obras. También traían bailarines masculinos de New York City Ballet y de Pennsylvania Ballet. Sus primeros papeles principales fueron en *La Cenicienta* y en *El Cascanueces* con Ramón Segarra en 1974. También bailó con él *La Sonámbula* de George Balanchine. Como bailarina principal de Ballets de San Juan, Castañón bailó y compartió roles estelares con figuras de renombre internacional tales como Iván Nagy, Fernando Bujones y Rudolph Nureyev. En 1977 trajeron a Iván Nagy a bailar *Lago de los Cisnes* en versión completa, y Castañón y Vanessa Ortiz se alternaron el rol principal. En 1978, Castañón bailó *Coppélia* con Fernando Bujones y posteriormente *Romeo y Julieta*, *La Bayadere* y *La Sylphide*. Junto a Rudolph Nureyev, Castañón interpretó *Giselle* y *Apollo*. Castañón ha interpretado casi todos los roles del repertorio clásico, coreografías puertorriqueñas y del gran coreógrafo Balanchine.

Su entrenadora desde antes de unirse a BSJ fue Petra Bravo y luego María Carrera. De 1979 a 1980 Castañón fue solista del Pittsburgh Ballet Theatre. Miguel Campanería fue quien la solicitó y al terminar la temporada él regresó permanentemente a BSJ. En diciembre de 1986 Castañón se va de Ballets de San Juan, pues la invitan a bailar *El Lago*

de los Cisnes en versión completa con el Milwaukee Ballet. Durante la gira artística de esta compañía también baila *El Cascanueces*. Formó parte del Arizona Ballet en 1987, siendo la bailarina principal. En 1988, bailó como artista invitada con la compañía de American Dance Festival en Boise, Idaho, bajo la dirección de Paul Russell. Con esta compañía bailó: *Petrushka*, *Cisne negro* y *Ballet Egypcien* en una gira por Nevada, Arizona y Nuevo México. En el verano de 1989, estuvo 10 semanas en África del Sur, bailando con el Natal Performing Arts Council (NAPAC); e interpretó *Giselle*, *Raymonda Pas de Dix* y el *Don Quijote Pas de Deux*. En septiembre de 1989 se une como bailarina principal al Milwaukee Ballet Theatre. Cuando su padre fallece repentinamente en 1990, regresa a Puerto Rico. Víctor Huertas era entonces director de Ballet Teatro Municipal de San Juan y le ofreció trabajo. Luego de que Víctor Huertas falleciera en 1991, el puesto de director artístico lo ocupó Juan Anduze. Castañón permaneció en Ballet Teatro Municipal como maestra, ensayadora, bailarina principal, relacionista pública, además de hacer propuestas para la compañía hasta 1994. Aunque abandona esta tarea en 1994, por razones políticas, continúa como bailarina invitada hasta 1996. Al no tener una compañía base, se dedica al negocio de sus padres, pero siempre enseñando de dos a tres clases de ballet tres veces por semana.

Castañón ha escenificado clásicos, como *Coppélia*, *Giselle* y *Cascanueces*, pero también trabajos originales entre los que se destacan *Tanguedia*, *Aire*, *Encuentros*, *Vivaldi*, *Fuego* y *Gottshalk Tropical*. Además, ha coreografiado las óperas *Pescadores de Perla*, *Fausto*, *Las Bodas de Fígaro*, *Carmen* y *La novia vendida*.²¹⁷

²¹⁷ Los datos sobre Ana María Castañón provienen de datos de programas de mano e información suministrada por Castañón.

Finales década de 1970: Julie Mayoral, Academia de Artes Franceschi, Ballet Teatro Municipal de San Juan

En 1976, se fundó en Ponce la Escuela de Baile Julie Mayoral, quien además tuvo escuelas en Yauco y Coamo. Posteriormente se forma la compañía de la escuela llamada Ballet Teatro Musical de Ponce. Julie Mayoral es hija de Juan Eugenio Mayoral Renovales y Wirshing Serrallés. Comenzó sus estudios de baile con Ada Casals en Ponce. A los 10 años ingresó a la Puerto Rico School of Ballet, bajo la tutela de William Sarazen y Evelyn Tristani. Estudió en Nueva York con Joey Chévere y cursó estudios elementales y secundarios en Massachussets, con un currículo que incluía disciplinas de las Bellas Artes. Bailó en el Puerto Rico School of Dance, Ballet Concierto de Puerto Rico y School of Teachers, así como danza moderna en el Martha Graham Institute, y jazz en el Broadway Dance Center y en Steps en Nueva York. De 1989 a 2008, dirigió la compañía municipal Ballet Salsa Sur, un proyecto con el fin de trabajar con jóvenes de escasos recursos como alternativa para que se alejaran de las calles, gangas y drogas. En 1992, funda Sabor Latino y en 1998 Rumba Brava. En el 2006, recibe un homenaje de la Unión de Mujeres Puertorriqueñas por su dedicación y trabajo con la juventud. En 2007, recibe un homenaje y dedicatoria en el Hustle y Salsa Congress. En el 2009, se le dedica la Semana Internacional del Baile del Instituto de Cultura Puertorriqueña. En el mismo año es nombrada por la alcaldesa de su pueblo “Mayita” Meléndez, como Mariscal del Carnaval de Ponce.²¹⁸

A finales de la década de 1970, se crea la Academia de Artes El Señorial de Ruth Franceschi, posteriormente llamada Academia de Artes Franceschi. Ruth Franceschi

²¹⁸ Carmen Graciela Díaz, “El baile es vida,” *El Nuevo día*, 30 de marzo 2014, <https://www.pressreader.com/puerto-rico/el-nuevo-d%C3%ADa/20140330/287397739311617>.

casada con el ingeniero Pedro A. Franceschi, comenzó dando clases de ballet en la cochera de su casa, la cual se habilitó con pisos de madera, espejos y barras para poder dar clases en su vecindario. Posteriormente se une a la maestra de piano Diana Álvarez, formando una de las primeras academias en la Isla que incluyera el baile y la música en un mismo sitio. Con el aumento de matrícula se ven en la necesidad de conseguir un local adicional, por lo que alquilan un salón en el edificio de la Ave. Lomas Verdes, manteniendo dos localidades. Eventualmente la farmacia El Amal se va del local de la Ave. Lomas Verdes y entra La Farmacia Caridad, quienes les ofrecen dividir el local en el primer piso del edificio. La Academia de Artes Franceschi lleva más de 40 años en funcionamiento. Lo que comenzó como un sueño de Ruth Franceschi, se convirtió en una escuela completa inclusiva de las artes. La escuela cuenta con un departamento de baile y otro de música. El departamento de baile ofrece clases de ballet, jazz, hip-hop, teatro musical y danza contemporánea. Mientras que el departamento de música bajo la dirección de Pedro J. Franceschi ofrece clases de piano, piano susuki, guitarra acústica y eléctrica, conga, batería y canto.²¹⁹

El Municipio de San Juan en 1977 organizó la compañía de Ballet Teatro Municipal bajo la dirección del bailarín Ramón Segarra. Esta operaba con subsidios del Municipio de San Juan. La misma fue también dirigida posteriormente por Julio Saunders, Víctor Huertas, Juan Anduze, Vanessa Ortiz y Miguel Campanearía. Según Max González, para los 18 años de su fundación, en 1992, la compañía estaba compuesta por Ana María Castañón, Miguel Campanería, Cristina Franceschi, Lolita Villanúa, Frances Pérez y Leslie Howard. Según Susan Homar, profesora de literatura, crítica de danza, exbailarina, hija del

²¹⁹ “Historia”, en la página de Facebook de Academia de Artes Franceschi, publicado el 4 de agosto de 2019, <https://www.facebook.com/academiafranceschi/>.

maestro del grabado Lorenzo Homar, en su artículo “La profesionalización de la danza y la danza teatral,” esta compañía aspiró a llevar el arte del ballet a las comunidades menos aventajadas de San Juan.²²⁰ Escenificó grandes ballets clásicos al igual que creó un amplio repertorio de piezas coreográficas. Entrenó y formó bailarines profesionales a través de su historia.

Víctor Huertas, Blanca Cortés y Blanca Annette Huertas

Destacamos la aportación de Víctor Huertas, quien comenzó a tomar clases de baile con Blanca E. Cortés, discípula de Lotti Tischer. Víctor y Blanca contrajeron nupcias y establecieron su escuela de baile en Bayamón, llamada Blanca y Víctor. Durante su noviazgo, Blanca llevó a Huertas a audicionar a Ballets de San Juan, y terminó formando parte de la compañía, llegando a ser bailarín principal. El matrimonio se separó y Blanca continuó con la escuela de baile la cual llamó Ballet Contemporáneo. Por su parte, Víctor se convirtió en director de Ballet Teatro Municipal de San Juan, cuyo repertorio era más ecléctico que el de otras compañías. El fruto del matrimonio fue Blanca Annette Huertas, quien nació el 18 de enero de 1972 y comenzó a bailar cuando tenía de 2 a 3 años, en la escuela de baile de sus padres. Su primera maestra fue su madre Blanca, quien también fue maestra del futuro bailarín Junito Betancourt. Blanca Annette tomó clases de baile con su madre en Ballet Contemporáneo de Bayamón hasta los 13 años. Entre sus otros maestros figuran Carlota y María Carrera, así como Amelia Gilmore, con quien tomó clases a los 8 años en Ballet Arts en Nueva York y con quien se mantuvo en contacto. Blanca Annette

²²⁰ Susan Homar, “La profesionalización de la danza y la danza teatral,” en la *Enciclopedia de Puerto Rico*, <https://enciclopediapr.org/encyclopedia/breve-historia-de-la-danza-en-puerto-rico/#1464500316505-6e3d0dc5-5291>.

tomó cursos de verano en Baltimore Ballet, cuando tenía 12 años siendo esta experiencia de gran significado. Al siguiente año decidió que quería ser bailarina profesional y habló con Lotti Tischer, quien la llevó a audicionar a Ballet Concierto de Puerto Rico y se unió al taller de Lolita San Miguel. Entrenó también en Ballets de San Juan bajo la tutela de Ana García, quien la apoyó en su desarrollo, llegando a ser solista principal de la compañía. Estando en BSJ tuvo la oportunidad de aprender del repertorio de Balanchine cada vez que Sandra Jennings llegaba a montar las piezas del Balanchine Trust. También participó como bailarina invitada para producciones de Ballet Teatro Municipal bajo la dirección de su padre Víctor Huertas. Bailó profesionalmente por 11 años teniendo la oportunidad de presentarse en Estados Unidos, Centroamérica, Suramérica y Europa. Actualmente continúa su carrera como educadora en la danza. No obstante, abandonó la danza durante 10 años, para luego reincorporarse a sus estudios universitarios. Obtuvo un Bachillerato en Administración de Empresas en manejos de Riesgos y Seguros y una segunda concentración en Bienes Raíces, en Fox School of Business de Temple University. Al terminar estos estudios regresó a la enseñanza, y abrió su propia escuela, llamada Pennsylvania Ballet Arts. Como también estudió el National Training Curriculum en el American Ballet Theatre, siendo maestra certificada del ABT desde el nivel primario hasta el nivel 7 y en “partnering.” Posee un certificado de estudio para enseñanza en 3 niveles Junior, Senior and Advanced Programs, del programa conocido como Progressing Ballet Technique. Además, posee una Maestría en Bellas Artes con especialidad en Coreografía de la Universidad de Jacksonville. Actualmente se desempeña como maestra, coreógrafa y ensayadora en The School of Pennsylvania Ballet.²²¹

²²¹ Puerto Rico Classical Ballet Competition, “About the Founder and Artistic Director”, visitado el 12 de noviembre de 2019, <https://prcdc.art/about/>. Información adicional suministrada por Blanca Huertas.

Ballet Puertorriqueño y Ballet Concierto de Puerto Rico

Cabe destacar la labor de Ramón Segarra quien, en 1978, forma su propia compañía llamada Ballet Puertorriqueño, luego de haber dirigido Ballet Teatro Municipal de San Juan. Se presentó por primera vez el 14 de diciembre en el Teatro Riviera de Río Piedras, con las bailarinas Roxana de Guzmán, Mari Carmen Márquez, Sol Maisonet y Nivia Rodríguez. Según Sylvia Boffil, esta compañía fue la primera en ofrecer un espacio en Puerto Rico para la danza moderna y experimental.²²² Según Max González, su sede estaba localizada en Miramar y operaba con subsidio de Marisol Reyes.²²³

A finales de la década de 1970, también surgió la compañía de Ballet Concierto de Puerto Rico, fundada por la Asociación de Maestros de Baile de Puerto Rico, e inicialmente llamada Grupo de Ballet Concierto. La Asociación, compuesta por maestros de danza, como Lotti Tischer, Yolanda Muñoz, Blanquita Acosta, y Zaida Varas entre otras, le proponen a Lolita San Miguel, recién llegada a Puerto Rico, que se hiciera cargo del grupo para convertirlo en una compañía. Ballet Concierto de Puerto Rico, una entidad sin fines de lucro se formó con los estudiantes más aventajados de las academias de baile de la época.²²⁴ San Miguel asevera que fue invitada a formar una compañía y que éste siempre había sido su sueño.²²⁵ Es así como en 1979 se organizó como compañía bajo su dirección

²²² Sylvia Boffil, “Breve historia de la danza moderna/experimental en Puerto Rico,” *ComUnArte*, 9 de enero de 2009, <https://comunarte.wordpress.com/tag/petra-bravo/>.

²²³ Max González, *Trayectoria del ballet en Puerto Rico*, segunda parte. (Carolina, Puerto Rico: Impresora Nacional, 2007), 8.

²²⁴ “Historia de Ballet Concierto de Puerto Rico,” Ballet Concierto de Puerto Rico, visitado el 9 de febrero de 2019, <https://www.balletconcierto.com/historia-de-ballet-concierto>.

²²⁵ Jennifer Dunning, “Puerto Rican Ballet Makes Its Bow With a 15-Year-Old Gold Medalist,” *The New York Times*, 6 de Agosto de 1990, 11-C, <https://www.nytimes.com/1990/08/06/arts/puerto-rican-ballet-makes-its-bow-with-a-15-year-old-gold-medalist.html>.

artística. Después del retiro de San Miguel, el ex primer bailarín de la compañía, Carlos Cabrera asumió la dirección del 2005 al 2017.

En 1987, se crea la escuela de baile de la compañía, conocida como el Conservatorio de Ballet Concierto, bajo la dirección de Carlota Carrera desde 1987 al 2015. La escuela luego será dirigida por Edna Altuz de 2015 a 2016, exbailarina solista de Ballets de San Juan, quien posteriormente abrió su propia escuela de baile en enero del 2017 llamada Altuz Ballet en Humacao. Roberto Rodríguez, ex primer bailarín de Ballets de San Juan, será el próximo director de la escuela de 2016 a 2017, seguido de Dafne Díaz a partir de 2018, quien además es maestra de la escuela especializada Julián Blanco. Ella asume la dirección del Conservatorio de Ballet Concierto y Sandra Almodóvar la de la compañía.

Es pertinente observar que la Asociación de Maestros de Baile ya mencionada, recibía ayuda del ICP. Según Ricardo Alegría, desde 1973 se venía cuajando la idea de formar otra compañía puertorriqueña de ballet y baile, cuando dice:

Con el fin de ayudar a los maestros y estudiantes de escuelas de baile de Puerto Rico a mejorar su preparación, el Instituto ha venido brindando ayuda a la Asociación de Maestros de Baile para traer anualmente al país dos maestros especiales que ofrezcan clases intensivas de coreografía y de diferentes aspectos del ballet, clásico y moderno, así como de bailes especiales. Bailarines y coreógrafos de Europa y América han participado en estos cursillos, que se prolongan durante varias semanas, poniendo a maestros y estudiantes al tanto de lo que en el campo del baile se viene en los grandes centros artísticos del mundo.

Uno de los resultados que se espera derivar de esta iniciativa es la organización de una compañía de baile integrada por los alumnos más sobresalientes de cada una de las escuelas y academias de baile que funcionan en el país.

El Instituto, por último, ha instituido un programa de concesión de becas para hacer posible que bailarines excepcionales realicen estudios en acreditadas escuelas de baile de los Estados Unidos y Europa.²²⁶

²²⁶ Ricardo Alegría, *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973: 18 años contribuyendo a nuestra conciencia nacional* (San Juan, Puerto Rico: ICP, 1996), 173-174. Esta es una reimpresión en conmemoración de su 40 aniversario.

Lolita San Miguel, la primera directora de Ballet Concierto de Puerto Rico, nació el 3 de octubre de 1934 en Nueva York y al cumplir los 3 años sus padres regresan a Puerto Rico. Lolita comenzó en Puerto Rico sus estudios de baile a los 7 años, en la escuela de Manolo Agulló y con Ana María Valdés. En 1945, se muda nuevamente a Estados Unidos con su familia y estudia ballet en la escuela del American Ballet de Balanchine. También tomó cursos de bailes españoles, danza moderna, jazz y piano. En 1952 se graduó del High School of the Performing Arts of New York, con medalla en ballet. Participó en producciones de las compañías Franklin Ballet Company, Robert Joffrey Ballet, Harkarvy Ballet, y Jacob's Pillow. Se une al Metropolitan Ballet en 1954, llegando a ser solista.²²⁷ En 1965, comenzó a estudiar con Joseph y Clara Pilates y en 1967 recibe, junto a Kathy Grant, un certificado de la Universidad del Estado de Nueva York como instructora oficial de Pilates, de manos del propio Joseph Pilates. Son ellas dos las únicas maestras certificadas directamente por su profesor. Junto a José Torres, Lolita San Miguel, fundó en 1970, el Puerto Rican Dance Theatre de Nueva York.²²⁸ También fue *ballet mistress* en el Ballet Hispánico y enseñó en Metropolitan Opera House, Clark Center of the Performing Arts, Dance Theatre of Harlem, y en su alma máter, High School for the Performing Arts, todas en la ciudad de Nueva York. En 1977, regresó a Puerto Rico junto a su esposo Hiram Cintrón. Al año siguiente fundó el Ballet Concierto de Puerto Rico. En el 2000, funda Pilates y Mas, Inc. para enseñar y entrenar maestros en la técnica de Pilates, en asociación con la compañía Polestar Education. Se retira de la dirección artística de Ballet Concierto de Puerto Rico en 2005, a la edad de 70 años y se va de la Isla a enseñar Pilates

²²⁷ “About Lolita San Miguel,” Pilates Place Tampere, visitado el 7 de febrero de 2019, <http://www.pilatesplacetampere.fi/pilates/lolita-san-miguel>.

²²⁸ Wendy Roxin Wick, *Tim Draper: From Eastman Theatre's Muses to the Founding of Rochester City Ballet* (New York: Boydell & Brewer, 2014), 110.

internacionalmente. En el 2009, funda el Lolita San Miguel Pilates Master Mentor Program, y en 2013 crea su programa de entrenamiento para maestros en Pilates Lolita's Legacy. En el 2014, se radica en el estado de la Florida en Palm Beach Gardens.²²⁹

Carlota Carrera y María Carrera

Carlota Carrera, nace en Puerto Rico el 26 de octubre de 1943 y fallece el 25 de octubre de 2019. Comenzó sus estudios de baile a los 8 años en la Escuela de Ballet y Bailes españoles de Ana García y Gilda Navarra en 1951. Al año siguiente se traslada a la ciudad de Nueva York, donde estudió con Eileen O'Connor. Prosiguió estudios de baile en la ciudad de Washington D.C. con Leon Fokine a partir de 1953. Su carrera profesional comenzó en Puerto Rico a los catorce años, siendo miembro de Teatro de Danza José Parés en 1957. Con la compañía de Parés, recorrió la Isla presentando los ballets *El lago de los cisnes*, *El flautista de Hamelín*, *Don Quijote y Caín y Abel*, entre otros. Dos años más tarde, se traslada a la ciudad de la Habana en Cuba e ingresa a la escuela y a la compañía del Ballet Nacional de Cuba en 1959 participando en la gira del ballet por México y América del Sur.

La Real Academia de Danza en Londres (RAD) acepta a Carlota en 1960, siendo la primera puertorriqueña en dicha institución. En 1963, regresa a la ciudad de Nueva York para continuar estudios en la escuela del American Ballet Theatre y en 1967 se une a la compañía de dicha escuela. Decide estudiar la metodología de la enseñanza de la Real Academia de Danza (RAD) en Londres en 1975, bajo la dirección de Margot Fonteyn. Fue

²²⁹ Pilates Any Time, "Lolita San Miguel Timeline," visitado el 12 de febrero de 2019, <https://www.pilatesanytime.com/Pilates-History/823/Lolita-San-Miguel-Timeline>.

directora asociada y maestra del Ballet de Coyoacán en México. Regresa a Puerto Rico en 1979, invitada por la Asociación de Maestros de Baile, para impartir talleres de enseñanza en la técnica del ballet clásico en sus aspectos teóricos y prácticos. Impartió clases en Ballets de San Juan, Yoly Studio, y Dance Factory escuela de María Teresa Mendizábal, entre otras. Fundó su propia academia de baile junto su hermana María Carrera llamada Ballet Arte,²³⁰ la cual cerró en 1988,²³¹ el mismo año en el que asume la dirección del Conservatorio de Ballet Concierto de Puerto Rico.

Carlota Carrera creó un silabario titulado *Metodología del ballet clásico*.²³² El Instituto de Cultura Puertorriqueña le otorgó una Proclama de Reconocimiento, el 9 de mayo de 2019, reconociendo su legado como maestra, y por su extraordinaria, extensa y productiva trayectoria dancística contribuyendo a la danza clásica tanto en Puerto Rico como en el ámbito internacional. El 9 de mayo de 2019, varias compañías se unieron para hacerle un homenaje en vida a Carlota Carrera, titulado *Para ti maestra: El lago de los cisnes*, presentando su ballet favorito.

Cabe destacar la labor de la maestra María Carrera, hermana de Carlota Carrera. María Carrera comenzó sus estudios de baile en Puerto Rico con Ana García y José Parés, luego prosiguió estudios en Washington, D.C. con Leon Fokine. A los 17 años ingresó al Ballet Nacional de Cuba haciendo giras en Suramérica, Europa y Asia. Fue maestra de la Escuela Nacional de Ballet y entrenada en las metodologías Vaganova y de la Escuela

²³⁰ Según Max González, la academia de Carlota y María Carrera se llamaba Ballet Arts.

²³¹ Mariela Fullana Acosta, "Carlota Carrera," *El Nuevo Día*, 26 de octubre de 2019, <https://www.pressreader.com/puerto-rico/el-nuevo-dia/20191026/281505048006664>.

²³² Carlota Carrera indica en su silabario que estudió con Leon Fokine, José Parés, y Fernando Alonso. Fue la primera puertorriqueña en ser aceptada al Royal Ballet School en Londres. Fue miembro del American Ballet Theatre, Ballet Nacional de Cuba, Ballet Clásico de México, y Teatro de Danza de José Parés. Fue miembro del Royal Academy of Dance donde cursó y se graduó del *Professional Dancer's Teaching Course*.

Cubana. A su regreso a Puerto Rico se unió como miembro a la compañía de Ballets de San Juan y luego como maestra y ensayadora. Realizó montajes como el ballet de *Giselle*. Preparó bailarines principales y entrenó a María Teresa del Real para la competencia del Ballet en Varna, Bulgaria.²³³

En 1990 se unió como maestra de la compañía y del conservatorio, y directora de ensayos de Ballet Concierto de Puerto Rico. Escenificó *Les Sylphides*, *Paquita*, *Giselle* y *Divertissement de Napoli*, entre otras. Entrenó a la puertorriqueña ganadora de medalla de oro en las Competencias Internacionales de Ballet de Jackson, Mississippi, Diana Pérez. Fue maestra de la Escuela del English National Ballet y maestra invitada de la compañía del English National Ballet y The Place, ambas en Londres; del Atterballetto en Italia, la Escuela de Bellas Artes de Birmingham en Alabama, y en la escuela Julian E. Blanco, entre otras escuelas en Puerto Rico. Laboró como coordinadora artística de Balletteatro Nacional de Puerto Rico del 2005 al 2006, y como maestra de la compañía. A finales de su carrera continuó enseñando en Balletteatro Nacional de Puerto Rico, Andanza, School of the Performing Arts de Waldo González y la Escuela de Bellas Artes del Municipio de Carolina.²³⁴

El 16 de agosto de 2012 se presentó un homenaje a la vida y trayectoria de María Carrera en el Centro de Bellas Artes de Santurce, llamada, *Unidos en Carrera*. En este homenaje se reunieron las principales compañías de baile del país, para rendirle tributo mediante la danza a María Carrera. En dicho evento María Carrera dijo: “En cada parte del mundo hay un gran bailarín puertorriqueño ... Siempre hay que representar la vida en la

²³³ María Teresa del Real recibió la medalla de bronce en la categoría profesional de dicha competencia.

²³⁴ María Carrera escribió y estableció el currículo de ballet clásico para la Escuela de Bellas Artes de Carolina.

danza, bailar como se vive.”²³⁵ Además recalcó, que era de suma importancia ser una comunidad de la danza unida, enfatizando que para que eso suceda, los directores de compañías debían dejar atrás sus diferencias y poner primero el arte que profesan y sus bailarines. María Carrera falleció el 5 de septiembre de 2012 a los 70 años de edad. A través de los años María entrenó, preparó, ensayó y formó estudiantes convirtiéndolos en bailarines profesionales, solistas y principales.

Karen Schwarz

A finales de la década de 1970 surge la primera compañía profesional de danza moderna Calichi, fundada en 1978 por Karen Joanne Schwarz Norton. Schwarz nació el 24 de junio de 1947 en Bayamón, y a los tres años comenzó sus estudios de baile con Lotti Tischer, en su casa del Condado, hasta el año 1964. Participó en las presentaciones de Ballet Concertantes, junto al grupo de bailarines de Lotti. Durante estos años tomó cursos en Nueva York y en Jacob’s Pillow, Massachusetts. Schwarz decidió que quería ser bailarina profesional a los 11 años. Entre sus maestros y mentores también se encuentran: Jan Veen, Renata Schottelies, Arnold Spohr y Jean Mckenzie. Tras graduarse a los 16 años de escuela superior, ingresó al Boston Conservatory of Music en Massachusetts en 1964 hasta 1968, obteniendo un Bachillerato en Arte con concentración en Pedagogía, Baile y Coreografía. Durante sus años universitarios formó parte del Dance Theater of Boston. Entre 1968 y 1973, se preparó en el estilo de baile del Royal Academy of Dancing (RAD) en Winnipeg, Canadá, por cinco años formó parte de la facultad de la escuela del Royal Winnipeg Ballet y tuvo la oportunidad de presentar varias coreografías. Entre 1973

²³⁵ Ana Teresa Toro, “Adiós, maestra,” *El Nuevo Día*, 6 de septiembre de 2012, p. 84.

y 1975 fungió como directora del Memphis Ballet School, así como de regidora de ensayos y coreógrafa del Memphis Ballet en Tennessee. Posteriormente se trasladó a Texas y en Ft. Worth trabajó como profesora y coreógrafa del Southwest Ballet Center. Entre 1975 y 1977 fue profesora y coreógrafa en Ballet Artdanse y en el Centro Internacional de la Danza en Sao Paulo, Brasil, alternándose con el Caribbean School of Dance en Port au Prince, Trinidad.

A su regreso a Puerto Rico en 1977, fundó la escuela y posteriormente la compañía Calichi en 1978, localizada en Altamira, Guaynabo. Con ella hizo presentaciones que le dieron la base para recibir fondos del National Endowment for the Arts. No obstante, las dificultades económicas para continuar con las producciones, el entrenamiento y la paga a los bailarines la llevaron a finalizar operaciones tras 10 años exitosos. La profesora Schwarz ha trabajado como coreógrafa en decenas de obras teatrales presentadas por compañías profesionales en Puerto Rico. Algunas de estas obras son: *Pinocho o El cumpleaños de Pinocho*, *El mago de Oz*, *La cucarachita Martina*, *El patito feo*, *Contradanza*, *El burgués gentil hombre* y *Cepillo de dientes*. Además, ha realizado talleres de baile para actores. Lleva trabajando con Ballets de San Juan desde 2002 hasta el presente, como coreógrafa residente de la compañía, ensayadora y maestra de danza moderna de la escuela de BSJ.²³⁶

²³⁶ “Coreógrafa residente: Karen Schwarz”, página web de Ballets de San Juan, visitada el 20 de febrero de 2019, <http://www.balletsdesanjuan.org/lacompania/coreografaresidente/index.html>. Información adicional suministrada por Karen Schwarz.

La danza durante las de década de 1980 y 1990: un breve recuento

Durante este periodo la danza experimental comienza a revelarse. Entre 1979 y 1980 se creó el grupo Pisotón, que fusionaba bailarines de danza, teatro y música. Entre los integrantes y cofundadores estuvieron: Petra Bravo, Viveca Vázquez, Awilda Sterling-Duprey, Gloria Llompart, Jorge Arce, Miriam Bobadilla y Maritza Pérez, quienes habían cursado estudios de danza y arte en el exterior. Utilizaban espacios no tradicionales para sus presentaciones, como plazas públicas y café teatros. Durante esta época también surge el Proyecto Danza Con Tacto (1985-2005) fundada y dirigida por Gloria Llompart, con el propósito de incorporar elementos de la cultura caribeña e improvisación representando temas de contenido humano y social.²³⁷ Siguiendo la escena contemporánea experimental se crea el evento Rompeforma: maratón de baile, performance y visuales. El mismo se forma originalmente en la ciudad de Nueva York, bajo el nombre “Tour de fuerza,” (1988-1989) por Viveca Vázquez y Merián Soto y lo implantan en Puerto Rico de 1989 a 1996, considerado un movimiento pionero en este tipo de danza. En 1990, surge el Taller de Otra Cosa también creado y dirigido por Viveca Vázquez.²³⁸

Escuela Julián E. Blanco y Paschal Guzmán

Durante esta década surge la primera escuela pública de baile especializada en ballet, adjunta al Departamento de Educación: la Escuela Julián E. Blanco. Su currículo incluye la enseñanza de cursos académicos y de ballet, graduando a los alumnos con

²³⁷ Gloria Llompart, “Gloria Llompart,” en página web de Jornada con Gloria Llompart, <http://jornadacongloriallompart.blogspot.com/p/gloria-llompart.html>.

²³⁸ Viveca Vázquez, “Terreno: antecedentes del evento Rompeforma, cavilación sobre el cuerpo hacia la danza experimental en Puerto Rico,” *Revista Umbral*, núm. 12 (20 de marzo de 2017), 77-103, <https://revistas.upr.edu/index.php/umbral/article/view/8069>.

certificados de ballet del nivel completado, evaluándose en el área de especialidad. Paschal Guzmán inició este proyecto con fondos del National Endowment for the Arts y posteriormente pasa a formar parte del Departamento de Educación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Según el documental *Tour en l'air*, en el 1983 el bailarín puertorriqueño Paschal Guzmán, radicado en Estados Unidos llega a Puerto Rico con la ilusión de crear una escuela para estudiantes de pocos recursos que pudieran asistir a estudiar y a entrenarse en ballet clásico. En sus inicios, antes de formar parte del Departamento de Educación, se conocía como la Escuela de Ballet de Puerto Rico. Paschal Guzmán, Otto Bravo, María Teresa De León, Carlota Carrera, Mercedes Otero y Joanne Domenech, fueron miembros de la primera facultad.²³⁹ Alfredo Blás y Edgardo López también aportaron a los logros de esta escuela, entre otros a través de los años. La primera clase graduanda de esta escuela fue en 1992.

Subsiguientemente surgen otras escuelas del Departamento de Educación con departamentos de danza, como las Escuelas de Bellas Artes de Ponce (1992), Arecibo (1996) y Humacao (2004), así como la Escuela Especializada en Bellas Artes Pablo Casals en Bayamón (2006), la Escuela de Bellas Artes Ernesto Ramos Antonini en Yauco (2009) y la Escuela Especializada en Bellas Artes Miguel Ángel Juliá Collazo en Cayey (2013). Las escuelas de Bellas Artes de Ponce y Arecibo no incluyen clases académicas. Algunas otras escuelas especializadas y no especializadas incluyen cursos de danza.

Los datos biográficos de Paschal Guzmán indican que estudió en el High School of Performing Arts (NY) y en The State University of New York (SUNY), obteniendo un

²³⁹ “Documental de la Escuela Especializada Julián Blanco llega al cine,” NotiCel, Vida, 30 de noviembre de 2016, visitado el 8 de marzo de 2019, <https://www.noticel.com/vida/documental-de-la-escuela-especializada-julin-blanco-llega-al-cine/610195381>.

bachillerato en Danza y Educación. Fue fundador y director artístico de su propia compañía, Downtown Ballet Company²⁴⁰, Inc. y de Ballet de Puerto Rico²⁴¹ ambas en Nueva York. Obtuvo varias becas para estudiar en el Martha Graham School, Ballet Russe, Robert Joffrey American Ballet School, New York City Ballet y Harkness School. También obtuvo una beca del Ford Foundation. Guzmán ha bailado con el Baltimore Civic Ballet, Washington Dance Repertory Company, The National Ballet y el Pennsylvania Ballet Company. Ganó en el Vestris International Competition for Choreography y fue galardonado como Premier Culture Dance por el Institute of Puerto Rico of New York City. Junto a Robert Shutter funda en 1983, el programa de ballet clásico en la Escuela Julián Blanco. Guzmán hizo numerosas apariciones públicas, incluyendo la del NBC Today Show. La compañía Ballet de Puerto Rico presentó piezas coreográficas de su autoría en el Avery Fisher Hall, Lincoln Center Out of Doors, The Kennedy Theater en Broadway y el Instituto de Cultura de Puerto Rico. También ha dirigido programas de bailarines en el Binghamton Center for the Arts.²⁴²

Ballet Señorial

A finales de la década de 1980 surge en la ciudad de Ponce el Ballet Señorial fundado y dirigido por Grace Marie Bigas. La escuela Academia Ballet Señorial se fundó en 1989 y la compañía Ballet Señorial en 1996. Grace Bigas recibió en el 2010 un reconocimiento otorgado por la Cámara de Comercio del Sur como Valor del Año en Arte

²⁴⁰ Craig Harris, *Heartbeat, Warble, and the Electric Powwow: American Indian Music*, (University of Oklahoma Press: Norman, 2016), 212.

²⁴¹ Jack Anderson, "Dance in a Review", *New York Times*, 9 de mayo de 1991, sección C, 13, <https://www.nytimes.com/1991/05/20/arts/dance-in-review-045691.html>

²⁴² Los datos adicionales suministrados por Paschal Guzmán.

y Cultura. A través de los años esta escuela se ha dedicado a entrenar en ballet clásico, principalmente en la metodología cubana; en contemporáneo, así como en otras disciplinas de bailes populares, ofreciendo becas de talento para varones.²⁴³

A través de las últimas dos décadas del siglo XX y las primera dos del siglo XXI, comenzaron a surgir nuevos grupos, colectivos, escuelas, academias, estudios y compañías de baile tanto de ballet clásico, moderno y experimental, como de otras fusiones e inclusión de otras ramas de la danza, el teatro y la música. Destacamos algunos de estos a manera breve, sin intención de excluir a otros, aunque no sean mencionados, por no ser el enfoque principal de este trabajo, pero reconociendo su aporte a la educación y desarrollo de la danza.

La década de 1990 estuvo muy activa en cuanto nuevos grupos de danza. Entre los nuevos surgimientos se encuentran: Danza Jazz y Drama Danza dirigida por Waldo González, Contemporary Motions por Julio Rivera, Conservatorio de Baile Moderno por Janice Santana, Ballet Pitirre de Elisabette Calero, Ballet Juvenil Puertorriqueño por la Oficina del Gobernador y Asuntos de la Juventud, Bailos Compañía de Baile, Taller Síntesis de Gilda Navarra, Teatro Físico Polimnia de Iván Olmo, Danza Activa de Paulette Beauchamp, Taller Ballet-Jazz Lilly Castro de Lilly Castro, Palpando Danza por Anamaría Amador Miranda y la Compañía de Ballet Juvenil Danzarín dirigido por Sigrid González, entre otros.

De estos anteriormente mencionados destacamos a Danza Jazz creado en 1993 y dirigido por Waldo González, que posteriormente se transforma en la compañía Drama

²⁴³ “Información,” en la página de Ballet Señorial en Facebook, visitado en agosto 10 de 2019, https://www.facebook.com/pg/balletsenorialponce/about/?ref=page_internal.

Danza²⁴⁴ en 1995 en dirección conjunta a Javier Lugo. Waldo González fue miembro del Ballet Puertorriqueño de Ramón Segarra²⁴⁵ y fundó su escuela School for the Performing Arts en 1995 ofreciendo varias disciplinas de la danza enfocándose en el teatro musical. González comenzó sus estudios de baile en Puerto Rico con Myrta Estévez. Posteriormente se traslada a Nueva York y estudia en la escuela de Joffrey Ballet y danza moderna con Merce Cunningham mediante beca. Prosigue estudios de ballet y danza moderna en la University of South Florida en Tampa. Se ha destacado por coreografiar musicales, uniendo los elementos del baile y las artes escénico-musicales.²⁴⁶

También destacamos el Ballet Pitirre y el Ballet Juvenil Puertorriqueño. El Ballet y programa de becas Pitirre fue creado por Elisabette Calero. Con este proyecto representó a Puerto Rico en Estados Unidos y permitió traer maestros internacionales de baile a la Isla. Calero comenzó sus estudios de baile con Myrta Estévez y luego con Ana García en BSJ. Estudió en el Conservatorio de Boston y bailó con las compañías de Boston Ballet, New York City Opera, Puertorrican Dance Theatre, Harkness Ballet, Eglevsky Ballet y Pittsburg Ballet entre otros.²⁴⁷ En 1978, recibió el premio Bailarina del Año por su contribución al desarrollo de la cultura puertorriqueña en Nueva York. En 2001, Calero fundó y dirigió la compañía Ballet Brío del Municipio de Bayamón, la cual comenzó como Taller de Danza Municipal de Bayamón en 1997. También fundó y dirigió la escuela de ballet clásico del Municipio de Bayamón y Caribbean Sports and Dance.²⁴⁸ En el 2010, se

²⁴⁴ Max González, *Trayectoria del Ballet en Puerto Rico*, segunda parte, (Carolina, Puerto Rico: Impresora Nacional, 2007), 302.

²⁴⁵ Según Max González en su libro *Trayectoria del Ballet en Puerto Rico*.

²⁴⁶ “Facultad: Waldo González director,” en la página web de School for the Performing Arts, <https://www.schoolfortheperformingarts.com/sobre-nosotros/facultad/waldo-gonzalez>.

²⁴⁷ Ileana Delgado Castro, “Balanceo para salvar la danza,” *El Nuevo Día*, (28 de abril de 2018), <https://www.pressreader.com/puerto-rico/el-nuevo-dia/20180428/281500751865527>.

²⁴⁸ Propuesta innovadora para impactar los residenciales públicos como un programa de prevención de drogas, bajo el HUD y el Departamento de Vivienda.

le dedica la Semana Internacional del Baile a Elisabette Calero, auspiciada por el ICP, por su trayectoria y aportación a la danza.

El Ballet Juvenil Puertorriqueño surgió a través de la Oficina del Gobernador y Asuntos de la Juventud. Aunque su enfoque no era en ballet clásico ni contemporáneo, aportó a la difusión del arte de la danza folclórica y popular en los estudiantes jóvenes de la Isla, motivando a muchos a aprender las técnicas del ballet clásico y contemporáneo. Esta reclutó estudiantes de escuelas académicas entre las edades de 14 a 18 años con el propósito de mejorar la vida de jóvenes escolares. El mismo fue dirigido por la Sra. Iris D'acosta, el Lcdo. Pedro Rosario Urdaz y el Lcdo. Pedro Toledo González.²⁴⁹ Los maestros y coreógrafos Zaida Varas, Tony D'Astro y Ramón Segarra fueron los artífices de entrenar a los estudiantes y coreografiar sus presentaciones. El Ballet Juvenil Puertorriqueño debutó en las fiestas del 5to Centenario del descubrimiento de Puerto Rico el 3 de noviembre de 1993.²⁵⁰

Andanza e Hincapié

A finales del siglo XX surge una nueva compañía de danza contemporánea. Se llama Andanza y fue fundada en 1998 por Lolita Villanúa, como directora artística y ejecutiva, en colaboración con María Teresa Robles, directora de su programa educativo. Comenzó operaciones en 1999. Según el reportaje del periódico *El Nuevo Día* sobre la trayectoria de Andanza “Lolita Villanúa: dos décadas de andanzas” publicado el 24 de marzo del 2019: “En ese momento, recuerda, también había una necesidad de crear una compañía de danza en el país que fuera un intermedio entre las compañías de ballet clásico

²⁴⁹ Max González, “Increíble el Ballet Juvenil Puertorriqueño” *Claridad*, (enero de 1994), en *Trayectoria del Ballet en Puerto Rico*, segunda parte, 123.

²⁵⁰ “Ballet Juvenil Puertorriqueño- BJP,” en la página web del grupo Ballet Juvenil Puertorriqueño en Facebook, visitado el 10 de agosto de 2019, <https://www.facebook.com/groups/bjp1993/>.

y los grupos de danza experimental... “Aquí, como lo explica (la profesora y crítica de danza) Susan Homar, se pasó del ballet clásico a la danza experimental. A pesar de que hubo otros movimientos, no se pasó por la danza moderna y danza contemporánea, y nosotros vinimos a llenar ese espacio, rememora.”²⁵¹ Es bueno aclarar que las expresiones de Villanúa están incompletas, pues según hemos mencionado, a finales de la década de 1970 se creó la primera compañía de danza moderna en la Isla, Calichi, la cual contaba con su propia escuela y laboró desde 1978 hasta 1988. Villanúa también indica en el artículo mencionado: “Desde el principio, se estableció que sería una compañía de baile asalariada, donde se le otorgarían beneficios a los y las bailarinas, algo que, en ese momento, no existía en el país.” También debe aclararse que las compañías del país les pagan un sueldo mensual a sus bailarines, pues los bailarines profesionales de la Isla no pueden bailar sin una remuneración regular, aunque en ocasiones hacen una excepción para eventos especiales, donde se les piden favores “por amor al arte”.

Sobre los datos biográficos de Villanúa encontramos que nació el 30 de enero de 1970 en San Juan, Puerto Rico. Su nombre de pila es María Dolores Villanúa Vega, conocida en el mundo artístico como Lolita Villanúa. Su carrera profesional en baile comenzó a la edad de 12 años en Ballet Concierto de Puerto Rico, permaneciendo en la misma desde 1982 a 1990. Fue becada en 1984 en la National Academy of Arts en Champaign, Illinois. Posteriormente se traslada a la ciudad de Río de Janeiro como estudiante de idiomas de la Universidad de Puerto Rico entre 1991 y 1993. Mientras estudiaba idiomas en Brasil continuó sus estudios de baile y entre 1995 y 1998 perteneció

²⁵¹ Mariela Fullana Acosta, “Lolita Villanúa: dos décadas de andanzas,” *El Nuevo Día*, 24 de marzo de 2019, https://www.magacin.com/inspiracion-liderazgo/nota/lolita-villanua-dos-decadas-de-andanzas/?fbclid=IwAR1IMTk4CtuH6aZCCcPaFT271JGjTLftoMDu39LkB5t3BKqK07LwAxB4_dc.

al Grupo Corpo en Belo Horizonte, Brasil, teniendo la oportunidad de presentarse en festivales internacionales interpretando el repertorio de Rodrigo Perdeneyras.

Ha colaborado en producciones de teatro como El Festival de teatro del oprimido dirigido por Augusto Boal y los Teatros de Cayey bajo la dirección de Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell. También participó en calidad de bailarina en las producciones de cine *Dios los cría II* de Jacobo Morales y *Julia toda en mí* de Ivonne Belén. En 1998, regresa a Puerto Rico y funda su propia compañía Andanza, de la cual fue bailarina hasta el 2007 y para la cual ha coreografiado numerosas piezas. Coordinó el componente de danza y teatro en residenciales públicos del Programa Zone Press del Departamento de Recreación y Deportes de 2002 a 2004. Fue miembro del comité creador de una concentración menor en danza en la Universidad Interamericana Recinto Metro. Ha recibido varios reconocimientos por su labor artística por parte de la Asociación de ex alumnos de la Universidad de Puerto Rico, las Damas Cívicas, el Club Rotario de Río Piedras y el National Lawyers Guild. Lolita Villanúa es coautora junto a Robert Villanúa del libro *Andanza: imágenes y trayectoria*, publicado en el 2007.²⁵²

Lolita Villanúa posee un Bachillerato en en Lenguas Modernas de la Universidad de Puerto Rico. Además, posee una Maestría y un Doctorado del Departamento de Portugués y Estudios Brasileños de Brown University en Rhode Island. Se ha desempeñado como profesora y traductora de portugués y francés. Además, es Catedrática Asociada de Portugués en el Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras.²⁵³

²⁵² Alina Marrero, “Lolita Villanúa: bailarina, coreógrafa, académica y directora artística,” en la página web de la Fundación Nacional para la Cultura Popular, <https://prpop.org/biografias/lolita-villanua/>.

²⁵³ “Fundadoras: María D. Villanúa,” en la página web de Andanza, <http://www.andanzapr.com/quienes-somos>.

En el año 1999 se funda la compañía experimental Hincapié, a cargo de la cubana Petra Hernández, conocida como Petra Bravo. Hincapié es un grupo de danza moderna y experimental con bailarines entrenados también en ballet clásico, para luego romper con la línea de la técnica clásica. Este colectivo lo componen estudiantes y algunos bailarines profesionales de la danza. El mismo surge como respuesta a las necesidades del estudiantado de la Universidad de Puerto Rico de Río Piedras para experimentar la danza y el movimiento más allá del salón de clases. Para Hernández es ideal que se reconozca a Hincapié como compañía residente de la Universidad. Hernández es responsable, desde el 2005, de las Fiestas Coreográficas en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, actividad apoyada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Departamento de Drama.

Petra Hernández llega a Puerto Rico en 1968, tras formar parte de la compañía del Ballet Nacional de Cuba por ocho años, con la cual viajó internacionalmente y afinó su técnica del ballet. Desde 1968, lleva una carrera perenne colaborando con diferentes bailarines, compañías, teatreros, artistas plásticos y músicos. Sus coreografías han marcado un cambio fundamental en la danza puertorriqueña. Ha presentado sus trabajos coreográficos en diferentes teatros y espacios públicos en Puerto Rico, Estados Unidos y Europa. Se ha dedicado a entrenar y formar bailarines diestros en la improvisación.²⁵⁴ Fue cofundadora de Ballet 70, Ballet Puertorriqueño de Ramón Segarra y Pisetón. Fundó Danza Brava y cuando ésta se disolvió fundó Hincapié. De 1997 a 2018 impartió la gran mayoría de los cursos de danza ofrecidos en el Departamento de Drama en la U.P.R. de Río Piedras,

²⁵⁴ Sylvia Boffil, “Reproducciones: Hincapié, un laboratorio de movimiento,” 24 de abril de 2012, <https://comunarte.wordpress.com/tag/petra-bravo/>.

como danza moderna, ballet clásico, coreografía y folclor europeo.²⁵⁵ Se recuerda el homenaje que recibió en 1996 llamado RetoPetrActiva.²⁵⁶

Compañías y colectivos más recientes

La compañía Balletteatro Nacional de Puerto Rico surge en 2004, con ex miembros de Ballet Concierto de Puerto Rico quienes decidieron separarse de esta compañía. Comienza a laborar en el 2005 bajo la dirección artística de Miguel Campanearía. Cuando Campanearía deja la dirección en 2008, se hacen entrevistas para director, y los mismos miembros de la compañía sugirieron que el bailarín principal José Rodríguez asumiera la dirección, ya que estaba fungiendo como director interino.²⁵⁷ A consecuencia de la compañía surge la Escuela de Balletteatro Nacional de Puerto Rico bajo la dirección de la primera bailarina Laura Valentín. La compañía que laboró de 2004 a 2017, se enfocó en los ballets de repertorio clásicos, a su vez incluyendo un repertorio de danza moderna, contemporánea y puertorriqueña. Otra compañía profesional del siglo XXI es la Compañía de Danza 21 (CoDa 21) fundada en el 2011 por su directora artística Denise Eliza. Su escuela, llamada Escuela de Danza 21, comenzó operaciones en el 2013.²⁵⁸ Su repertorio incluye desde el ballet clásico hasta el contemporáneo. Esta compañía ofrecía, hasta agosto

²⁵⁵ Mariela Fullana Acosta, “Denuncian que la UPR considera eliminar los cursos de danza en Río Piedras,” *El Nuevo Día*, 3 de abril de 2019, <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/nota/denuncianquelauprconsideraeliminarloscursosdedanzaenriopiedras-2485973/>.

²⁵⁶ Sylvia Boffil, “Breve historia de la danza moderna/experimental en Puerto Rico,” *ComUnArte*, 9 de enero de 2009, <https://comunarte.wordpress.com/tag/petra-bravo/>.

²⁵⁷ Jorge Rodríguez, “Con nueva sede Balletteatro Nacional de Puerto Rico”, *El Vocero*, 28 de julio de 2017, visitado el 2 de abril de 2019, https://www.elvocero.com/escenario/con-nueva-sede-balletteatro-nacional-de-puerto-rico/article_65ff4d8c-730a-11e7-9c08-8bff4a4bca3e.html.

²⁵⁸ “CoDa21: Información,” Facebook, visitado el 3 de abril de 2019, https://www.facebook.com/pg/Coda21pr/about/?ref=page_internal.

de 2019 un Bachillerato en Danza en conjunto con la Universidad del Sagrado Corazón.²⁵⁹ Actualmente la Universidad del Sagrado Corazón continúa con el bachillerato, pero sin la participación de CoDa 21.

Otras compañías son: Mauro Ballet & Mauro Youth Ballet Company fundada y dirigida por el matrimonio de bailarines Marena Pérez y Aureo Andino, inscrita en 2004 y abrió operaciones en 2005; Western Ballet Theatre en Mayagüez fundada en el 2005 por Nana Badrena, Howard Philips y el Lcdo. Harry Padilla, bajo la dirección artística de Nana Badrena y la colaboración de su hermana Mumy Badrena; Ballet Brío de Bayamón fundada por Elizabeth Calero, la cual estuvo bajo la dirección artística de Rodney Rivera de 2001 al 2018. Ballet Brío surgió como producto del Taller de Danza en Bayamón en 1997 que Elizabeth Calero²⁶⁰ dirigía, con el propósito de entrenar libre de costo a estudiantes. Además, se han creado varias escuelas en los centros de Bellas Artes municipales en los que se ofrece la disciplina del ballet clásico.

Entre los colectivos emergentes durante este periodo cabe mencionar: Colectivo Soplo (2008), Piso Proyecto (2012), Danza Contacto (2014), y Claro Oscuro (2015) entre otros. En años más recientes también han surgido compañías juveniles preprofesionales como consecuencia de sus escuelas, con el propósito de brindarles un taller a modo de desarrollo profesional a los estudiantes de sus propias academias. En tales casos destacamos a la Compañía BDS de la escuela Beyond Dance Studio dirigida y fundada por las hermanas bailarinas Arzola López, Militza y Solimar; y Novodanza de la escuela

²⁵⁹ “ED21: sobrenosotros,” Escuela de Danza 21, visitado el 3 de abril de 2019, <https://edanza21.wordpress.com/>.

²⁶⁰ Elizabeth Calero es también conocida como Elisabetta Calero, Elisabette Calero y Elisabeth Calero. Calero también fue artífice del proyecto del grupo de baile Pírrre.

Innovaciones Danzares dirigida y fundada por los exbailarines Ivelisse Negrón y Armando Seda.

Existen otras academias, escuelas y grupos de baile privados creados durante el siglo XX y XXI en Puerto Rico, pero no se han incluido en esta investigación, por no estar ligadas al foco central de este trabajo de la profesionalización de la danza clásica y contemporánea. De igual forma reconocemos su aporte al arte del baile en sus múltiples facetas.

Capítulo 3: Fundación, historia y trayectoria de Ballets de San Juan

Dedicamos este tercer capítulo al análisis del origen y desarrollo de Ballets de San Juan. Nuestro propósito es reconocer el esfuerzo de sus fundadoras, y demostrar cuanta influencia internacional integraron en su labor. También se demostrará cómo el momento histórico que escogieron para su inicio facilitó su desarrollo a partir de la década de 1950.

Ana García y Gilda Navarra: fundadoras

La bailarina, coreógrafa, maestra, ensayadora Ana Luisa García Daubón también conocida como Ana García, García Daubón, Ana L. García y Doña Ana, nace en Santurce, Puerto Rico el 3 de agosto de 1927²⁶¹ y fallece el 22 de noviembre de 2007, a la edad de 80 años. Sus padres el Dr. Esteban García Cabrera²⁶² y la Sra. Ángeles Daubón Cabrera²⁶³ tuvieron otras dos hijas: Josefina (1919)²⁶⁴ y Gilda (1921).²⁶⁵ Se dice que Doña Ángeles, luego de ver bailar a la legendaria Anna Pavlova en Puerto Rico, decidió que sus hijas tomarían clases de baile. La visita de Anna Pavlova a la Isla fue en 1917 y 1918, y desde que doña Ángeles vió bailar a Pavlova, supo que cuando tuviera hijas éstas iban a tomar clases de baile.

²⁶¹ El censo de 1930 de Estados Unidos indica que la fecha aproximada de nacimiento de Ana García es en 1928, (<https://www.fold3.com/document/221609715/>). La página web *mylife.com* indica que Ana nació el 1 de agosto de 1927, pero su pasaporte indica que nació el 3 de agosto de 1927.

²⁶² El censo de 1940 de Estados Unidos indica la fecha aproximada de nacimiento de Esteban García Cabrera para el año 1890. (https://www.ancestry.com/1940-census/usa/Puerto-Rico/Josefina-Garc%C3%ADa-Calrera-Dunb%C3%B3n_5n4jsr.)

²⁶³ Doña Ángeles también es conocida como Angelina Josefa Daubón, Ángela Daubón, y Ángeles Daubón Cabrera vda de García. Su lápida indica que vivió del 4 de septiembre de 1890 al 1 de abril 1977. El censo de 1930 indica que su fecha aproximada de nacimiento fue en 1893. El censo de 1940 indica como fecha de nacimiento aproximada el 1892.

²⁶⁴ En el censo de 1940 se indica que la fecha de nacimiento de Josefina fue en 1919. Mientras que en la página web de *ancestry.com*, se indica que la fecha de nacimiento fue en 1918. (https://www.ancestry.co.uk/search/collections/pubmembertrees/?name=_Daubon&fh=20&fsk=BEFmZmYIgAAEBhAQzZw-61-.)

²⁶⁵ El censo de 1930 indica que la fecha aproximada de nacimiento de Josefina fue en 1919 y la de Gilda en 1922. No obstante, el testimonio de Gilda dice que ella nace en 1921.

Ana García comienza a tomar clases de baile bajo la tutela de Lotti Tischer de Cordero a los 8 años y bailes españoles con la Sra. Paquita Hettinger, participando de las presentaciones y recitales de la escuela de Tischer. Continuó sus estudios de baile tomando clases durante los veranos en la ciudad de Nueva York. Tras graduarse de escuela secundaria del Colegio Puertorriqueño de Niñas, Ana junto a su hermana Gilda y su madre Ángeles, se trasladan a Nueva York²⁶⁶ para continuar estudios de baile en la escuela de la American Ballet, bajo la dirección de George Balanchine. Las hermanas García al igual que José Parés estudiaron en Ballet Arts Carnegie Hall, con maestros como Vera Nemtchinova, Edward Caton, Margarte Craske y Anthony Tudor, tomando clases con diferentes maestros para luego integrarse al School of American Ballet. Ana estuvo 5 años bajo la tutela de Balanchine y fue partícipe del nacimiento de la compañía Ballet Society (1946), que en 1948 se convirtió en el New York City Ballet. Posteriormente se trasladó a Cuba para integrarse al Ballet de Alicia Alonso, con el que se presentó en innumerables teatros de Latinoamérica como miembro de la compañía. Llegó a Puerto Rico en 1951 como parte del Ballet Alicia Alonso y se presentó en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico. Cuando la compañía del Ballet de Alicia Alonso regresa a Cuba, Ana decide quedarse en Puerto Rico. Es entonces cuando, junto a su hermana Gilda García, cuyo nombre profesional era Gilda Navarra, forman una escuela de baile que posteriormente, con el apoyo de Ricardo Alegría, fundan Ballets de San Juan con la misión de desarrollar bailarines puertorriqueños.

En el programa de mano de Ballets de San Juan, en su segunda participación como parte del Festival Casals en 1958, aparece una breve biografía de doña Ana indicando que

²⁶⁶ Según Max González, las hermanas García llegan a Nueva York en 1944.

comenzó sus estudios de baile con maestros locales, posteriormente estudia en School of American Ballet bajo la tutela de Balanchine y Anatole Oboukhoff. Afirma que fue estudiante privada de Vera Nemtchinova del Ballets Russes de Dagilev, de quien aprendió sobre el repertorio clásico. Indica además que perteneció al Ballet Society, New York City Ballet y el Ballet Alicia Alonso, con el cual fue de gira por Suramérica. Además de estos datos, se evidencia que junto a Gilda fundan la compañía de BSJ en 1954, siendo ambas directoras artísticas.

Ana encaminó a la compañía hacia un repertorio nacional e internacional, mediante la escenificación de grandes ballets clásicos, neoclásicos al estilo de Balanchine y la creación de un repertorio netamente puertorriqueño. Promovió el arte del ballet para que llegara a todos los sectores y a la mayor cantidad de gente posible, creando una audiencia que fuese espectadora de este arte. Bajo su dirección, la compañía compartió escenario con grandes figuras de la danza internacional que le dieron prestigio. Entre ellas están: Alicia Alonso, Melissa Hayden, Margot Fonteyn, Carla Fracci, Iván Nagy, Rudolph Nureyev, Cynthia Gregory y Fernando Bujones.

Ana García fue la maestra, directora, mentora, coreógrafa y ensayadora de la mayoría de los profesionales del arte de la danza en Puerto Rico a partir de la segunda mitad del siglo XX. Ana es protagonista de la época de la década de los 50 en Puerto Rico y se evidencia su labor al enaltecer y validar la cultura puertorriqueña junto a figuras como Ricardo Alegría, Francisco Arriví, Nilita Vientos Gastón, Lorenzo Homar, Rafael Tufiño y Jack Delano, entre otros. Se convierte en agente activo en la lucha por promover y cultivar la apreciación de las artes en Puerto Rico.²⁶⁷

²⁶⁷ “Ana García Daubón”, Ballets de San Juan, visitado el 15 de marzo de 2019, <http://balletsdesanjuan.org/nuestrahistoria/fundadora/index.html>.

Bailarina, coreógrafa, directora y mimo, Gilda María García Daubón, también conocida como Gilda García Daubón y Gilda Navarra, nace el 23 de mayo de 1921 en Santurce, Puerto Rico y fallece el 26 de julio de 2015 en San Juan, a la edad de 94 años. Fue conocida como “la mujer de los silencios” y “la narradora sin palabras”. Introdujo la pantomima y la mímica en las artes representativas puertorriqueñas. En 1934 comienza clases de ballet, bailes españoles y claqué (*tap dance*) con Lotti Tischer de Cordero. En 1936, ingresa al colegio de educación superior Mount Saint Vincent en la ciudad de Nueva York.²⁶⁸ En 1939, termina el internado y regresa a Puerto Rico donde comenzó a trabajar en el consultorio de su padre y estudiar baile con Manolo Agulló, quien en 1940 creó el grupo de baile Presagio, integrado por Ana y Gilda García, Evelyn Tristani, Ruth Vera y Dorita Ortiz. Gilda tomó clases de bailes españoles con Mrs. Hittinger, una estadounidense judía que se había criado en España y bailaba bajo el seudónimo de Paquita Díaz. En 1944 ingresó a la escuela del American Ballet, donde estudiaba su hermana, a la cual perteneció por dos años. Mientras están en Nueva York ve bailar a Martha Graham y a la española Pilar López y decide tomar clases con ambas. También tomó seminarios con Anthony Tudor en 1945. Cuando Pilar López se regresa a España en 1946, Gilda la sigue. Allá tomará clases con José Greco, a quien había conocido en Nueva York, y también con La Quica y con Estampío.²⁶⁹ Recorre España en 1947, como aprendiz de la Compañía de

²⁶⁸ Esta información procede de un anuncio en el periódico *El Mundo* del sábado 12 de julio de 1938 ubicado en la página 15, sección Ecos de Sociedad. Donde se indica que el Dr. Esteban García Cabrera junto a su familia Ángeles, Josefina, Gilda y Ana regresaron el lunes de esa semana, el 7 de julio de 1938, a Puerto Rico. Resalta que Josefina y Gilda son estudiantes aprovechadas de reputados colegios norteamericanos.

²⁶⁹ En el programa de mano de Ballets de San Juan en su segunda participación como parte del Festival Casals en 1958, se encuentra una biografía de Gilda Navarra, que la describe como primera bailarina de bailes españoles en BSJ, una de sus fundadoras y directoras artística. Indica que estudió en Puerto Rico y luego en Nueva York con Pilar López, José Greco y la bailaora “La Quica”, reconocida en Puerto Rico por su gran técnica, estilo y sus interpretaciones cómicas. La destacan como coreógrafa con gusto exquisito, como se percibe en su coreografía de *Suite Española*.

Ballet Español de Pamplona dirigida por Pilar López, y en 1948 se integra a la compañía, bautizándose artísticamente como Gilda Navarra.²⁷⁰ En ese mismo año bailó con la compañía de José Greco, viajando a Francia, Bélgica y Portugal. Gilda regresa a Puerto Rico en 1950²⁷¹ y funda junto a su hermana la Academia de Ballet y Bailes españoles de Ana García y Gilda Navarra, que tuvo un primer recital en septiembre de ese año, celebrado en el Teatro Tapia.²⁷² En 1952, Gilda coreografía *La cucarachita Martina* como parte del Teatro del Niño y luego *El cumpleaños de la infanta*. Ballets de San Juan se estrena como compañía profesional de ballet y bailes españoles en 1954. Cuando BSJ hace giras insulares, en 1956, el parejo de baile de Gilda es Pepín Correa. El bailarín, pedagogo y coreógrafo de danza moderna José Limón se presenta en Puerto Rico en 1958²⁷³ y en 1960 se presenta Marcel Marceu discípulo de Etienne Decreoux, radicado en Nueva York. A Gilda le llamó la atención Decreoux y se interesa en estudiar pantomima. Recibe una beca del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1961 para estudiar pantomima en el Actors Studio de la ciudad de Nueva York con Decreoux, y también aprovecha para tomar clases con Martha Graham. Cuando Decreoux regresa a París, toma clases de *commedia dell'arte* con Carlo Mazonni y éste le recomienda que vaya a París a estudiar con Jacques Lecoq.

²⁷⁰ Se indica que Pilar López tenía la costumbre de cambiarle el nombre a sus bailarinas y como estaban en Pamplona capital de la provincia de Navarra decide ponerle Gilda Navarra.

²⁷¹ Según su biografía, Gilda regresa a Puerto Rico en 1950, junto a su hermana por pedido de su madre, forman la escuela y presentan durante ese mismo año su primer recital. Sin embargo, otras fuentes indican que Ana no regresa a Puerto Rico hasta 1951 y es ese año que se forma la escuela de BSJ teniendo su primera presentación en 1952 y como compañía en 1954.

²⁷² Carmelo Santana Mojica, "Gilda Navarra: maestra de maestras," *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña: Edición dedicada a los Premios Nacionales de la Cultura*. Año 4, número 8, segunda serie. (julio a diciembre 2003): 99-103, https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/segunda_serie_n_mero_8.

²⁷³ Según Jacqueline Torregrosa en su disertación, José Limón se presentó en Puerto Rico en 1953. Según Carmelo Santana Mojica en su artículo "Gilda Navarra: maestra de maestras," José Limón se presentó en 1958.

Por eso se radica en París en 1962, estudiando con Decreoux y Jacques Lecoq. También toma cursos de técnica alemana de movimiento corporal.

Gilda regresa a Puerto Rico en 1963 y en 1964 se convierte en maestra de pantomima en BSJ y se incorpora al departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras por recomendación de Maricusa Ornés. Durante los años 1966 - 1971 actuó en obras de Myrna Casas y Dean Zayas con el Teatro del Sesenta y Tablado Puertorriqueño. También actúa en 1966 en la obra de pantomima *La olla*, con el BSJ. Funda el Taller de Histriones en 1971, convirtiéndose en una de las figuras principales del teatro contemporáneo puertorriqueño. Publicó en 1986, *Cartilla de un oficio: abecedario de un actor mimo*, un manual de ejercicios y reflexiones, para los cursos de pantomima del Departamento de Drama. En 1988, publicó *Polimnia: Taller de Histriones (1971-1985)*. La Universidad de Puerto Rico le otorgó el grado de catedrático en 1989. Fundó el grupo Síntesis en 1990 y en 1993 se jubiló de la Universidad. La Universidad del Turabo le otorga un *Doctorado Honoris Causa* en 1995. En 1996, el grupo Síntesis junto a la compañía de BSJ presentó *Si -Ya y Triptiko Deikera*. En 1999, Gilda ofreció clases de pantomima a la recién formada compañía de danza contemporánea Andanza. El 23 de mayo de 2011, la Galería Botello inauguró una exposición sobre Gilda, por artistas inspirados en su gesta profesional. Colaboró con el Departamento de Drama y Teatro del Sesenta de 2002 a 2003 y ofreció talleres de adiestramiento corporal para adultos para la compañía Cuerpos Cotidianos. En 2003 es galardonada por el ICP con uno de los Premios Nacionales de la Cultura 2002, y ese mismo año la Universidad de Puerto Rico le otorga el grado de profesora emérita.

Las fuentes historiográficas sobre ambas bailarinas, Gilda y Ana se encuentran dispersas en algunas biografías y fuentes periodísticas de sus labores artísticas. Llama la atención que Ana hizo presentaciones desde muy joven, cuando estudiaba con Lotti Tischer, especialmente en las actividades del Casino. El programa de la noche del 8 de julio de 1936 fue el siguiente:

Primera parte:

Valse Blenette -Joan Hutchinson, *Kiddie Tap* – Aida Manrique, *Gavotte* – Judith Hettinger, *Valse de Chopin* – Phyllis Frisbie, *Fantasia* – Ana Luisa García Cabrera, *Españolita* – Genoveva González, *Fado* – Angelita Sierra y Betty López.

Segunda parte:

Pompoms – Josefina Ramírez, *Zingaka* – Doris Ortiz, *Harlem Girl* – Charlotte Aull, *Diabolina* – Betty Lopez, *Sincopation* – Angelita Sierra, *Mr. Tapper* – Mr. Otto Pyko, *Adios Triguena* – Ana Luisa García Cabrera.²⁷⁴

En 1941 se encuentran las hermanas participando de otra función en el teatro de la Universidad de Puerto Rico como estudiantes de Lotti Tisher en un recital de piano y bailables para levantar fondos para la construcción de “*El Pueblo Del Niño*” a celebrarse el 15 de noviembre de 1941, en el teatro de la Universidad.

Indica la segunda parte del recital:

1-*El Arco Dorado* – Ana Luisa García Daubón, Dinorah Vázquez, Elba Rivera Casals. 2- *Ballet en punta* – *Introducción*: Sarah Carmen Díaz, Hilda García Daubón; *Trio del Ballet Blanco*: Dinorah Vázquez, Elba Rivera, Hilda García Daubón; *Adagio*: Ana Luisa García Daubón, Catherine Du Baif. 3- *Canción “Vissi D’Arte de Tosca” Puccini* – Ruth Díaz. 4-*Fantasia Española* – Farruca Faura: Genoveva González; *Claveles Rojos*: Ana Luisa García Daubón; *Andalucía*: Hilda García Daubón. 5- *Canto “Idealidad”* Luis R. Miranda – Ruth Díaz. 6- *Canto “Vals Magnético” Arditi* – Ruth Díaz. 7- *Fin de Fiesta* – *Paso Doble*: Carmen Amelia Albanese, Felina Jiménez; *Jota del Turión*: Sarah Carmen Díaz; *Día de Fiesta*: Ana Luisa García Daubón, Hilda García

²⁷⁴ “En el Casino de Puerto Rico”, *El Mundo*, Página del hogar, sección Ecos de sociedad, 8 de julio de 1938, 12.

Daubón, Genoveva González, Dinorah Vázquez, Felina Jiménez,
Carmen Amelia Albanese, Catherine Du Baif, Elba Rivera Casals.²⁷⁵

Aunque numerosas fechas relacionadas con las experiencias profesionales de las hermanas tienden a no coincidir, consideramos que esto no cambia la importancia que ellas tuvieron en la danza puertorriqueña del siglo XX. A pesar de las discrepancias de fechas y las omisiones en las diversas fuentes consultadas, la realidad es que Ana se desarrolló en el campo del ballet, reforzando su técnica con el conocimiento adquirido en la escuela del American Ballet (SAB), en la compañía de Ballet Society (1946-1948) ambas bajo la dirección de Balanchine y Kirstein, y posteriormente en el Ballet Alicia Alonso hasta 1951. Por su parte, Gilda desarrolló y enfocó sus habilidades en el estudio de bailes españoles presentándose tanto en España como en Europa. Según el historiador Luis M. Diaz Soler:

De la Escuela de Ballet Cubano, de Alicia Alonso, y de la Compañía de Ballet Español, de Pilar López, regresaron a Puerto Rico para crear Ballet de San Juan, Ana García y Gilda Navarra, dedicándose a la enseñanza y cultivo del ballet clásico, español y folclórico nativo. En este último campo se ha destacado Irene McLean, creadora del grupo de baile Areyto.²⁷⁶

Hay que enfatizar que los estudios en danza de Ana García le permitieron convertirse en una pionera en la profesionalización de la danza en Puerto Rico. Su experiencia en el American Ballet²⁷⁷ le llevan a la amistad con Alicia Martínez, mejor conocida como Alicia Alonso por su apellido de casada con Fernando Alonso, quienes contribuirán al desarrollo del ballet en Cuba a partir de los años cuarenta. Alicia, Fernando y Alberto Alonso serán los artífices del Ballet Alicia Alonso, luego transformado en el

²⁷⁵ “Víctor Recondo toma parte en la función de beneficio,” *La Torre de la Universidad de Puerto Rico*, Vol. III, Núm. 77, (12 de noviembre 1941): 3, <https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/latorre-12nov1941>.

²⁷⁶ Luis M. Diaz Soler, *Puerto Rico: sus luchas por alcanzar estabilidad económica, definición política y afirmación cultural. 1898-1996* (San Juan, P.R: La Editorial Universidad de Puerto Rico, 1998), 632.

²⁷⁷ Según entrevista al historiador cubano Miguel Cabrera historiador del Ballet Nacional de Cuba, por Vivian Auffant el 22 de mayo de 2016 en La Habana, Cuba.

Ballet Nacional de Cuba, alcanzando un balance entre lo clásico y lo autóctono. Ellos establecen una diferencia entre los ballets folclóricos y la danza clásica, armonizando ambas influencias en obras propias. Si bien los Alonso desarrollan esa trayectoria, hay que destacar que Ana García participó desde los inicios de ese desenvolvimiento del arte, contribuyendo a su desarrollo al cual se integra. Por eso logra trasladar dicha experiencia a su proyecto para el desarrollo del ballet profesional en Puerto Rico. Miguel Cabrera, el historiador del ballet en Cuba, relata y enfatiza la relación entre estas importantes figuras de la danza.

El Ballet Nacional de Cuba se crea con Alicia y Fernando Alonso. Hacen un sueño de hacerse profesionales, se forman en Ballet Theatre en Nueva York. Entre 1937 al 1948 vienen a colaborar en el ballet en la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana. Con los Festivales de Pro-Arte Musical, Alberto regresa a Cuba en 1941 como director y estuvo 20 años de 1941 a 1961. La relación con el Ballet estuvo para incrementar más ansias de patriotismo, en ese momento el gobierno era indiferente a esta actividad artística. En 1948 el Ballet Theatre pasa una crisis y los bailarines se quedan sin trabajo, Fernando presenta a los bailarines la idea de crear otra compañía e integraron alrededor de 40 miembros, 11 eran cubanos. Había un sentido patriótico de crear una compañía de ballet. Fueron personas norteamericanas sensibles a esa epopeya para crear. La joven Ana García, puertorriqueña, estaba entre los miembros fundadores del Ballet de Cuba, otros fueron Bárbara Fallies y Royes Fernández primer bailarín de American Ballet Theatre. El sueño de una compañía cubana, mostrar al mundo el talento que tenía América Latina.²⁷⁸

Esa relación de amistad estará presente a lo largo de los años para la ampliación de este arte en el Caribe y Latinoamérica. Uno de los aspectos históricos y socioculturales es el nacionalismo y la idiosincrasia aplicados al arte del ballet en Cuba, resultando en una

²⁷⁸ Entrevista a Miguel Cabrera por Vivian Auffant mayo 2016, La Habana, Cuba.

escuela y compañía nacional, con la creación y aplicación de una metodología propia a las características del cubano. Ana García hace lo propio con Ballets de San Juan. Aunque no crea una metodología propia puertorriqueña, crea un repertorio adaptando la idiosincrasia y lo nacional del puertorriqueño, e integrando diversas artes representativas en torno al ambiente y la identidad cultural, como la inclusión de músico, compositores, coreógrafos, literatos, pintores, escenógrafos, artistas gráficos, diseñadores de vestuarios y vestuaristas puertorriqueños, resultando en un repertorio nacional.

Sobre los momentos iniciales de la compañía cubana, Cabrera comenta sobre un suceso que acentúa la relación de dicho ballet con Puerto Rico.

Inexpertos en empresas, la cláusula en el contrato de representación destaca los casos de desastres naturales. Pero en Venezuela, en noviembre 1948, el gobierno del presidente Rómulo Gallegos tiene un golpe de estado. La compañía tenía presentaciones en el Teatro Municipal de Caracas. Al reclamarle para regresar a Cuba, los administradores alegan que no era desastre natural, era un caso político y les dejó lleno de deudas sin salir de Venezuela. El Ballet queda desamparado. Pero, como Manuel Corrales era amigo de Pedrito Albizu, le comenta la situación y la Federación de Estudiantes Universitarios de la Universidad de Puerto Rico, bajo la dirección del hijo de Albizu Campos, ayuda a los miembros del Ballet de Cuba. Hacen una campaña en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y por gestiones de Albizu Campos dieron las funciones y pagaron las deudas y los pusieron en La Habana. Ana García se queda en San Juan, teniendo contacto con José Parés. Cuando García volvió a Puerto Rico en 1951 se vinculó con José Parés luchando por el desarrollo del ballet en la Isla. Parés se unió a las filas del Ballet Nacional de Cuba. En 1956 quedó la Academia de Ballet José Parés (Teatro de Danza José Parés 1956-1959).²⁷⁹

²⁷⁹ Entrevista a Miguel Cabrera por Vivian Auffant, mayo 2016, La Habana, Cuba.

Estas referencias ponen de relieve la relación entre Alicia Alonso y Ana García. Al recordar la trayectoria de Alicia Alonso²⁸⁰ en la Isla, debe reconocerse que la invita Pro-Arte Musical de Arecibo,²⁸¹ haciendo del ballet una actividad muy significativa, como lo fue Anna Pavlova cuando bailó en Puerto Rico a principio del siglo XX. El transcurso y la trayectoria que ha tomado BSJ se puede relacionar con la misión y objetivos del inicio del Ballet Nacional de Cuba, como indica Cabrera:

Uno de los aspectos más trascendentales de la labor del Ballet Nacional de Cuba es haber iniciado masivamente al público cubano en el gusto por el ballet, arte que antes del triunfo de la revolución era conocido y disfrutado por sectores minoritarios de la población. Su labor en este sentido ha superado con creces todos los antecedentes y ha sido en la etapa revolucionaria donde el trabajo de divulgación masiva del arte del ballet ha alcanzado su más alto nivel, con charlas didácticas, conferencias y montajes especiales en industrias, unidades militares y planteles estudiantiles ... Su línea artística está orientada hacia un nacionalismo con proyección universal, que establece al mismo tiempo un máximo respeto a la tradición, sin que interrumpa la búsqueda de nuevos caminos, porque de acuerdo con su concepción, el arte debe ser siempre una expresión de contemporaneidad.²⁸²

Cabrera también resalta un manifiesto publicado en 1951 sobre el compromiso, visión y enfoque del BNC, de lo cual se destaca que el Ballet Alicia Alonso es una institución nacional y oficial creada para fomentar en Cuba el gusto por el ballet clásico.

Para llevar esta labor de difusión y fomento se toman en consideración 4 aspectos fundamentales:

- 1- Mantenimiento de una escuela de ballet donde todos los cubanos sin exclusiones de ninguna clase puedan estudiar este arte sin necesidad de salir al extranjero.

²⁸⁰ Alfredo Matilla Jimeno, "Alicia, Ballet de Alicia Alonso," *El Mundo*, 18 de julio de 1951, 11.

²⁸¹ Con la actividad de Pro-Arte Musical de Arecibo se demuestra que había actividad escénico musical en los diferentes pueblos de la Isla además de San Juan.

²⁸² Miguel Cabrera, *Órbita del Ballet Nacional de Cuba, 1948-1978*, 8.

- 2- El sostenimiento de una compañía profesional donde el artista tiene la oportunidad de desarrollar su talento y condiciones.
- 3- Abrir un nuevo campo de actividades no solo a los bailarines sino a artistas de otros géneros como son compositores, músicos, instrumentistas, pintores, decoradores, escenógrafos y técnicos necesarios en toda la producción de ballet tales como: electricistas, tramoyistas, luminotécnicos etc.
- 4- Auspiciar el desarrollo de un público balletómano con temporadas regulares anuales, sacando al ballet del marco de exclusividad que siempre había tenido y llevándolo al pueblo por cuantos medios posibles tales como: funciones gratuitas, publicaciones, difusión radial, programas de TV, etc.²⁸³

Si comparamos la trayectoria de BSJ con este manifiesto, podemos decir que sigue un patrón de objetivos similares. Respecto al primer punto, Ballets de San Juan ha dejado claro que uno de sus propósitos principales es la inclusión de todos los estratos sociales, manteniendo un bajo costo de los cursos de bailes y un sistema de becas para facilitar el estudio del ballet. Sobre el segundo punto, Ballets de San Juan de igual forma ha sostenido una compañía profesional dándole la oportunidad a sus bailarines de desarrollarse al máximo. Esto se ejemplifica en la participación de bailarines estrella reconocidos mundialmente que han bailado junto a los principales, solistas y cuerpo de baile de la compañía de BSJ, demostrando su alta calidad, al igual que su giras nacionales e internacionales donde evidencian y comparten su arte. De igual modo BSJ brinda la oportunidad a sus bailarines para desarrollarse como maestros y coreógrafos, otorgándoles la oportunidad de impartir clases en la escuela y coreografiar piezas para la escuela y la compañía. Respecto al tercer punto, BSJ a través de su historia y trayectoria ha incluido artistas locales como colaboradores de sus presentaciones tales como músicos, compositores, escritores, bailarines, coreógrafos, dramaturgos, actores, pintores, escenógrafos, vestuaristas, costureras, artistas gráficos, escultores, artistas plásticos,

²⁸³ Miguel Cabrera, *Órbita del Ballet Nacional de Cuba*, 122.

luminotécnicos, y técnicos de sonido y tramoya, entre otros, tanto puertorriqueños como extranjeros. Sobre el último punto, BSI ha mantenido desde sus inicios la presentación de varias temporadas con repertorios variados. Se le ha encomendado presentarse en gran cantidad de espacios escénicos, con el propósito de difundir y esparcir el arte del ballet, desde los principales teatros de la Isla hasta presentaciones al aire libre. Ha ofrecido funciones gratuitas alrededor de la Isla, y también ha utilizado los medios televisivos, radiales, impresos y cibernéticos para la difusión del ballet en Puerto Rico.

Es importante enfatizar la conexión con Alicia Alonso y los otros bailarines que se presentan en Puerto Rico a través de los años, así como la conexión con George Balanchine quien establece el estilo del ballet del siglo XX en Norteamérica, creando el New York City Ballet. Él imparte su conocimiento a este arte de 1933-1983, influyendo en bailarines, coreógrafos y amantes del ballet. De la misma manera en que Balanchine aporta al arte heredado, Ana García, discípula de Balanchine y compañera de estudios de Alonso, retoma los bailes clásicos y los adapta, a su vez creando bailes representativos de Puerto Rico a partir de sus bases de arraigo popular y sus leyendas.

La creación de una historia o hilo conductor en la representación escénica, mediante los movimientos corporales y expresiones mímicas, permiten seguir la idea de los acontecimientos, traducidos en expresiones sin palabras, pero con el énfasis en el cuerpo. Esa base artística se integra en el desarrollo de este arte, el cual el público puertorriqueño había conocido desde el siglo XIX y que, llegada la mitad del siglo XX, el gobierno del Estado Libre Asociado impulsa su desarrollo. Ese interés lo entendemos como parte de una imagen política que quería proyectarse y que Operación Serenidad promueve. Había que trabajar una imagen de progreso, sensibilidad y crecimiento cultural, a la usanza del viejo

continente y de los Estados Unidos de América. Aunque ya existía el interés por la danza teatral y la fascinación tanto por la música como por el ballet, el Estado Libre Asociado decidió contribuir a su desarrollo, apoyando a BSJ para la incorporación de temas locales y de nuevas técnicas de expresión corporal.

Creación e historia de Ballets de San Juan

Gilda Navarra relata que cuando ella regresó en 1950 a Puerto Rico, no tenía dinero y su familia pasaba por una situación económica difícil, por lo que a su madre se le ocurrió organizar una escuela de baile. Junto a sus dos hijas fundó la Academia de ballet y bailes españoles de Ana García y Gilda Navarra. Según Susan Homar en 1996, Gilda Navarra dijo “Ballets de San Juan lo pensó Ana y lo realizó Ana... las decisiones no eran colectivas. Pero yo nunca he creído que algo se hace solo...”²⁸⁴. Sin embargo, a continuación, se transcribe una entrevista de la actriz y profesora Myrna Casas a Ana García, donde se dan detalles de la creación e inicios de Ballets de San Juan.

Myrna Casas: “¿Qué te incitó a ti y a Gilda para empezar Ballets de San Juan? Y ¿Cuál era el ambiente cultural en ese momento del '54?”

Ana García: “En ese momento un grupo de personas que habían estado estudiando o trabajando regresan, personas como Lorenzo Homar, Julio Rosado Del Valle, Tufiño y nosotras. Había un aire de desaire de hacer algo por nuestro país. Muchas cosas comenzaron: El Centro de Artes Puertorriqueño, Centro de la Educación de la Comunidad y Ballets de San Juan. Había un gran interés en auspiciar las artes. Al año siguiente, en 1955, el gobierno de Muñoz Marín fundó el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Fue en ese tiempo donde el gobierno les dio a los artistas la oportunidad de expresarse ellos mismos.”

MC: “Era un tiempo de gran efervescencia cultural”,

AG: “... Que se ha perdido completamente”

AG: “Lo primero que hicimos cuando llegamos a Puerto Rico fue empezar la escuela en 1951 más o menos.”

MC: “Entonces la escuela fue primero y luego el ballet, ¿correcto?”

²⁸⁴ Susan Homar. “In Memoriam: Ana García, *Diálogo* (enero-febrero, 2008):26, <https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/4102821-edicion-enero-2008>.

AG: “La escuela vino primero y luego el ballet. Después de 4 años había niñas en la escuela que merecían algo más, ya no eran estudiantes, como Alma Concepción y Aida Louis, ese grupo esplendido de niñas. Gilda y yo decidimos empezar un pequeño grupo profesional para darle oportunidad a las niñas jóvenes que estaban trabajando preciosamente una oportunidad. Antes de comenzar la compañía, Gilda y yo bailamos con Bill Sarazen²⁸⁵ y Pedro Lorca. Al momento Pro-Arte existía en los pueblos de la isla. Dimos conciertos ... Pro-Arte Musical de Ponce, Pro-Arte Musical de Mayagüez, Pro-Arte Musical en San Germán. La compañía empezó de este núcleo en el '54. Fue creciendo poco a poco, siempre usando estudiantes avanzadas de la escuela, lo que nosotros llamamos el taller.”

MC: “¿Cuál consideras el mayor logro de BSJ, la mayor contribución?”

AG: “Para mí la mayor contribución ha sido la creación de un repertorio puertorriqueño, la comisión de compositores puertorriqueños en temas puertorriqueños, la creación de ballets de historias, leyendas y folclore puertorriqueño. Esa es la contribución que creo ha sido de mayor valor. Porque uno puede escenificar ballets clásicos grandes como Giselle, Lago de los cisnes donde sea.”²⁸⁶

Con el apoyo de Ricardo Alegría, fundan la compañía de Ballets de San Juan, que es incorporada en 1954. Ese mismo año Ballets de San Juan ofrece su primera presentación en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico con Ana García, Gilda Navarra, Juan Anduze y Pepe Montes. Posteriormente hacen presentaciones con Pro-Arte Musical de Ponce, de Mayagüez y San Germán. En 1955, BSJ recibe un subsidio legislativo gestionado por el entonces senador Gilberto Concepción de Gracia.²⁸⁷ A partir de 1956, estuvo estrechamente asociado al Instituto de Cultura Puertorriqueña, comenzando con su participación en el Festival Casals y en el Segundo Festival de Teatro Puertorriqueño e Internacional. Su historial indica lo siguiente:

Ballets de San Juan es una organización sin fines de lucro dedicada al desarrollo de ballet y bailes españoles en Puerto Rico. Fundada en el otoño de 1954 por Gilda Navarra y Ana García. Desde sus inicios ha sido una compañía integrado por bailarines puertorriqueños y sus colaboradores son la mayoría puertorriqueños. Su primera presentación fue el 13 de noviembre de 1954 en el Teatro de la UPR. Desde entonces ha hecho numerables presentaciones incluyendo la aparición como artista invitada de Alicia Alonso en 1955. La primera temporada de repertorio es en 1956 la cual fue un desastre financiero, pero de gran logro artístico; la producción de su primer ballet puertorriqueño *La Bella*

²⁸⁵ Se refiere a William Sarazen.

²⁸⁶ Primera parte de la entrevista de Myrna Casas a Ana García, “Conversing with Ana García”, traducida por esta investigadora, la cual se encuentra en los Archivos de Ballets de San Juan.

²⁸⁷ Estos datos están basados en el Programa de Mano de Ballets de San Juan de 1994, según indica Jacqueline Torregrosa. Según Susan Homar en “In Memoriam: Ana García” este subsidio ocurre en 1958.

*de Loíza*²⁸⁸ en 1956 y el pasado año tuvo su primera presentación en el festival Casals cuando se presentaron por primera vez ante un público mayoritariamente extranjero. En 1956 a la compañía se le concedió ayuda financiera por parte de la legislatura de Puerto Rico a través del Instituto de Cultura el cual asegura su existencia y hace posible que continúe produciendo nuevos trabajos. En su preocupación de fomentar y desarrollar talento joven nativo, Ballets de San Juan otorgó su primera beca a la señorita Aida Lois por un periodo de dos años para estudiar en España. Regresó a la compañía como una de sus solistas principales. Este próximo otoño una segunda beca será ofrecida a otro bailarín joven de la compañía. Entre los proyectos de BSJ está el desarrollo de un repertorio nativo basado en el folclore nativo. Hasta ahora se han producido 4 ballets completos algunos con música especialmente comisionada y todos en colaboración con artistas puertorriqueños o artistas cercanamente relacionadas e identificados con la Isla. BSJ desea agradecer al público y colaboradores y espera que le den la oportunidad de continuar creciendo y desarrollándose lentamente.²⁸⁹

Ballets de San Juan fue una compañía de grandes frutos artísticos con el apoyo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, institución creada a consecuencia de Operación Serenidad, junto a otras organizaciones de apoyo cultural del país. Su relación con el Festival Casals, con la Universidad de Puerto Rico y con Pro-Arte se discute constantemente en esos primeros años de su formación. Autores de crítica de la farándula en Puerto Rico han dejado constancia de ese paso.²⁹⁰

Durante la década de 1950, cuando ya está en funciones el Estado Libre Asociado de Puerto Rico (1952), y encarcelado Pedro Albizu Campos, conocido por sus seguidores como “la conciencia puertorriqueña,” los nuevos administradores del Partido Popular Democrático abren el espacio, para proyectos culturales de acuerdo a sus limitados enfoques autonomistas. Ya hemos mencionado que durante el gobierno de Luis Muñoz

²⁸⁸ *La bella de Loíza* posteriormente se llama *La bruja de Loíza*.

²⁸⁹ Esta información es parte del programa de mano de Ballets de San Juan en el Festival Casals presentado los días 24, 27, 30 de abril de 1958.

²⁹⁰ Se destacan los siguientes críticos: Alfredo Matilla Jimeno. “Los Ballets de San Juan,” *El Mundo*, San Juan Puerto Rico, 29 de abril de 1958; Eduardo Ordoñez, “Ballets de San Juan” *El Imparcial*, San Juan, Puerto Rico, sábado 3 de mayo de 1958, página 13 y Ricardo Alegría en su libro titulado, *Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955 -1973. 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional*. Reimpresión facsimilar, 1996, en conmemoración del 40mo. aniversario del ICP.

Marín se creó el proyecto Operación Serenidad, el cual surge como respuesta al proyecto Operación Manos a la Obra, con el propósito de hacer una transformación en Puerto Rico en todos los aspectos a modo de una revolución pacífica. Este proyecto se crea como balance entre la nueva economía y política del país motivada por Manos a la Obra, y el área cultural y educativa de Puerto Rico, incluyendo la promoción de las artes. Operación Serenidad intenta generar un balance sociopolítico ante el acelerado desarrollo industrial, el consumismo y la desconexión cultural provocada por Manos a la Obra, desarrollando un plan educativo en el que las artes están incluidas como apoyo al entendimiento educacional en todos los aspectos. Bajo este proyecto es que se funda en 1955 el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), con el propósito de conservar, preservar y difundir todas las manifestaciones culturales del pueblo puertorriqueño. La fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, en virtud de la Ley 89 del 21 de junio de 1955 permite la promoción de las artes con el respaldo gubernamental. El ICP representa un papel importante durante la trayectoria de BSJ, sobre todo en sus inicios, siendo su principal promotor.

Desde sus inicios, el ICP y BSJ han tenido una colaboración estrecha. Gilda Navarra, cofundadora de BSJ, perteneció a la primera Junta Asesora de Artes Teatrales del Festival de Teatro Puertorriqueño en 1956. De igual forma, Ricardo Alegría, fue miembro de la primera junta directiva de BSJ en 1963. Varios de los ballets presentados por BSJ, están basados en libretos originales del propio Ricardo Alegría bajo la escenificación y adaptación de Gilda Navarra y Ana García. *La bruja de Loíza*, ballet inspirado en una

leyenda recogida por Ricardo E. Alegría y musicalizada por Jack Delano,²⁹¹ fue el primer ballet puertorriqueño creado por BSJ, escenificado por primera vez en 1956.²⁹²

Los libros de Alegría, publicados en 1960 y 1978, destacan a las talentosas bailarinas Ana García y Gilda Navarra, como parte del desarrollo de las artes escénicas. En los informes del ICP, Alegría como director ejecutivo, identifica la participación de BSJ en los Festivales de Teatro Puertorriqueño. Corresponden dichas actividades a la representación del fomento y divulgación de las artes teatrales en el plano profesional, participando los mejores actores, directores, escenógrafos y técnicos teatrales del país. Sin embargo, la expectativa es que, como profesionales, dediquen su tiempo y puedan sostenerse con su trabajo.

Sobre los primeros cinco años del Instituto, Alegría señala las presentaciones de BSJ dentro del Festival Casals en 1958, con los ballets *Diseños y dibujos*, *El amor brujo* y *La bella de Loíza*. Alegría también menciona que en 1959 Ballets de San Juan hace su primera aparición en el Segundo Festival de Teatro Puertorriqueño con tres ballets inspirados en la música folclórica y popular de Puerto Rico, con partituras de Héctor Campos Parsi, Jack Delano y Amaury Veray.²⁹³ Héctor Campos Parsi suministró una revisión de *Juan Bobo*, ballet inspirado en varios incidentes cómicos de dicho personaje folclórico, tan amado por niños y adultos de la Isla. Jack Delano ofreció *Sanjuaneras*, sucesión de cuadros populares capitalinos enlazados, por la encarnación de *Las brisas del mar* y *Las brisas de la montaña*, según las describiera Tomás Blanco²⁹⁴ en su ensayo *Las*

²⁹¹ *Teatro Puertorriqueño: Segundo Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960).

²⁹² Su nombre original es *La bella de Loíza*.

²⁹³ Estos compositores luego serán parte de la creación del Conservatorio de Música de Puerto Rico.

²⁹⁴ Tomás Blanco fue ensayista y escritor puertorriqueño, además de figura fundamental representante de la Generación del Treinta en la organización y publicación de trabajos históricos.

brisas.²⁹⁵ Amaury Veray participó con un ballet fantasmagórico, *La encantada*, elaboración de una leyenda conocida como Finaos y Aparecíos de las montañas de Yauco.²⁹⁶ En el Tercer Festival de 1960, se presentaron: *Carnet de baile*, con música puertorriqueña del siglo XIX;²⁹⁷ *Urayoán*, con libreto de Ricardo Alegría y música de Campos Parsi; *Suite de juventud* con libreto de Jack Delano; y *Cuando las mujeres* con música de Amaury Veray inspirada en la plena del mismo nombre. En el Cuarto Festival de Teatro Puertorriqueño, BSJ presentó cuatro piezas puertorriqueñas: *Capricho*, con música de José I. Quintón; *Tientos*, con música de Carlos Suriñach; *Retablo Puertorriqueño*, con música de Luis G. Cajigas, Joaquín Rodrigo, Tito Puente y José I. Quintón; y *La bruja de Loíza*, con música de Jack Delano. En el Quinto Festival se escenificaron *El sabio doctor Mambrú*, con música y escenografía de Jack Delano; *La Espera*, con música de Frank Martin; y *La española*, con música de Jules Massenet.

Cada una de estas obras, entre otras, aparecen en las publicaciones de los Festivales de Teatro Puertorriqueño que salieron a la luz entre 1960 y 1970. Estas publicaciones, indican la participación de BSJ en Chicago, y anuncian las clases del Taller de BSJ para instrucción gratuita, al igual que la becas para estudiar ballet en el extranjero. Se infiere que el costo de estas presentaciones incluye el pago a los bailarines y a los compositores de música preparada por encargo, así como el pago por las escenografías, los vestuarios, y los músicos de la orquesta.

²⁹⁵ Este ensayo se titula “Ditirambo decorativo de las brisas” y pertenece a la publicación de Tomas Blanco *Los cinco sentidos*, la cual comprende de 5 ensayos.

²⁹⁶ *Teatro Puertorriqueño: Segundo Festival* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960).

²⁹⁷ *Carnet de baile* incluye música de Braulio Dueño Colón, Manuel Tavárez, José I. Quintón, Federico Ramos, Juan Morel Campos y Julián Andino.

Cabe destacar la inclusión de los ballets en los Festivales de Teatro. Éstos se mencionan en el resumen de las exposiciones, conciertos, recitales, presentaciones de teatro y ballets, auspiciadas por el Instituto de Cultura, a modo de recuento de las actividades efectuadas.²⁹⁸ Este resumen destaca las participaciones de BSJ con un total de 27 presentaciones en las plazas del país, desde 1956 a 1960. Durante los siguientes festivales, BSJ continuó escenificando diversos ballets de temas puertorriqueños, así como otros sin tema particular, pero con música de compositores puertorriqueños. Podemos concluir que, a medida que BSJ se va formando, va surgiendo un teatro nacional para la década del 1950.

En el décimo aniversario de Ballets de San Juan se publica un boletín²⁹⁹ de 15 páginas, que incluye portada y contraportada, en el que se recoge la historia de la compañía, sus obras y logros. En esta publicación se incluyen las copias de dos cartas: una de Ricardo Alegría felicitando a BSJ y otra del Lcdo. Gilberto Concepción de Gracia. Citamos la carta dirigida a Ana García, a la “estimada, admirada amiga y compatriota” en la que describe desde la perspectiva del público espectador puertorriqueño, su interpretación de la labor de la compañía:

Hoy 13 de noviembre de 1964, Ballets de San Juan cumple diez años de haberse fundado. Esta admirable compañía vino a llenar un vacío en la sociedad puertorriqueña.

Su significado en el mundo de nuestra cultura es de gran alcance. A lo largo de su fructífera vida ha formado un cuerpo profesional de bailarines, ha propiciado la creación de obras autóctonas y estimulado la producción musical; ha desarrollado el buen gusto de un público y lo ha familiarizado con la expresión de este arte; y ha demostrado la capacidad puertorriqueña en campos nuevos en nuestro medio de creación artística.³⁰⁰

²⁹⁸ *Teatro Puertorriqueño: Segundo Festival*. (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960), 97-98.

²⁹⁹ Boletín de Ballets de San Juan, “Décimo aniversario,” impreso en papel periódico de 12x9 pulgadas en noviembre de 1964.

³⁰⁰ Según Gilberto Concepción de Gracia en su “Carta a Ana García”, que aparece en la página cinco del Boletín de Ballet de San Juan de su décimo aniversario, impreso en noviembre de 1964.

En el programa de mano de la primera aparición de BSJ como parte del Festival Casals en 1958 se mencionan los miembros integrantes de la compañía y ofrece una breve biografía de los bailarines principales, solistas e invitados. Los miembros de la compañía en ese momento son: Gilda Navarra, Ana García, Pedro Lorca y Juan Anduze como primeros bailarines; Aida Louis, Alma Concepción, Elena Gandía, Antonio Machín como solistas; Carmen Bello, Mildred Figueroa, Zaida Manzano, Sandra Marques, Carmen Nicolau, Rosa Palmer, Clarisse Piovanetti, Carlos Augy, y Ángel Rivera en el cuerpo de baile; Arnold Taraborelli como coreógrafo invitado; Ernesto González como bailarín invitado; Irma Isern y Nydia Font como pianistas; y Francisco Arriví en diseño de luces. Incluimos a continuación algunos detalles de los principales bailarines.

Pedro Lorca. Fue primer bailarín y coreógrafo de bailes españoles con BSJ desde 1956. Su formación musical comenzó con el piano, pero en Nueva York estudió baile con Casino y Juan Martínez. Hizo gira por Estados Unidos, Canadá y España con Ana María.³⁰¹ En España fue estudiante de Alberto Torres y “la Quica”. Perteneció a la compañía de Rosario, con quien fue de gira a Europa y América del Sur. En 1954, en Madrid lo proclamaron uno de los mejores bailarines del año.

Juan Anduze. Fue primer bailarín de BSJ desde sus inicios en 1954. Estudió Bellas Artes en la Universidad de Dayton y la Universidad de Puerto Rico. Sirvió en el ejército de Estados Unidos, donde apareció como bailarín en el Special Service Unit. Continuó su entrenamiento de ballet con Anatole Oboukhoff (1896-1962), Muriel Stuart (1911-1991), Vera Nemtchinova (1900-1984), Edward Caton (1900-1981), Anatole Vilzak (1896-1998), así como maestros de danza moderna. En Estados Unidos participó en varios musicales,

³⁰¹ En el programa de mano de Ballets de San Juan en su participación en el Festival Casals en 1958, no se indica el apellido de Ana María.

bailó en Summer Stuck Theatre y participó en programas de televisión. En 1956 debutó como coreógrafo con *Prelude*.

Alma Concepción. Fue miembro de BSJ desde sus inicios, y se convirtió en solista en 1956; como bailarina de bailes españoles y ballet. Una de sus mejores interpretaciones es el papel de la Puerca en el ballet puertorriqueño *Juan bobo*. También fue maestra de ballet en la Escuelas de Artes Aplicadas en Caguas.

Aida Louis. Fue estudiante de Gilda Navarra y solista de BSJ desde sus inicios. Fue la primera estudiante becada por BSJ. Estudió bailes españoles en España por dos años. Enseña baile en varias escuelas de maternidad del gobierno y pertenece a la facultad de la Academia de Baile de García - Navarra.

Antonio Machín. Fue miembro del cuerpo de baile de BSJ y se convirtió en solista de BSJ en 1957. Fue pianista antes de comenzar a estudiar en la Academia de García-Navarra. Hizo el papel de gitano en el ballet *Sortilegio*.

Elena Gandía. Se une a BSJ en 1956 y al año siguiente pasó a ser solista interpretando el rol de gitana en *Sortilegio*. Bailó con la compañía de Carmen Amaya durante su temporada en Puerto Rico.

Ernesto González. Aparece por primera vez como artista invitado en BSJ. Es un actor y bailarín; que actuó en Broadway en *Camino Real*, *The Strong are Lonely*, *The Saint of Bleeker Street* y *The Innkeepers*. Estudió y bailó danza moderna con José Limón. Después de estas presentaciones regresó a Estados Unidos para ensayar para una gira de la compañía de pantomima Shai Ophir.

Arnold Taraborrelli. Llegó a Puerto Rico en 1955, después de graduarse de Bachillerato en Bellas Artes de la Universidad de Temple. Ha sido maestro, bailarín y

coreógrafo con varias compañías de los Estados Unidos. En Puerto Rico fue un coreógrafo y bailarín reconocido, y participó del programa de televisión *Super Show*, y en varios en clubes nocturnos. También es pintor. Ha hecho la coreografía de *Design and Devices* para BSJ. Otras biografías incluidas en el programa de mano del Festival Casals de 1958 son las de las pianistas Irma Sern y Nydia Font, el escenógrafo Fernando Rivero, el diseñador Guillermo,³⁰² el compositor Jack Delano y el artista Lorenzo Homar.

En la tesis de Iliá Sánchez Arana, titulada *Ballets de San Juan: escuela y compañía*³⁰³ se recogen varios datos que aportan a la historia de la compañía. Ella describe a Ballets de San Juan como una corporación sin fines de lucro afiliada al ICP, cuyo fin principal es promover el talento puertorriqueño en el campo del ballet y a su vez lanzarlo al exterior como muestra de contribución sociocultural al mundo, mientras que a la par se educa al pueblo. Señala que uno de sus propósitos como organización es enseñarle al pueblo a participar y compartir en esas “altas esferas” de la expresión artística para satisfacción y enriquecimiento del desarrollo cultural.

En 1981, Ballets de San Juan presentaba una problemática respecto a la situación económica, localización y estructura de su sede. Necesitaba conseguir un mayor subsidio gubernamental para poder satisfacer la necesidad de los profesores y los bailarines, y la adquisición de un lugar adecuado y propio para la enseñanza correcta del ballet. En sus inicios, BSJ estaba localizada en la calle Canals, en los altos de una farmacia. Luego se mudó a la calle Américo Salas, también en Santurce. En 1973, se relocalizó en la Avenida Ponce de León #3 en el Viejo San Juan, en el edificio del Antiguo Casino de Puerto Rico,

³⁰² En el programa de mano de Ballets de San Juan en su participación en el Festival Casals en 1958, no indica el nombre completo de Guillermo.

³⁰³ Esta tesis fue presentada en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras para el grado de maestría de la Facultad de Arquitectura en julio de 1981.

donde estuvo hasta mayo de 1981.³⁰⁴ Para Iia Sánchez, este local no estaba diseñado ni construido para la ejecución apropiada del ballet, aparte de que presentaba un gran deterioro en su planta física. Las facilidades contaban con un estudio principal donde se enseñaban los niveles intermedio y avanzado, y también practicaba la compañía, así como un estudio más pequeño para clases de principiantes, estudiantes intermedios y bailes españoles. El piso de madera de estos estudios estaba colocado directamente sobre el suelo, práctica errónea para la ejecución de este arte, ya que el mismo debe estar levantado del suelo varias pulgadas para amortiguar la ejecución de los pasos y evitar lesiones en los bailarines. La estructura contaba con vestidores y un solo baño, el cual no contaba con una ducha. Además, no tenían espacio adicional para el almacenamiento de escenografía.

En mayo de 1981, BSJ sale del edificio ya que el Municipio de San Juan, dueño del inmueble, determinó otro uso o propósito para el mismo. Ana García solicitó utilizar el salón comedor de la antigua base naval de Miramar, que estaba desocupado y tenía un tamaño apropiado para las prácticas de ballet. En mayo de ese mismo año le otorgan el permiso de uso como sede provisional. Este edificio, perteneciente a la Autoridad de Terrenos del Gobierno de Puerto Rico, también era inapropiado para la ejecución de las actividades de BSJ, debido a la falta de ventilación, sus pequeñas dimensiones y su mala iluminación. El no tener un local propio era un gran problema. Tampoco era factible invertir en reparaciones y remodelaciones en una estructura de la cual posiblemente serían desalojados nuevamente. Además, BSJ contaba con muy pocos recursos para invertirlos en remodelaciones y el gobierno tampoco estaba dispuesto a hacer dicha inversión. BSJ

³⁰⁴ Sánchez indica que estuvieron en este edificio por 6 años. Si se le restan 6 años a 1981, las fechas comprenderían de 1975 a 1981.

necesitaba ser dueño de su propio edificio, para tener una sede permanente y no provisional, que pudiera ser remodelada apropiadamente para la ejecución de dicho arte.

La escuela y compañía funcionaban con limitados recursos. Los fondos o ingresos con los que operaba BSJ eran provenientes de auspiciadores, fondos federales y estatales y de organizaciones nacionales. La escuela no generaba un ingreso alto debido al bajo costo que mantenía por las clases, con el propósito de mantener un servicio accesible para todos los sectores de la sociedad. Inicialmente, BSJ se abastecía únicamente del poco ingreso que obtenía de su escuela, siendo ésta su única ayuda económica. Luego, Ana García logró conseguir un subsidio por parte del ICP de unos \$5,000 dólares anuales. Este subsidio fue aumentando año tras año, hasta que, en 1974, alcanza un máximo de \$25,000 dólares anuales. En ese año, se logró un subsidio federal a través de la Fundación Nacional para las Artes (National Endowment for the Arts). Luego de alcanzar este máximo subsidio, el mismo disminuyó hasta llegar a la cantidad de \$24,250 en 1981. Finalmente, a BSJ se le concedió en 2019 una sede propia en el edificio anexo a la Escuela Superior Central de Santurce, donde ha permanecido desde el 2004 hasta el presente.³⁰⁵

La escuela y compañía nacional de Puerto Rico cumplió 25 años de labor ininterrumpida, el 13 de noviembre de 1979. El programa de mano para la presentación de *Coppélia* en octubre de 1978, indica que se había cumplido el sueño de Ana de “crear una compañía de ballet profesional que fuese motivo de orgullo para nuestro pueblo.”³⁰⁶ Se explica que, a través de sus 25 años de existencia, la escuela de BSJ ha entrenado muchos distinguidos bailarines, algunos ahora miembros de la compañía, otros incorporados a otras

³⁰⁵ Esta escuela está localizada en la parada 21 ½ de la Avenida Ponce de León en Santurce.

³⁰⁶ Sus palabras fueron citadas en la página 5 del programa de mano de BSJ para la presentación del ballet *Coppélia* en octubre de 1978.

compañías en Norteamérica, Suramérica y Europa. La labor de la escuela es brindar un profundo conocimiento y aprecio por el ballet, tanto a sus alumnos, como a las personas que no han podido o querido dedicarse profesionalmente a esta carrera, pero tienen un gran amor por el ballet. Se señala que el profesionalismo de BSJ queda demostrado en la creación de bailarines profesionales, que en ocasiones han compartido escena con famosas figuras del ballet internacional, siendo éstas prominentes estrellas del ballet mundial.

Para 1981, la compañía se componía de 25 bailarines y una escuela privada la cual contaba con un sistema de becas para estudiantes talentosos de escasos recursos. Los niveles ofrecidos comprendían: preballet (5 a 8 años), principiantes, intermedio, avanzado, adultos y profesionales (miembros de la compañía) agrupados de acuerdo a su edad y niveles de conocimiento. Además, se daban clases de bailes españoles. El sistema administrativo estaba compuesto por una directora y una organización llamada Amigos de Ballets de San Juan. La compañía mayormente estaba formada por estudiantes avanzados y bailarines profesionales, muchos de ellos educados en la escuela de BSJ. La falta de recursos económicos de BSJ impedía ofrecerles una remuneración adecuada a los profesionales miembros de la compañía, lo que no les permitía vivir exclusivamente de su arte, viéndose en la necesidad de obtener otros trabajos. Es importante resaltar que todos los profesores de la escuela son parte de la compañía, teniendo que dividir su tiempo entre la enseñanza en la escuela, las presentaciones de la compañía y otro trabajo adicional fuera de BSJ para obtener suficientes ingresos económicos.

Ilia Sánchez Arana destaca que, en 1981, la facultad de la escuela estaba compuesta por Ana García, María Carrera, Sally Atkins, Ana María Castañón, Ramón Molina, Scharon Maldonado, Maribel Rivera y Rafael Reyes. Estos últimos tres eran al momento

solistas de la compañía. A pesar del costo mínimo por clase, la escuela contaba con una matrícula que rondaba los 225 estudiantes. Debido a la falta de facilidades, un sin número de personas interesadas no eran aceptadas por la falta de espacio y de maestros. El espacio e itinerario era apretado, a tal punto que solo se ofrecían dos clases de españoles y una de nivel avanzado a la semana. De lunes a viernes el horario de operación de la escuela comprendía de 3:30 pm a 6:30 pm, ya que los estudiantes salían de sus respectivas escuelas académicas a las 3 de la tarde. Mientras tanto la compañía utilizaba el horario de la mañana. Los sábados se ofrecían clases de principiantes desde las 8:00 am hasta las 12 del medio día, y clase de nivel intermedio de 12:00 pm a 2:00 pm. En el verano, la escuela operaba de 9:00 am a 12:00 pm y de 2:00 pm a 6:00 pm, mientras que los sábados operaba de 9:00 am a 12:00 pm. También se ofrecían clases nocturnas de 7:00 pm a 11:00 pm para miembros de la compañía o adultos principiantes. Las clases duraban una hora debido a la escasez de maestros, quienes a veces daban de dos a tres clases corridas sin tener tiempo de descanso, lo cual era inadecuado.³⁰⁷

Como hemos indicado, BSJ permaneció en el salón comedor de la Antigua Base Naval en Miramar y en el 2004 se mudó al edificio anexo de la escuela Central High en la parada 21 ½ de la Avenida Ponce de León en Santurce, donde permanece hasta el día de hoy. El P.C. de la Cámara 338 de la 18va Asamblea Legislativa, 5ta sesión ordinaria de la Cámara de Representantes, presentado el 23 de enero del corriente año 2019 por el

³⁰⁷ En la actualidad, la escuela ofrece los siguientes cursos durante el año escolar: “Mami y yo” (2 años); “Movimiento creativo 1, 2 y 3” (3 a 6 años); Preballet 1 y 2 (6 a 8 años); Preparatorio 1 y 2 (8 a 9 años); los niveles del 1 al 8 (desde 10 años en adelante); Repertorio y variaciones; “Pas de deux”; Técnica de puntas; Técnica de varones; Jazz; Bailes españoles; Ballet para adultos y Danza moderna. En los veranos se añaden otros cursos como “Preparación física”, Bailes de carácter y Danza contemporánea. Ballets de San Juan utiliza lo mejor de las metodologías de las escuelas cubana, rusa, danesa, italiana y americana para impartir sus enseñanzas en la técnica de ballet clásico.

Honorable Jorge Navarro Suárez, presidente de la Comisión de Gobierno, propone el traspaso del edificio de la sede actual al Fideicomiso de Ballets de San Juan, sin costo alguno. En el documento se expone la trayectoria y labor cultural de BSJ al desarrollo del arte de la danza y cómo ha estimulado la afición del público puertorriqueño hacia este arte en la Isla. El proyecto reconociendo los 65 años de labor ininterrumpida, de BSJ y la incorporación de una gama de artistas a su gestión cultural, como compositores, artistas plásticos, actores, directores y diseñadores de las artes representativas. Reconoce además que es la tercera institución cultural más antigua de Puerto Rico, poseyendo la escuela más antigua de Puerto Rico que aún sigue funcionando.

Este documento registra a BSJ como la primera compañía profesional en Puerto Rico y una de las más antiguas de Latinoamérica, habiendo desarrollado un repertorio netamente puertorriqueño y enaltecido el bagaje cultural y la tradición del pueblo puertorriqueño, además de haber ofrecido al pueblo por primera vez un repertorio abarcador de ballet clásico, neoclásico, moderno y contemporáneo. Estos asuntos convierten a BSJ en embajadores del baile en Puerto Rico haciendo participe a la Isla del desarrollo del ballet universal evidenciado y plasmado mediante sus giras en Latinoamérica, Sur América, Estados Unidos y Europa.

Se reconoce a la escuela de BSJ como la primera escuela profesional de ballet clásico en la Isla, accesible a estudiantes de escasos recursos, la cual mantiene un programa de becas permanente. Mediante las giras nacionales, BSJ mantiene desde sus inicios la preocupación de llegar a sectores que no tienen acceso a sus presentaciones presentándose en múltiples municipios de la Isla. Destaca también que desde sus instalaciones BSJ planifica, organiza, dirige, enseña, entrena y ensaya, ofreciendo clases de todos los niveles

de la danza clásica, moderna y contemporánea para estudiantes de todos los estratos sociales. Además de ofrecer talleres intensivos de verano, con maestros internacionales. A su vez brinda la oportunidad mediante el programa Tu Casa de las Artes, un espacio libre de costo a organizaciones culturales, educativas y religiosas que no cuentan con espacio propio donde se benefician compañías de teatro y danza, artistas independientes y otros sectores de la comunidad artística.

Otro asunto resaltado por el proyecto de la Cámara de Representantes es la inversión en la planta física desde el 2004, para lograr mejoras de sus facilidades. Bajo la administración del Fideicomiso de Ballets de San Juan se han invertido aproximadamente unos \$100,000 dólares en su mantenimiento y en mejoras, que han resultado en unas instalaciones óptimas para el entrenamiento de todos los estudiantes.

En el documento se expresa que por todo lo anteriormente mencionado “entendemos necesaria la transferencia, por parte del Departamento de Obras Públicas, del Anexo a la Escuela Superior Central al Fideicomiso de Ballets de San Juan. Sin duda, esta transferencia representa una oportunidad para el desarrollo económico y social de esa comunidad y de dicho municipio.”³⁰⁸

BSJ ha presentado un variado repertorio en sus 65 años de historia y labor cultural, incluyendo ballets clásicos como *El Lago de los cisnes*, *El cascanueces*, *Giselle*, *La Fille Mal Gardée*, *Coppélia*, *La Sylphide*, *Les Sylphides* y *Bella durmiente* entre otras. Es una de las primeras compañías en Hispanoamérica en colaborar con el Balanchine Trust, presentando gran parte del repertorio Balanchine como *Apollo*, *Serenade*, *Who Cares?*,

³⁰⁸ Gobierno de Puerto Rico, 18va asamblea legislativa, 5ta sesión ordinaria, Cámara de Representantes, R.C de la C. 338, informe positivo, 23 de enero de 2019, visitado 20 de febrero de 2019, <http://www.tucamarapr.org/dnncamara/Documents/Measures/90454507-ca4b-4b3c-9571-283433acd5d7.pdf>.

*Rubies, Waltz Fantasy (Valse Fantaisie), Tchaikovsky Pas De Deux, La Sonámbula (La Sonnambula), Scoth Symphony, El pájaro de fuego, Concierto Barroco, Elegie, Allegro Brillante, Tarantella, Donizetti Variations, y Stars and Stripes,*³⁰⁹ entre otros.

Se destaca que el mayor triunfo de Ballets de San Juan y de Ana García ha sido el desarrollo y creación de un repertorio puertorriqueño enalteciendo el bagaje cultural y las tradiciones del pueblo puertorriqueño. El repertorio basado en el folclor, las leyendas, los héroes, la literatura, los ritmos y todo aquello que distingue al pueblo, se nutre a su vez de composiciones musicales comisionadas a artistas puertorriqueños como lo son Jack Delano, Amaury Veray, Héctor Campos Parsi, Luis Enrique Juliá, Alberto Carrión (1953-presente), Roberto Sierra (1953- presente) y otros. Artistas boricuas como Lorenzo Homar (1913-2004), Rafael Tufiño (1922-2008), Julio Rosado del Valle (1922-2008), Jaime Suárez (1946- presente), Susana Espinosa (1933- presente), y Fernando Pena, entre otros han diseñado afiches, escenografía y vestuarios aportando a la misión de poner a Puerto Rico como figura central y emblema de la aportación de BSJ al arte de la danza universal.

310

A través de su historia, Ballets de San Juan ha ido desarrollando y modificando su organización administrativa. En sus inicios la dirección de la compañía y escuela era compartida por las hermanas Ana García y Gilda Navarra. Cuando Gilda se va a proseguir

³⁰⁹ El ballet *Apollo* bailado por Rudolph Nureyev con música de Stravinsky, *Serenade* con música de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, *Who Cares?* con música de canciones de George Gershwin con orquestación de Hershy Kay, *Rubies*, del ballet completo *Jewels*, con música de Stavinsky; *Waltz Fantasy con música de Mikhail Glinka*; *Tchaikovsky Pas De Deux* con música de Tchaikovsky; *La Sonnambula* con música de Vincenzo Bellini; *Scoth Symphony* con música de Felix Mendelssohn; *El pájaro de fuego* con música de Stravinsky; *Concierto Barroco* con música de Johann Sebastian Bach, *Elegie* con música de Tchaikovsky; *Allegro Brillante* con música de Tchaikovsky; *Tarantella* con música de Louis Moreau Gottschalk; *Donizetti Variations* con música de la ópera *Don Sebastián* compuesta por Gaetano Donizetti; y *Stars and Stripes* con música de John Philip Sousa arreglada por Hershy Kay.

³¹⁰ “Ana García Daubón,” Ballets de San Juan, visitado el 5 de febrero de 2019, <http://balletsdesanjuan.org/nuestrahistoria/fundadora/index.html>.

estudios de pantomima en Estados Unidos y Europa durante la década de 1960, Ana asume la total responsabilidad de la dirección. Durante los años 1965 – 1973, Juan Anduze colabora con ella como director asociado de la compañía, pero a partir de ese periodo la dirección de la escuela y de la compañía, nuevamente recae en los hombros de Ana. En 1992, Lourdes Ortega, primera bailarina de la compañía, asume la dirección de la escuela, tarea que desempeña hasta el 2002, mientras Ana García continúa como directora artística de la compañía hasta 2001, cuando ambas direcciones pasan a manos de Lourdes Ortega. En el 2002, Marie Carmen Márquez, ex solista de BSJ, asume la dirección de la escuela, mientras Ricardo Meléndez, bailarín que había colaborado anteriormente en BSJ, asume la dirección de la compañía. En el 2004, Nahir Medina, ex solista principal de BSJ, asume la dirección artística de la compañía, mientras Márquez permanece en la dirección de la escuela. Ese mismo año se crea la dirección general y ejecutiva, la cual asume Orlando Carreras. En el 2018 se crea Ballet Joven de Ballets de San Juan, un grupo compuesto por alumnos de nivel intermedio y nivel avanzado, antes conocido como el taller de la escuela de Ballets de San Juan. Dirigido por la exbailarina principal Vanessa Vachier, quien en agosto de 2019 asume la dirección de la escuela de Ballets de San Juan.

Visión, misión, objetivos y meta

En la actualidad, la visión, misión, objetivos y metas de Ballets de San Juan dan idea de su desarrollo institucional. La visión es el desarrollo de la danza en todas sus manifestaciones como son: apreciación, creación, educación y desarrollo profesional; nutriéndose de los valores nacionales para enaltecer la cultura y la identidad de pueblo puertorriqueño. La misión enfatiza el desarrollo del arte de la danza, fomentando la integración de todas las artes representativas, además de educar, entrenar y desarrollar

artistas, cumpliendo con la responsabilidad social de permitir que el arte y la educación, sean accesibles a todos los sectores de la sociedad. Los objetivos actuales tienen como meta principal el desarrollo y la promoción del baile en nuestra Isla, fomentando en el ciudadano la afición a la danza, para consolidar una conciencia pública de este arte en Puerto Rico que enaltezca la cultura puertorriqueña. Las metas de la compañía son: realizar una labor cultural en todos los niveles de la sociedad puertorriqueña; desarrollar un repertorio clásico, internacional, neoclásico y contemporáneo, donde se integre y preserve nuestra idiosincrasia; y promover el talento puertorriqueño propiciando el mismo a través de un extenso programa de becas para el desarrollo del talento de jóvenes de escasos recursos.

Lourdes Ortega

Una vez desaparecidas las figuras centrales que crearon BSJ es justo conocer también los talentos que han continuado esa ingente labor académica y artística de la compañía. Se destaca Lourdes E. Ortega, quién inició sus estudios de ballet clásico con Víctor Huertas y posteriormente comenzó su carrera profesional en Ballet Teatro Municipal de San Juan bajo la dirección de Huertas. A los 12 años, fue becada por la escuela del American Ballet (SAB), por 4 años consecutivos. A los 14 años entra a la compañía Ballets de San Juan, donde se desempeñó como solista hasta 1986 cuando es promovida a bailarina principal. Interpretó roles principales en *El Lago de los cisnes*, *El cascanueces*, *Raymonda* junto a Fernando Bujones, *La Bayadère* junto a Jorge Esquivel, *Pájaro de fuego* y *Sombrero de tres picos*, entre otros. Del repertorio de George Balanchine interpretó roles principales en *Apollo* junto a Jorge Esquivel, *Donizetti Variations*, *Rubies*, *Serenade*, *Concierto Barroco*, *Allegro Brillante*, *Waltz Fantasy* y

Tchaikovsky Pas de Deux. Bailó en teatros de Haití, Miami, República Dominicana, México, Perú, Cuba, Barcelona, Nueva York, Filadelfia, Boston, Chicago y Washington. Entre sus maestros de ballet se encuentran Víctor Huertas, Juan Anduze, Ana García, Ramón Molina, María Carrera, Melissa Hayden, Victoria Simon, Sandra Jennings y Lourdes Gómez. Fungió como directora de la Escuela de Ballets de San Juan (1992 - 2002) y como directora artística y ejecutiva³¹¹ de la compañía (2000 – 2002)³¹². Fue bailarina de la compañía Andanza (2003-2004), hasta que decide retirarse de los escenarios, y asistió a María Teresa Robles en la dirección del programa educativo de Andanza (2004-2008). Ha impartido clases en la escuela y compañía de Mauro Ballet y su Youth Ballet Company y en la escuela y compañía de Balletteatro Nacional de Puerto Rico. Actualmente se desempeña como profesora de la escuela de Andanza, del School of Performing Arts y de la escuela de Ballet Nacional de Puerto Rico,³¹³ antes Balletteatro Nacional de Puerto Rico.³¹⁴

Ricardo Meléndez

Otro colaborador de BSJ es Ricardo Meléndez, quien comenzó sus estudios de baile en la escuela Calichi bajo la tutela de Karen Schwartz. Ha bailado con The Alvin Ailey Dance Ensemble, Ballet Hispánico de Nueva York, Ballets de San Juan, Omega Liturgical Dance Company, e Indianapolis Dance Company. Fue bailarín principal de Dance Kaleidoscope en Indianapolis, nombrado asistente del director artístico y fue coreógrafo

³¹¹ Según Orlando Carreras director ejecutivo y general de BSJ, la dirección ejecutiva se crea en el 2004.

³¹² Según el director ejecutivo de BSJ. Lourdes fue directora artística de julio 2001 a junio 2002.

³¹³ Ballet Nacional de Puerto Rico cesó sus operaciones en diciembre de 2019.

³¹⁴ “Facultad: Lourdes Ortega,” Waldo Gonzalez’s School for the Performing Arts, visitado el 5 de febrero de 2019, <http://www.schoolfortheperformingarts.com/sobre-nosotros/facultad/lourdes-ortega>.

residente del American Cabaret Theater. Fue director artístico de Ballets de San Juan (2002-2004). Actualmente es director artístico del Virginia Ballet Theatre y director asociado de Todd Rosenlieb Dance en Norfolk, Virginia. Sus trabajos coreográficos se han presentado en Estados Unidos, Italia, Reino Unido y el Caribe. Perteneció a la facultad de Virginia School of Arts e imparte clases en el Governor School for the Arts y el Departamento de Danza y Teatro de Tidewater Community College, así como en Norfolk Campus y Old Dominion University, ambos en Norfolk, Virginia. Es cofundador y codirector artístico del Workshop Theatre Group en Virginia.³¹⁵ Ha participado en varias obras teatrales como actor, siendo galardonado como ‘Mejor Actor Varón’ en el Festival de Teatro de Dublín, por su interpretación de Nijinsky en la producción del Workshop Theatre Group titulada *Nijinsky’s Last Dance*, previamente presentada en el Edinburgh Fringe Festival en Escocia, en España, y en Estados Unidos. Posee un Bachillerato en Pedagogía de la Danza del Butler University y una Maestría en Bellas Artes en Teatro del Brooklyn College de New York.³¹⁶

Nahir Medina

Nahir E. Medina Pérez, nació en Santurce Puerto Rico el 30 de septiembre de 1961. Su interés por el baile se inició tras ver un ballet en el canal 6, por lo que pidió que su regalo de Reyes fuese su matrícula en clases de ballet. Comenzó sus estudios de baile a los 10 años en la Academia de Baile de Blanca y Víctor Huertas en Bayamón. Víctor Huertas era maestro académico en la Escuela Luterana en Bayamón y el hermano de Nahir, Jorge

³¹⁵ “Artistic Director, Ricardo Meléndez,” Virginia Ballet Theatre en la página web de Todd Rosenlieb Dance, visitado el 5 de febrero de 2019, <http://www.trdance.org/virginia-ballet-theatre/>.

³¹⁶ “Ricardo Melendez,” West Virginia Department of Arts, Culture and History, visitado el 5 de febrero de 2019, <http://www.wvculture.org/dance/faculty/2014/Melendez.html>.

Lugo, era estudiante de él, por lo que su madre los apuntó a ambos en su academia de baile. A los 13 años ingresó a BSJ porque Huertas le sugirió a la madre de Nahir que debía continuar estudios en ballet más avanzados. Víctor habló con Ana García para que la audicionara para el taller de BSJ, siendo admitida mediante beca. Para esa época había cerca de 12 integrantes en el taller, entre las cuales se encontraban María Teresa del Real, Mabeth Ramos y Gladisa Guadalupe. Las maestras eran Ana García, María Carrera y Ana María Castañón. Una vez se graduó de la escuela superior, se integró a la compañía. Los ensayos comenzaban a las 11:00 am y se extendían hasta las 2:00 pm, pero usualmente ese periodo también lo utilizaban los solistas y principales para ensayar, en ocasiones tenía que regresar por la tarde a participar de otros ensayos. A veces la clase de la compañía era a las 5 de la tarde y se integraban los solistas al taller. Ramón ‘Tato’ Molina impartía clases por la tarde, mientras que García y Carrera usualmente daban clase por la mañana. Mientras pertenecía a la compañía de BSJ los integrantes eran alrededor de 30 bailarines. Una vez se entraba a la compañía, se le pagaba una mensualidad al bailarín, y mientras pertenecían al taller se les pagaba por las funciones, siempre proveyendo zapatillas de puntas tanto para el taller como para la compañía.

Nahir Medina comenzó a enseñar en la escuela de BSJ a los 16 años, dando clases a las pequeñas, luego a principiantes y a jóvenes de nivel intermedio. En ocasiones María Carrera le pedía que diera el calentamiento del taller. María Carrera la inspiró a ser ensayadora. La escuela de BSJ no acostumbraba a hacer recitales, pero Nahir le pidió permiso a Ana para hacer un día de logros, a lo cual accedió y Nahir presentó *El coquí perdido*, de su propia autoría, todo con música puertorriqueña, en el teatro de la Universidad Interamericana de Cupey. Como parte de su formación como bailarina cabe

reconocer que fue becada en el programa de verano de ABT, Alvin Ailey y Ballet Hispánico, además de tomar clases privadas en Steps y Darvash Studio, también en Nueva York. A los 24 años se integró a la compañía Eglevsky Ballet donde se desempeñó como solista, asistente de director y *ballet mistress*. Mientras residía en Nueva York impartía clases en Downtown Ballet, la escuela y compañía de Pashal Guzmán, quien anteriormente le había ofrecido formar parte de la facultad de la escuela Julián Blanco, antes de que ésta estuviera adscrita al Departamento de Educación. A su regreso a Puerto Rico, continuó viajando a Nueva York para participar con la compañía Eglevsky para formar parte del elenco de las producciones de *El cascanueces* y de las de verano.

Mientras está en Puerto Rico, Nahir logró el puesto de maestra en el Programa de Danza de Roosevelt Roads en Ceiba. Al trabajar se percató que había una necesidad y demanda de satisfacer a este sector de la Isla en el área de la danza. Por eso fundó la Corporación para las Artes del Este, corriendo un programa en las tardes, para las siete escuelas en las que se enseñaba baile, teatro, y música, además de ofrecer tutorías. A su vez tuvo una Academia en Fajardo llamada Nahir Dance Studio. Vanessa Ortiz y Miguel Campanearía, directores de Ballet Municipal de San Juan, se comunican con Nahir para que fuera maestra y ensayadora. A su vez, Lourdes Ortega también le solicita que diera clase y asistiera a ensayos en BSJ. En ese tiempo se anunció el cierre de Roosevelt Roads, por lo cual Nahir decidió quedarse trabajando en San Juan.

Para el 2002 pasa a ser ensayadora oficial de la compañía de BSJ, bajo la dirección de Ricardo Meléndez, además de asistente de dirección. Con este puesto deja Ballet Municipal y se enfoca en BSJ. En el 2004 asume la dirección artística y de ensayos de la compañía de BSJ hasta el presente. Actualmente también está a cargo de los programas de

danza de la Escuela de Bellas Artes de los municipios de Bayamón y Vega Baja. Cabe resaltar que ha tenido un amplio entrenamiento en las coreografías clásicas, el estilo de Balanchine, así como el baile moderno y los bailes españoles. Ha Interpretado roles de solista en *El cascanueces*, *El lago de los cisnes*, *Giselle*, *Don Quijote*, *Concierto Barroco*, *Serenade*, *Le Sylphide*, *Allegro Brillante*, y *Raymonda Pas de Dix*, entre otros. Compartió escenario con artistas de la talla de Rudolf Nureyev, Cynthia Gregory, Verónica Tenant, Ivan Nagy, y Fernando Bujones, entre otros.³¹⁷

Marie C. Márquez

Marie Carmen Márquez, comenzó sus estudios de baile con María de Varona a los 8 años, formando parte de su Compañía Juvenil. Luego estudió las técnicas de Martha Graham y ballet con Mayra Worthen. De ahí pasó a ser miembro del Ballet Puertorriqueño, dirigido por Ramón Segarra. A su vez, asistió a los cursos de verano de la escuela de American Ballet (SAB) en Nueva York. Posteriormente se integra al cuerpo de baile de Ballets de San Juan, alcanzando la posición de solista. Luego se trasladó a la ciudad de Nueva York, formando parte del Manhattan Ballet, dirigido por Charla Genn y Robert North, como artista asociado, destacándose como una de sus figuras principales en sus extensas giras en Europa, Japón, China, Hong Kong, Canadá y Estados Unidos. También bailó una temporada con el Ballet Hispánico y fue artista invitada de Dancers Stage en San Francisco, Dancers Patrelle y The New Dance Group en Nueva York. Tuvo la oportunidad

³¹⁷ “Ballets de San Juan, dirección artística, Nahir Medina”, Ballets de San Juan, visitado el 8 de febrero de 2019, <http://balletsdesanjuan.org/lacompania/direccionartistica/index.html> Información adicional suministrada por Nahir Medina.

de estudiar con maestros de la talla de Héctor Zaraspez, Petra Bravo, María Carrera, Carlota Carrera, José Parés, Robert Denver y Wilheam Burmann.

En su etapa como maestra, Marie ha enseñado en Ballet Centro, Ballets de San Juan y Le Dance Studio en Puerto Rico, The New Ballet School (escuela oficial del entonces Feld Ballet), y Ballet Academy East en Nueva York, y ha sido maestra invitada para las competencias de Star System en la costa este de Estados Unidos. Además, como profesora invitada, ha sido miembro de la facultad del Virginia School of the Arts en Lynchburg, Virginia. En agosto de 2002 la nombran directora de la Escuela de Ballets de San Juan y trabaja como profesora invitada del Alabama School of Fine Arts en Birmingham, Alabama. Ella posee un grado asociado en Comunicaciones y Bachillerato en Publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad del Sagrado Corazón, Puerto Rico.³¹⁸

Vanesa Vachier

Vanesa Vachier, natural de San Juan, cursa sus primeros estudios de ballet en el Ballet de Nana Hudo y los prosigue en Ballet Puertorriqueño de Ramón Segarra. Comenzó su carrera profesional en Ballets de San Juan, como solista y luego bailarina principal. Durante esos años interpretó roles del repertorio clásico bajo la tutela de María Carrera, además de roles del repertorio latinoamericano. Del repertorio neoclásico de George Balanchine interpretó varios roles bajo la tutela de Melisa Hayden y Sandra Jennings. Entre sus maestros figuraron María Carrera, Ana García, Ramón Segarra, Héctor Zaraspe, Petra Bravo, Madame Svetlova, Madame Darvash, Fernando Alonso, Mario Galizzi, Luis Fuentes y José Parés. Participó mediante invitación en giras a Miami, New Orleans, Nueva

³¹⁸ “Ballets de San Juan, dirección escuela BSJ: Marie C. Márquez”, Ballets de San Juan, visitado el 8 de febrero de 2019, <http://balletsdesanjuan.org/page-19/page-20/index.html>.

York, España, Venezuela, Cuba, Perú y Argentina. Vachier ha representado a Ballets de San Juan en festivales como: Festival de Perú, Festival de la Danza en Camagüey, Cuba; Festival Coreográfico Iberoamericano Oscar López en Barcelona, España, y en intercambios culturales en Estados Unidos, Suramérica, Centroamérica y Europa. Bailó para el Rey Juan Carlos junto a Ballets de San Juan en 1987. Fue invitada a participar en el Seminario de Verano del Chautauqua Institute for the Arts en Nueva York en 1989. Ha sido miembro de la facultad de la Escuela Especializada en Ballet Julián E. Blanco por más de 24 años, además de enseñar en diversas escuelas de ballet en Puerto Rico. Posee la certificación de maestra de Bellas Artes en Ballet, y la certificación de maestra de Educación Especial. Tiene un bachillerato en Educación Especial con concentración en Desviación de Conducta, una maestría en la Enseñanza de las Bellas Artes con concentración en Danza y posee un Doctorado en Educación, Arte y Cultura con concentración en Currículo.³¹⁹

Estas personas han mantenido la tarea, trayectoria, tradición y visión de Ana García para una compañía de ballet representativa de Puerto Rico. También han mantenido la accesibilidad a la educación de la danza a bajo costo, para la inclusión de todos los sectores, así como su programa de becas y la difusión del arte del ballet a diferentes sectores de la sociedad y los municipios de Puerto Rico.

³¹⁹ “Ballets de San Juan, maestros:Vannesa Vachier,” Ballets de San Juan, visitado el 3 de marzo de 2019, <http://balletsdesanjuan.org/page-19/page-21/index.html>.

Capítulo 4: Recapitulación y conclusión

El primer tema destacado en esta investigación es el origen del ballet. Observamos que el arte del ballet se transforma, dejando de ser únicamente una actividad de entretenimiento para las cortes francesas, ampliándose a diversos sectores y convirtiéndose en una actividad popular. El ballet se esparce por Europa creando compañías de ballet y convirtiendo el baile en una profesión. Sus raíces se encuentran en las cortes francesas e italianas del siglo XVI. Obtiene sus orígenes en la corte de Catalina de Medici con la creación del primer ballet *Ballet Comique de la Reine* en 1581. Esta época del siglo XVI se le conoce como la Era Renacentista del ballet. Comienza a propagarse a otros lugares y obtiene su formalidad bajo el reinado de Luis XIV de Francia, con la creación de la primera escuela de baile en 1661, La Real Academia de Danza. Al periodo del siglo XVII se le conoce como la Era Barroca del ballet. El maestro Pierre Beauchamp codificó y estableció las cinco posiciones básicas del ballet, incorporando la influencia de los bailes isabelinos, italianos y las acrobacias de los circos de la época. Para 1681 suben por vez primera a escena bailarinas mujeres. En 1700, se crea el primer sistema de notación de la danza. El ballet continuó evolucionando tanto en notación, estudio de técnica, pedagogía, vestuarios, escenografías y estilos. Del ballet de cortes surgió el ballet *d'action* o ballet de pantomima, dando paso al ballet narrativo a finales del siglo XVIII y principios del XIX, conociéndose, respectivamente como la Época Clásica y Pre Romántica del ballet. Para la tercera década del siglo XIX comienza la Era Romántica del ballet blanco (*ballet blanc*). Esta era también se conoce como la Época Dorada del ballet. A finales del siglo XIX el ballet tiene mucho auge en la ciudad de San Petersburgo hasta principios del siglo XX, conociéndose como el periodo del Ballet Ruso Imperial. A partir de la primera década del siglo XX comienza a

surgir la Época Modernista del ballet, con la creación de los Ballets Russes. Para el mismo periodo comienzan a surgir otras vertientes del ballet como la danza o ballet moderno y el ballet neoclásico en los Estados Unidos de América y Europa. A partir de la década de 1940 surge la danza o ballet contemporáneo y para la década de 1960 la danza post contemporánea. Durante las próximas décadas y hasta el presente la danza continúa evolucionando al igual que los vestuarios, escenografías y estilos.

Podemos concluir que a partir de la técnica y vocabulario de la escuela francesa surgen y se desarrollan nuevas escuelas cada una influenciada en las anteriores. Las escuelas y metodologías florecientes son la escuela francesa, la escuela rusa de Vaganova, la escuela italiana de Cecchetti, la escuela danesa de Bournonville, la escuela inglesa del Royal Academy of Dance, la escuela americana de Balanchine y finalmente la escuela cubana de Alicia Alonso. La escuela cubana y la americana influyen directamente en los maestros y bailarines puertorriqueños, principalmente en Ana García, quien fue discípula de Balanchine y de Alicia Alonso. Esta conexión, conocimiento y experiencia le permite a Ana García formar una escuela y compañía de baile profesional en Puerto Rico: Ballets de San Juan.

El segundo tema de este trabajo es el inicio y la evolución del ballet en Puerto Rico. Antes de que el ballet llegara a Puerto Rico, existía una apreciación y disfrute hacia las artes escénico-musicales y la danza teatral durante el periodo colonial español, pues durante el siglo XIX se fundaron teatros, bandas musicales, orquestas y conjuntos musicales. Sabemos que el arte del ballet comienza a llegar a América y el Caribe mediante presentaciones esporádicas de bailarines europeos, pero su difusión e interés se marca a principios del siglo XX mediante la gira de los Ballets Russes a la ciudad de Nueva York

y la gira por América de la legendaria Anna Pavlova junto a su compañía. A partir de principios del siglo XX, bajo el dominio colonial norteamericano, las compañías extranjeras dejaron de presentarse en la Isla, pero se crearon compañías de zarzuela, teatros y escuelas de música. Para la década de 1930 nace Pro-Arte Musical, para apoyar y promover presentaciones artísticas escénico-musicales. El baile y la danza siempre estuvieron presentes en la sociedad puertorriqueña, aunque el ballet no estaba muy bien definido. No es hasta que Pavlova se presenta en Puerto Rico en diciembre de 1917 y enero de 1918, como parte de su gira por América, que el ballet comienza a tomar fuerza, auge y definición. La visita de Anna Pavlova impresionó a Carmen Tischer, madre de Lotti Tischer, y Ángeles Daubón, madre de Ana y Gilda García, iniciando su gusto y afición por el ballet hasta que toman la decisión de desarrollar el arte del ballet en Puerto Rico. Lotti Tischer se convierte en pionera de este arte en la Isla, al organizar formalmente las clases de ballet en Puerto Rico, instruyendo a estudiantes que continuarán un desarrollo profesional en la danza. La gran mayoría de los futuros bailarines y maestros de la Isla fueron discípulos de Lotti Tischer, como es el caso de las hermanas Ana García y Gilda Navarra, entre otros.

El ballet clásico en Puerto Rico se inició en el Casino de Puerto Rico, al formarse la Asociación Artística Puertorriqueña bajo el liderazgo de Carmen Tischer. Al principio el ballet en la Isla no estaba muy desarrollado, por lo que todo bailarín que deseara continuar estudios más avanzados optaba por irse al extranjero, y usualmente elegían la Ciudad de Nueva York, sin descartar otros estados de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Consecutivamente estos bailarines regresan a la Isla, poniendo en práctica su conocimiento y técnica de ballet, transmitiendo la enseñanza a sus alumnos. Al crearse Ballets de San

Juan, se estableció una escuela formal, lo cual reduce la necesidad de salir al extranjero para completar una formación superior. Además, la Asociación de Maestros de Baile de Puerto Rico invitaba recursos extranjeros para que impartieran seminarios de baile a los estudiantes de la Isla.

Los primeros maestros de ballet en Puerto Rico fueron Manuel Barbosa, la Sra. Hartman, Lotti Tischer, Ada e Hilda Casals, Ana María Valdés, Manolo Agulló, y William Sarazen, quienes enseñaban en sus academias privadas. A finales de la década de 1940 surgen el Ballet Universitario de la Universidad de Puerto Rico organizado por el matrimonio Brauer, así como la Puerto Rico School of Dance en Ponce fundada por el matrimonio de William Sarazen y Evelyn Tristani. Durante esta década se destaca el maestro Manolo Agulló, quien también fue discípulo de Tischer, con su escuela en Santurce y su grupo de baile Presagio. A principios de la década de 1950 surge la Academia de Ballet y Bailes Españoles de Ana García y Gilda Navarra, transformada en la escuela de Ballets de San Juan y posteriormente en la compañía de Ballets de San Juan. Durante esta época, Pro-Arte favorecía las presentaciones de las hermanas Ana García y Gilda Navarra y de William Sarazen. Durante las décadas de 1940 y 1950 Pro-Arte y la Universidad de Puerto Rico se encargaron de traer compañías extranjeras y espectáculos de renombre internacional, como el Ballet de Alicia Alonso, el Ballet de la India, el Ballet Moderno de José Limón, el Ballet Russe de Monte-Carlo, el Ballet Español de Pilar López, el Ballet Español de Anna Konstance y Enrique Seijo, el Ballet Español de Carmen Amaya, el artista Pepe Montes con su ballet español junto a Dorita Ortiz, y la Academia de Arte Escénico de Santo Domingo, entre otros.

Para finales de la década de 1950, José Parés, quien había sido alumno de Agulló y miembro del Ballet de Cuba, crea su propia compañía de danza, llamada Teatro de Danza de José Parés (1957-1959), que posteriormente se transforma en el Patronato de Danza. A partir de la década de los 1960 y 1970 surgen más academias, como la Academia de Zaida Varas, Balleteatro Infantil de Nana Huda y Yoly Studio de Yolanda Muñoz, Ballet 70 de Otto Bravo, Petra Bravo y Myrta Esteves entre otras. Se destacan figuras como la primera bailarina Ana María Castañón durante este periodo, quien también tuvo su propia escuela. Para 1976 se forma en Ponce la Escuela de Baile Julie Mayoral. En 1977 se crea el Ballet Teatro Municipal de San Juan bajo la dirección de Ramón Segarra, posteriormente bajo la dirección sucesiva de Julio Saunders, Víctor Huertas, Juan Anduze, Vanessa Ortiz y Miguel Campanearía. En 1978, surge Ballet Puertorriqueño, fundado por Ramón Segarra, y en 1979 se crea Ballet Concierto de Puerto Rico bajo la dirección artística de Lolita San Miguel, por recomendación de la Asociación de Maestros de Baile de Puerto Rico. Otra escuela emergente es la de Blanca Cortés y Víctor Huertas, llamada Escuela de Baile Blanca y Víctor. Para finales de la década de 1970 surge la primera escuela y compañía de danza moderna en Puerto Rico, Calichi, fundada por Karen Schwarz. En 1983, se crea la primera escuela pública de ballet en Puerto Rico, fundada por Paschal Guzmán junto a Robert Shutter, llamada Escuela de Ballet de Puerto Rico. Posteriormente se convierte en una escuela especializada adscrita al Departamento de Educación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, llamándose Escuela Julián E. Blanco. Años más tarde surgirán otras escuelas especializadas con énfasis en el currículo de ballet clásico y pertenecientes al Departamento de Educación. En 1988, surge el primer Taller de Varones creado por Nana Hudo, Roberto Rodríguez y Gilda Navarra. Durante las décadas de 1980 y 1990

continuaron surgiendo nuevos grupos de danza moderna, contemporánea y experimental. A finales del siglo XX se crean nuevas compañías: Andanza, dirigida por Lolita Villanúa; Hincapié, de Petra Bravo; Balletteatro Nacional de Puerto Rico integrado por un colectivo desertor de Ballet Concierto de Puerto Rico, bajo la dirección de Miguel Campanearía y posteriormente bajo José Rodríguez; y CoDa 21, de Denise Eliza, entre otras. A principio del siglo XXI emergen nuevas compañías y colectivos como Mauro Ballet and Mauro Youth Ballet Company, por Marena Pérez y Aureo Andino; Western Ballet Theatre, por Nana Badrena; y Ballet Brío de Bayamón, creada por Elizabeth Calero y dirigida por Rodney Rivera, entre otros.

El tercer aspecto investigativo de este trabajo es la creación y evolución de Ballets de San Juan como compañía nacional. Afirmamos que los orígenes de la profesionalización de la danza en Puerto Rico datan del año 1951, cuando Ana García regresa a la Isla para presentarse como parte de la gira del Ballet Alicia Alonso. Ella decide quedarse en Puerto Rico, y junto a su hermana Gilda Navarra y sugerencias de su madre Ángeles, fundan la Academia de Ballet y Bailes Españoles de Ana García y Gilda Navarra. La Academia se transforma en 1952 en la Escuela de Ballets de San Juan, teniendo ese mismo año su primera presentación: *La cucarachita Martina*. Con el apoyo de Ricardo Alegría, Ana y Gilda fundan e incorporan la compañía de Ballets de San Juan en 1954, presentándose por vez primera el 13 de noviembre del mismo año en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, junto a Juan Anduze y Pepe Montes. Para esta época, Ana y Gilda se percatan de que cuentan con estudiantes más aventajadas, por lo que entienden que era necesario y justo impulsarlas a un desarrollo, exposición y experiencia a nivel superior.

Las experiencia y educación en baile en el extranjero les permitieron a estos dos pilares de la danza puertorriqueña, Ana y Gilda, transmitir, crear y formar una escuela y compañía nacional con la misión de formar bailarines puertorriqueños. Ambas hermanas iniciaron sus estudios de baile con la maestra Lotti Tischer, formaron parte del grupo Presagio, de Manolo Agulló, mientras que en los veranos prosiguieron estudios en la ciudad de Nueva York. Una vez Ana se gradúa de la escuela superior, se establece junto a Gilda en dicha ciudad para formar parte de The School of American Ballet, bajo la tutela de George Balanchine. Subsiguientemente, Ana forma parte del recién creado Ballet Society, luego convertido en New York City Ballet, y finalmente ingresa al Ballet Alicia Alonso como miembro fundador. Mientras tanto Gilda, prosigue estudios de bailes españoles en Europa, integrándose a varias compañías, haciendo giras por el viejo continente y posteriormente prosiguiendo estudios en pantomima y mímica.

Desde sus inicios, BSJ contó con un programa de becas para facilitar los estudios de baile a sus estudiantes, incluso en instituciones fuera de Puerto Rico. Este programa de becas, junto a los bajos costos de educación fue establecido con la intención de llegar a todo tipo de sectores, incluyendo los de escasos recursos. BSJ se convierte en la primera escuela oficial de baile accesible a sectores menos aventajados, ofreciendo clases de ballet en todos sus niveles y de bailes españoles. Desde su fundación BSJ brindó un espacio para el desarrollo y educación del arte de la danza, convirtiendo y formando estudiantes en profesionales, tanto como bailarines, maestros, coreógrafos y ensayadores, profesionalizando la danza en Puerto Rico sin la necesidad de salir al extranjero para completar su educación, como ocurría en los inicios del desarrollo del ballet en la Isla. Ana

García se convierte en la maestra de la mayoría de los profesionales de la danza en Puerto Rico, a partir de la mitad del siglo XX.

La remuneración a los bailarines de la compañía hace de este arte una profesión, fomentando la creación de artistas de calidad para impartir clases en la escuela de BSJ y en diversas escuelas dentro y fuera de Puerto Rico, así como bailarines con la calidad técnica que les permitió unirse a compañías en América del Norte, América del Sur y Europa y compartir escenario con figuras internacionales del mundo del ballet dentro y fuera de la Isla. Mediante las giras internacionales, BSJ plasma y demuestra su profesionalismo, contribuyendo al desarrollo sociocultural del arte del ballet mundial.

A BSJ se le reconoce como la tercera institución cultural más antigua en Puerto Rico, luego de Pro- Arte Musical y el Instituto de Cultura, que cuenta con la escuela más antigua en funcionamiento. Es la primera institución que brinda educación formal y a la vez funciona como compañía profesional de danza en Puerto Rico, y una de las más antiguas en Latinoamérica. Ha escenificado grandes ballets clásicos del repertorio universal, así como ballets neoclásicos, modernos y contemporáneos. Fue una de las primeras compañías en Hispanoamérica en colaborar con el Balanchine Trust, presentando un vasto repertorio de los ballets neoclásicos de Balanchine. Además, se distingue por haberle brindado al pueblo la experiencia de disfrutar la escenificación de ballets con grandes figuras mundiales como Alicia Alonso, Fernando Bujones, Rudolf Nureyev, Melissa Hayden, Margot Fonteyn, Carla Fracci, Iván Nagy y Cynthia Gregory, entre otros.

La visión y misión de la destacada Ana García incluía la creación de una compañía nacional con bailarines puertorriqueños que fuera orgullo del pueblo de Puerto Rico, con el compromiso de promover el talento puertorriqueño en el campo del ballet y lanzarlo al

exterior como contribución sociocultural al mundo, mientras educa y cultiva el buen gusto del pueblo. Para ella, era vital la promoción del ballet para que llegara a todos los sectores y la mayor cantidad de gente posible en la Isla. Esto se evidencia con las giras nacionales, las presentaciones en diversas plazas de los pueblos de Puerto Rico, el ofrecimiento de funciones gratuitas, y la difusión del arte mediante los medios televisivos, radiales y de diversas plataformas publicitarias. Ana García enaltece y valida la cultura puertorriqueña junto a figuras como Ricardo Alegría, Francisco Arriví, Nilita Vientos Gastón, Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Amaury Veray, Hector Campos Parsi y Jack Delano, entre otros, convirtiéndose en agente activo en la lucha por promover y cultivar la apreciación de las artes en Puerto Rico.

Vale destacar la influencia, relación estrecha y amistad de Ana García y los bailarines Alonso, pues sus experiencias en Cuba las traslada a su proyecto de ballet en Puerto Rico. Así como los Alonso crearon un balance entre lo clásico y lo autóctono, Ana logra armonizar la técnica del ballet clásico con el folclor puertorriqueño, creando un repertorio adaptado a la idiosincrasia y nacionalidad del puertorriqueño, integrando diversas artes representativas. El mayor logro de Ana García fue crear un repertorio netamente puertorriqueño, enalteciendo la cultura y el bagaje cultural autóctono con ballets basados en cuentos, leyendas y el folclor puertorriqueño, con música comisionada a compositores puertorriqueños, y la inclusión de diversos artistas locales para la realización de la escenografía, el vestuario y los carteles, entre otras áreas relacionadas con la producción de los ballets. Esta inclusión de los artistas locales al espectáculo del ballet, ayuda, fomenta y promueve el desarrollo de otros sectores de las artes.

La relación estrecha entre las artes se evidencia en los cuatro aspectos fundamentales que el Ballet Alicia Alonso estableció desde un principio los cuales BSJ también comparte. Los cuatro aspectos fundamentales son: 1- incluir a todo ciudadano, sin distinción de clase social, para que pueda estudiar ballet sin necesidad de salir al extranjero; 2- lograr una compañía profesional donde el bailarín se desarrolle a capacidad; 3- abrir camino a artistas de otros géneros, como escenógrafos, vestuaristas, pintores y técnicos, entre otros; 4- fomentar un público mayor mediante la creación de más temporadas, darle acceso al pueblo con funciones gratuitas y difundir el ballet mediante los medios de televisión, radio, entre otros.

Durante la década de 1950, bajo el gobierno de Luis Muñoz Marín, surge Operación Serenidad como respuesta al proyecto de Operación Manos a la Obra, promoviendo la imagen de progreso, sensibilidad y crecimiento cultural de la sociedad puertorriqueña, para crear un balance con la nueva economía y política de Manos a la Obra. Operación Serenidad interesa fomentar el área cultural, educativa y sociopolítica de Puerto Rico, ante el acelerado desarrollo industrial, el consumismo que han propiciado la desconexión cultural previa. Desarrolla un plan educativo que incluye la promoción de las artes. Como parte de Operación Serenidad se crea en 1955 el Instituto de Cultura Puertorriqueña, con el propósito de conservar, preservar y difundir todas las manifestaciones culturales del pueblo puertorriqueño. A partir de su creación, el ICP fue el principal promotor de BSJ, jugando un papel importante en su trayectoria junto a su director Ricardo Alegría. A BSJ se le identifica como una corporación sin fines pecuniarios afiliada al ICP que a partir de 1956 actúan estrechamente, lo que se evidencia en sus participaciones en del Festival Casals y el Festival de Teatro Puertorriqueño a través de los años. Su participación en estos

festivales permite entender que BSJ se considere importante y trascendental en la cultura puertorriqueña. Otras instituciones que apoyaron a BSJ en sus inicios fueron la Universidad de Puerto Rico y Pro-Arte Musical.

Es preciso destacar que la amistad personal y profesional entre Ana, Gilda y Ricardo los lleva a colaborar numerosas veces. Se evidencia cuando Gilda pertenece a la primera Junta Asesora de Artes Teatrales del Festival de Teatro Puertorriqueño en 1956 y cuando Ricardo Alegría es miembro de la primera Junta Directiva de BSJ en 1963. También se refleja en la creación de ballets basados en escritos originales de Ricardo Alegría, bajo la escenificación y adaptación de Gilda Navarra y Ana García como lo es *La bruja de Loíza*, el primer ballet puertorriqueño estrenado en 1956. Ricardo Alegría reconoce a BSJ en su décimo aniversario, mencionando el logro de la institución al formar un cuerpo profesional de bailarines, propiciando además la creación de obras autóctonas, estimulando la producción musical, familiarizando al público y desarrollando su gusto por el arte del ballet.

BSJ ha evolucionado a través de su historia, desde su estructura física, educativa, financiera y directiva. BSJ comenzó en los altos de una farmacia en la calle Canals, luego se traslada a la calle Américo Salas, ambas localidades en Santurce. Para 1973, se sitúan en el edificio del Antiguo Casino de Puerto Rico, pero como en 1981 los desalojan y se instalan en el salón comedor de la Antigua Base en Miramar. En el 2002, se mudan al edificio que está contiguo a la Central High en Santurce, y en el 2019 se le traspasa dicho edificio, sin costo alguno, al Fideicomiso de BSJ. Así se logra obtener una sede propia, reconociendo la trayectoria y labor cultural de BSJ al desarrollo del arte de la danza y el estímulo al público puertorriqueño. Desde sus inicios, BSJ ofrece clases de ballet para

todos los niveles, bailes españoles y clases para adultos. Con el paso de los años, se incorporaron cursos para infantes desde los dos años de edad, técnica de puntas, taller de varones, danza moderna, danza contemporánea, dúo clásico, jazz, repertorio y variaciones, entre otras. Además, se ofrecen cursos de verano, integrando cursos adicionales relacionados a la disciplina de la danza, con una facultad local e internacional reconocida.

En sus inicios, la escuela y compañía funcionaban con recursos limitados puesto que la escuela no generaba un ingreso alto debido al bajo costo de las clases, que mantenían para asegurar un servicio accesible a todos los sectores de la comunidad. Eventualmente, comenzaron a operar con fondos provenientes de auspiciadores, fondos federales y estatales, y de organizaciones nacionales. En 1955, Gilberto Concepción de Gracia gestiona que BSJ reciba un subsidio legislativo. Posteriormente Ana García logra conseguir un subsidio por parte del ICP de unos \$5,000 dólares anuales, hasta que en 1974 llegó alcanzar un subsidio máximo de \$25,000 dólares anuales. Ese año también se logró un subsidio federal a través de la Fundación Nacional para las Artes. Luego de alcanzar este máximo subsidio en 1974, éste disminuyó hasta llegar a la cantidad de \$24,250 en 1981.

La dirección de BSJ en los primeros años fue compartida entre las hermanas Ana García y Gilda Navarra. En la década de 1960, Gilda decide irse a Estados Unidos y Europa a proseguir estudios en pantomima, y Ana se quedó con la dirección de la escuela y la de la compañía. Entre 1965 y 1973 Juan Anduze se desempeñó como director asociado de la compañía, junto a Ana. Luego de ese periodo la dirección de la escuela y la compañía recaen nuevamente en Ana. En 1992, Lourdes Ortega, primera bailarina de la compañía, asume la dirección de la escuela, mientras Ana García continúa como directora artística de la compañía. En el 2001, ambas direcciones pasan a manos de Lourdes Ortega, pero al año

siguiente Marie Carmen Márquez, ex solista de BSJ, asume la dirección de la escuela, mientras Ricardo Meléndez asume la dirección de la compañía. En el 2004, Nahir Medina, ex solista principal de BSJ, asume la dirección artística de la compañía y se crea el puesto de director general y ejecutivo que estará a cargo de Orlando Carreras. En agosto de 2019, Vanessa Vachier, ex primera bailarina de BSJ, asume la dirección de la escuela.

Ballets de San Juan ha operado ininterrumpidamente desde su fundación en 1954 hasta el presente, logrando 65 años de labor cultural, durante los cuales se convirtió en la embajadora del baile en Puerto Rico, haciendo partícipe a la Isla en el desarrollo del ballet universal mediante sus giras. Actualmente ofrece espacio para el desarrollo de grupos u organizaciones culturales, educativas, y religiosas de la comunidad artística, cuando estas no cuentan con un espacio propio, mediante el programa de Tu Casa de las Artes, el cual es totalmente libre de costo. Gracias a la presencia de bailarines educados fuera de Puerto Rico y la incorporación de otras artes, BSJ se convierte en una escuela y compañía nacional puesto que incluye todos los elementos artísticos nacionales.

A modo de conclusión, podemos afirmar que esta investigación expone el desarrollo y la relación entre el ballet y la sociedad puertorriqueña, mediante la labor cultural, social y pedagógica de BSJ. Queda demostrado la hipótesis inicial, ya que BSJ se ha identificado con la cultura puertorriqueña mediante la creación de una institución nacional de ballet y un repertorio netamente puertorriqueño. El ballet puertorriqueño, al igual que la bomba y la plena, utilizan marcos históricos o situaciones de la sociedad, para transmitir nuestras costumbres, tradiciones y creencias. En términos generales, el ballet se manifiesta de acuerdo a los eventos sociales y políticos de su época y entorno. En el plano local, la cultura puertorriqueña se identifica con el ballet desde que se evidencia la gran

acogida ofrecida a las presentaciones de Anna Pavlova durante su visita a Puerto Rico, seguido por estudiantes que salieron al extranjero en busca de una educación más avanzada y formal, y regresaron para transmitir el conocimiento a nuevas generaciones, fomentando el amor por el arte del baile, formando escuelas, academias y compañías. Por eso concluimos que ha prevalecido el reconocimiento a la labor sociocultural y educativa de la entidad de BSJ a través de sus 65 años de labor ininterrumpida.

Este estudio analiza los pilares de la danza en Puerto Rico y sus primeras instituciones, exponiendo el origen y trayectoria del arte de la danza en Puerto Rico, hasta la creación de una escuela formal y una compañía nacional en Puerto Rico, rescatando así la historia del ballet y utilizando a Ballets de San Juan como el principal ejemplo. Al recopilar, la trayectoria histórica de la danza en Puerto Rico, anteriormente dispersa, se sugiere imitar a otros países, considerando la creación de un museo de la danza, con un espacio digno de esta noble manifestación artística.

Es necesario el conocimiento y divulgación de la historia y trayectoria de la danza y su profesionalización en Puerto Rico, no solo para que se ilustren los practicantes y amantes de este arte, sino para el beneficio y conocimiento de la sociedad y cultura puertorriqueña. Es importante conocer la historia y trayectoria del ballet universal, así como del local. Si se estudia la historia del arte, del teatro, de la música, de la psicología y de muchos otros campos del saber, por lo tanto, es igualmente válido estudiar la historia del ballet. Sugerimos enfáticamente que se creen cursos de historia de la danza en las instituciones del país, para inculcar su importancia entre las diversas ramas del arte y la correlación que existe entre ellas. El ballet se entrelaza con diversas artes y disciplinas, como la música, las artes visuales, el teatro, la historia, las ciencias, la matemática, la

literatura, y los idiomas, entre otras. Un área que también necesita rescatarse es la crítica de ballet, pues los críticos hacen falta en la prensa del país. Es necesario educar y formar críticos. Además de aportar con sus evaluaciones, aportarían a la historia del ballet. Si no fuese por las reseñas y el análisis crítico de las obras de teatro y las producciones de ballet, no habría manera de evidenciar la historia cultural de nuestro país.

Durante las décadas de 1950 a 1980 el arte del ballet se popularizó en Puerto Rico, cautivando, educando y culturizando a las masas. Es necesaria la difusión y educación del campo del ballet para ampliar el interés un público mayor. Es necesario lograr que el ballet, como en otros países, sea parte integral de la identidad cultural, ampliando el sector receptor del ballet, para que abarrote las salas a capacidad. La promoción, el fomento y la educación en las artes, incluyendo la danza, debe permanecer como plan educativo no perecedero. Está demostrado que bailar es parte innata del comportamiento humano, y sirve como método de expresión y trasmisión. El arte sensibiliza y educa, enriqueciendo el conocimiento humano.

Bibliografía

- Alegría, Ricardo. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña; los primeros cinco años, 1955 a 1960*. San Juan, Puerto Rico: ICP, 1960.
- Alegría, Ricardo. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1955-1973: 18 años contribuyendo a nuestra conciencia nacional*. San Juan, Puerto Rico: ICP, 1996. Reimpresión en conmemoración 40 aniversario.
- Baofu, Peter. *The Future of Post-Human Performing Arts: A Preface to a New Theory of the Body and its Presence*. U.K: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Bustamante, Mayda. *Alicia Alonso o la eternidad de Giselle*. Madrid, España: Ediciones Cumbre, Cuadernos Terpsicore, 2013.
- Cabrera, Miguel. *El Ballet en Cuba, apuntes históricos*. La Habana, Cuba: Editorial Cúpulas, Universidad de las Artes, 2011.
- Cabrera, Miguel. *Órbita del Ballet Nacional de Cuba 1948-1978*. Centro de Documentación e Investigaciones Históricas Ballet Nacional de Cuba. La Habana, Cuba: Editorial Orbe, 1978.
- Clarke, Mary, y Clement Crisp. *Ballet: An illustrated History*. Segunda edición. U.K: Hamish Hamilton Publisher, 1992.
- Cohen, Selma Jeanne, y Kathy Matheson. *Dance as a Theatre Act: Source Readings in Dance History From 1581 to Present*. Segunda edición. N.Y: Princeton Book Company, 1992.
- Dance Perspective Inc., y Selma Jeanne Cohen. *International Encyclopedia of Dance*. Vol 2, New York: Oxford University Press, 2004.
- Dance Perspective Inc., y Selma Jeanne Cohen. *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 6, edición revisada. New York: Oxford University Press, 2004.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2008. 6ta reimpresión.
- Ferré, Rosario. *El Vuelo del Cisne*, New York: Penguin Random House, 2002.
- Franks, A.H. *Pavlova: A Biography*. New York: The MacMillan Company, 1956.
- Geirola, Gustavo. *Arte y Oficio del director teatral en América Latina. Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*. California: Editorial Argus, 2013.
- González, Max. *Trayectoria del ballet en Puerto Rico*. San Juan: Centro Gráfico del Caribe, Inc., 1990.
- González, Max. *Trayectoria del ballet en Puerto Rico, segunda parte*. Carolina, Puerto

- Rico: Impresora Nacional, 2007.
- Harris, Andrea. *Making Ballet American: Modernism Before and Beyond Balanchine*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Harris-Warrick, Rebecca, y Bruce Alan Brown. *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*. University of Wisconsin Press, 2005.
- Heras León, Eduardo. *Desde la Platea*. La Habana, Cuba: Editorial José Martí, 2010.
- Hernández, Alberto. *Jesús María Sanromá: An American Twentieth-Century Pianist*. Maryland: Scarecrow Press, 2008.
- Homans, Jennifer. *Apollo's Angels: A History of Ballet*. New York: Random House, 2010.
- Hutchinson Guest, Ann. *Choreo-Graphic: A Comparison of Dance Systems from Fifteenth Century to the Present*. Routledge, 2014.
- Karina, Lilian, Marion Kant and Jonathan Steinberg. *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. New York: Berghahn Books, 2004.
- Laban, Rudolf. *Danza moderna educativa*. Tercera edición. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1975.
- Manning, Susan. *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.
- Martínez, Mayra Beatriz. *Martí ante la danza: glosas ante la gestualidad de la época*. La Habana, Cuba: Editorial José Martí, 2014.
- Matilla Jimeno, Alfredo. *De Música*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992.
- Méndez Martínez, Roberto. *El ballet: guía para espectadores*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2000.
- Méndez Martínez, Roberto. *El ballet su mundo*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2004.
- Pasarell, Emilio. Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico. Vol. II. Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico, 1967.
- Quiles, Edgard. *Teatro Puertorriqueño en acción: dramaturgia y escenificación: 1982-1989*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1990.
- Rey Alfonso, Francisco. *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2002.

- Roxin Wick, Wendy. *Tim Draper: From Eastman Theatre's Muses to the Founding of Rochester City Ballet*. New York: Boydell & Brewer, 2014.
- Rubin, Don. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre; Volume 2: The Americas*. New York: Routledge, 2014.
- Ruiz, Raúl. *Alicia la maravilla de la danza*. La Habana, Cuba: Editorial Gente Nueva, 1988.
- Sosa, Lidia Esther. *Desarrollo del teatro nacional en Puerto Rico*. San Juan: Escenario, 1994.
- Teck, Katherine. *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formation Years of a New American Art*. UK: Oxford University Press, 2011.
- Terry, Walter. *The King's ballet master: A biography of Denmark's August Bournonville*. New York: Dodd, Mead, 1979.
- Warren, Gretchen W. *Classical Ballet Technique*. Florida: University Press of Florida, 1989.
- Vega Martínez, Juan Carlos y Ramiro Malagón Meléndez. *Breve historia de la música en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Colegio San Ignacio de Loyola, 2001.

Tesis

- Reyes Rivera, Carlos. "Análisis comparativo: organizaciones de ballet en Puerto Rico." Tesis para el grado de maestría de la Escuela de Administración Pública de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, 1994.
- Sánchez Arana, Iliá. "Ballets de San Juan: escuela y compañía." Tesis de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, 1981.
- Torregrosa, Jacqueline. "Grand Pas de Danse: desarrollo de modelo de programa académico de danza a nivel universitario para la obtención del grado de Bachillerato." Tesis para el grado doctoral de la Universidad del Turabo en Gurabo, Puerto Rico, 2013.

Programas de Mano

- Academia de baile Yoly Studio. "TriDanza." Junio de 1997.
- Ballets de San Juan. "Aniversario Ballets de San Juan Temporada de Oro Cincuenta Años de Labor Cultural." Mayo de 2005.
- Ballets de San Juan. "3 Mujeres Puertorriqueñas: celebración al centenario de Nilita

Vientos Gastón.” Noviembre de 2003.

Ballets de San Juan. “Décimo aniversario.” Noviembre de 1964.

Ballets de San Juan. “Coppélia.” Octubre de 1978.

Ballets de San Juan. “Festival Casals.” 24, 27, 30 de abril de 1958.

Municipio de Byamón Taller de Danza “Alegría y extravaganza” 29 de enero de 2005.

Documentales

“Tour en L’air: la historia de la Julian.” Dirigida por Luis Freddie Vazquez. Redemption Films, 2016. Fine Arts Café, Hato Rey.

Entrevistas

Entrevista a Miguel Cabrera historiador del Ballet Nacional de Cuba por Vivian Auffant, en La Habana, Cuba el 22 mayo de 2016. Documento personal.

Entrevista Ana García por Myrna Casas, primera parte. Archivo de Ballets de San Juan.

Artículos

“Agrippina Vaganova: Russian Ballerina”, En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 13 de diciembre de 2018. <https://www.britannica.com/biography/Agrippina-Vaganova>.

“Agrippina Vaganova: The Vaganova Method”, Danza Ballet, publicado el 11 de agosto de 2008, visitado el 13 de diciembre de 2018.

<https://www.danzaballet.com/agrippina-vaganova-the-vaganova-method/#:~:text=Agrippina%20Vaganova%20E2%80%9CThe%20Vaganova%20Method%20E2%80%9D,11%20agosto%2C%202008&text=The%20VAGANOV A%20METHOD%20is%20a,of%20the%20Imperial%20Ballet%20School>.

Alegría, Ricardo. “El Programa de Fomento y Divulgación de las Artes del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958-1973.” *Revista del Instituto de Cultura*, núm. 76-77 (julio-diciembre de 1977): 122-127.

Alfredo Matilla Jimeno, “Alicia, Ballet de Alicia Alonso,” *El Mundo*, 18 de julio de 1951, 11.

Anderson, Jack. “Dance in a Review”, *New York Times*, 9 de mayo de 1991, sección C, 13. <https://www.nytimes.com/1991/05/20/arts/dance-in-review-045691.html>

Arriví, Francisco. “Tres compañías de baile en temporada navideña en el Teatro Tapia.

- Las compañías Areyto: Ballet Folklórico de PR, Ballet 70 y Ballets de San Juan”, *El Mundo*, 6 de diciembre de 1970, 10-C.
- “August Bournonville: Danish Dancer”, En la *Enciclopedia Británica*, visitada el 20 de febrero de 2019. <https://www.britannica.com/topic/Royal-Danish-Ballet>.
- Austin, Helen M. “Movement.” *Little Rock Soirée*, 1 de junio del 2011. <https://www.littlerocksoiree.com/post/25006/movement>.
- “Ballet Costume.”, En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 2 de febrero de 2019. <https://www.britannica.com/art/ballet-costume>.
- “Ballet Position.” En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 2 de febrero de 2019. <https://www.britannica.com/art/ballet-position#ref82253>.
- Bellas Artes. “BSJ: Baila al ritmo de Campos Parsi.” *Bellas Artes* V.1, no. 10. (1997): 14.
- Boffil, Sylvia. “Breve historia de la danza moderna/experimental en Puerto Rico,” *ComUnArte*, 9 de enero de 2009. <https://comunarte.wordpress.com/tag/petra-bravo/>.
- Boffil, Sylvia. “Reproducciones: Hincapié, un laboratorio de movimiento.” *ComUnArte*, 24 de abril de 2012. <https://comunarte.wordpress.com/tag/petra-bravo/>.
- Campos Parsi, Héctor. “La música en Puerto Rico,” en *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*. Tomo 7, Música, s.v. Madrid: Ediciones Madrid, 1976.
- “Carlos Blasis: Italian Teacher.” En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 19 de noviembre de 2018. <https://www.britannica.com/biography/Carlo-Blasis>.
- Chapman, John V. “La Fille Mal Gardée,” en *International Encyclopedia of Dance*, Vol 2. New York: Oxford University Press, 2004.
- Clarke, Mary y James Monahan. “Dame Ninette de Valois”, *The Guardian*, 9 de marzo de 2001. <https://www.theguardian.com/news/2001/mar/09/guardianobituaries1>.
- Daubón Aquino, Sonia. “Guía e inventario de los archivos de Nana Hudo.” Archivo de la danza, marzo de 2018. <https://archivodeladanza.files.wordpress.com/2018/04/guicc81a-e-inventario-de-los-archivos-de-nana-hudo-docx.pdf>.
- Daubón Aquino, Sonia. “Las memorias de Jose Parés.” *80 grados*, 2 de diciembre de 2016. <http://www.80grados.net/las-memorias-y-los-objetos-de-jose-pares/>.
- Delgado Castro, Ileana. “Balanceo para salvar la danza,” *El Nuevo Día*, 28 de abril de 2018. <https://www.pressreader.com/puerto-rico/el-nuevo-dia/20180428/281500751865527>.
- Díaz, Carmen Graciela. “El baile es vida,” *El Nuevo día*, 30 de marzo 2014.

<https://www.pressreader.com/puerto-rico/el-nuevo-d%C3%ADa/20140330/287397739311617>.

- Díaz, Enrique y Javier Santiago. "Myrna Casas." *Fundación Nacional para el Arte y la Cultura*, 27 de agosto de 2013. <https://prpop.org/biografias/myrna-casas/>.
- Díaz-Quñones, Arcadio. "Puerto Rico: Cultura, memoria y Diáspora." *Nueva Sociedad*, No. 116 (noviembre-diciembre de 1991): 153-158. <http://nuso.org/articulo/puerto-rico-cultura-memoria-y-diaspora/>.
- Di Orio, Laura. "Ballet: Method to Method." *Dance Informa American Edition*, visitado el 15 de octubre de 2019. <https://www.danceinforma.com/2013/01/07/ballet-method-to-method/>.
- Dunning, Jennifer. "Puerto Rican Ballet Makes its bow with 15year old gold medalist." *New York Times*, 6 de agosto de 1990. <https://www.nytimes.com/1990/08/06/arts/puerto-rican-ballet-makes-its-bow-with-a-15-year-old-gold-medalist.html>.
- "En el Casino de Puerto Rico", *El Mundo*, Página del hogar, sección Ecos de sociedad, 8 de julio de 1938, 12.
- "18 pilares del ballet puertorriqueño." *El Nuevo Día*, 2 de octubre de 2018, <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/fotogalerias/18pilaresdelballpuertorriqueno-galeria-2450510/>.
- Feuillet. "Chorégraphie; ou l'art de décrire la danse." En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 12 de octubre de 2019. <https://www.britannica.com/topic/Choregraphie-ou-lart-de-decrire-la-danse>.
- Fullana Acosta, Mariela. "Carlota Carrera." *El Nuevo Día*, 26 de octubre de 2019. <https://www.pressreader.com/puerto-rico/el-nuevo-dia/20191026/281505048006664>.
- Fullana Acosta, Mariela. "Denuncian que la UPR considera eliminar los cursos de danza en Río Piedras." *El Nuevo Día*, 3 de abril de 2019. <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/nota/denuncianquelauprconsideraeliminarloscursosdedanzaenriopiedras-2485973/>.
- Fullana Acosta, Mariela. "Lolita Villanúa: dos décadas de andanzas." *El Nuevo Día*, 24 de marzo de 2019. https://www.magacin.com/inspiracion-liderazgo/nota/lolita-villanua-dos-decadas-de-andanzas/?fbclid=IwAR1IMTk4CtuH6aZCCcPaFT271JGjTLftoMDu39LkB5t3BKqKo7LwAxB4_dc.
- Guest, Ivor. "Ballet after 1945." En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 15 de enero 2019. <https://www.britannica.com/art/ballet/Ballet-after-1945>.

- González, Max. “Increíble el Ballet Juvenil Puertorriqueño” *Claridad*, enero de 1994.
- Homar, Susan. “In Memoriam: Ana García”, *Diálogo*, (enero-febrero, 2008): 26.
<https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/4102821-edicion-enero-2008>.
- Homar, Susan. “La profesionalización de la danza y la danza teatral.” En la *Enciclopedia de Puerto Rico*, 11 de septiembre de 2014.
<https://enciclopedia.pr.org/encyclopedia/breve-historia-de-la-danza-en-puerto-rico/#1464500316505-6e3d0dc5-5291>.
- Hutchinson Guest, Ann. “Dance Notation.” En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 5 de febrero de 2019, <https://www.britannica.com/art/dance-notation/Conclusion>.
- “Juan Anduze Joins Skidmore Ballet Staff.” *Schenectady Gazette*, 19 de octubre de 1974, 29. <https://www.myheritage.com/research/record-10605-747376/schenectady-gazette?s=616313461>.
- John, Suki. “Modern Dance”, en la *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 2. New York: Oxford University Press, 2004.
- Kant, Marion, e Ivor Guest. “Ballet.” En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 15 de enero de 2019. <https://www.britannica.com/art/ballet#ref1035678>.
- Kisselgoff, Anna “Dance View: Romantic Ballet Began in an Opera by Meyerbeer”, *The New York Times*, 2 de diciembre de 1984.
<https://www.nytimes.com/1984/12/02/arts/dance-view-romantic-ballet-began-in-an-opera-by-meyerbeer.html>.
- Looseleaf, Victoria. “The Story of the Tutu.” *Dance Magazine*. 2 de octubre de 2007.
<https://www.dancemagazine.com/the-story-of-the-tutu-2306873745.html>.
- “Lotti Studio.” *El Mundo*, 14 de mayo de 1937. 6 – 7.
- Noticel. “Documental de la Escuela Especializada Julián Blanco llega al cine.” 30 de noviembre de 2016. <https://www.noticel.com/vida/documental-de-la-escuela-especializada-julin-blanco-llega-al-cine/610195381>.
- “Marie Camargo: French Ballerina.” En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 2 de febrero de 2019. <https://www.britannica.com/biography/Marie-Camargo>.
- Marrero, Alina. “Lolita Villanúa: bailarina, coreógrafa, académica y directora artística,” Fundación Nacional para la Cultura Popular. <https://prpop.org/biografias/lolita-villanua/>.
- Martínez Plee, M. “Danzar divino.” *El Diluvio*, año III, núm. 111, 22 de diciembre de 1917, 12.
- “Memphis Civic Ballet to Appear Here March 11, Sponsored by Service League,” *The*

- Florence Times*, Sunday morning, 14 de febrero de 1960, 6.
<https://www.myheritage.com/research/record-10624-2108168/times-daily?s=616313461#fullscreen>.
- “Memphis Civic Ballet Will Present Matinee That Its Entirely for Students.” *The Florence Times*, Sunday Morning, 28 de febrero de 1960, 7.
<https://www.myheritage.com/research/record-10624-2108430/times-daily?s=616313461>.
- “Modern Dance.” En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 3 de marzo 2019.
<https://www.britannica.com/art/modern-dance>.
- Muñoz, Fuensanta. “Historia de la danza 3: el ballet romántico.” *Artes Escénicas*, 24 de octubre de 2010. <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/10/24/historia-de-la-danza-3-el-ballet-romantico/>.
- “New York City Ballet: American Ballet Company”, En la *Enciclopedia Británica*, visitado el 10 de enero de 2019. <https://www.britannica.com/topic/New-York-City-Ballet>.
- Ornés, Maricusa. “El teatro infantil en Puerto Rico.” *Revista del Instituto de Cultura*, Primera serie, núm. 76-77 (julio-diciembre 1977): 109.
https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/primera_serie_n__mero_76-77/144.
- Parera Villalón, Célida. “Ballet Before 1959”, En la *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 2. New York: Oxford University Press, 2004.
- “R.C. de la C. 338.”, Gobierno de Puerto Rico, Cámara de Representantes. 18va asamblea legislativa. 5ta sesión ordinaria, 23 de enero 23 de 2019.
<http://www.tucamarapr.org/dnncamara/Documents/Measures/90454507-ca4b-4b3c-9571-283433acd5d7.pdf>.
- Riverón, Jorge. “Ballet Since 1959”, En la *International Encyclopedia of Dance*, Vol. 2. New York: Oxford University Press, 2004.
- “Recién llegada de un curso Post Graduate del Chalif Normal School New York, Lotti Tischer.” *El Mundo*, Página del Hogar, 23 de agosto de 1937.
- Reichard de Cancio, Haydee. “La presencia germánica en Puerto Rico.” *Puerto Rico en Breve*, visitado el 15 de octubre de 2018. <http://preb.com/articulos/alemanes.htm>.
- Rivera Arguinizoni, Aurora. “Diva sin importar la edad.” *El Nuevo Dia*, 17 de enero de 2016.
- Rodríguez, Jorge. “Entre tierra y Tempo Plástica en movimiento.” *El Vocero*, 21 de abril de 2006.

- Rodríguez, Jorge. “Semana internacional del baile culmina en CBA de Santurce.” *El Vocero*, 27 de junio de 2012.
- Rodríguez, Jorge. “Con nueva sede Balletatro Nacional de Puerto Rico”, *El Vocero*, 28 de julio de 2017, visitado el 2 de abril de 2019.
- Santana Mojica, Carmelo. “Gilda Navarra: maestra de maestras.” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña: Edición dedicada a los Premios Nacionales de la Cultura*. Año 4, numero 8, segunda serie. (julio a diciembre 2003): 99-103, https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/segunda_serie_n__mero_8.
- Sarazen Tristani, Elizabeth. “Ponceños por el mundo”. Facebook, 18 de agosto de 2014. <https://www.facebook.com/poncenosprelmundo/photos/a.535203379882216/665284606874092/?type=1&theater>.
- “Traditional ‘Baquine celebrated on ‘Presente!’” *Belvedere Citizen / Eastside Journal*, Number 51, (17 de diciembre de 1980): A-6. <https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=BCEJ19801217.2.58&e=-----en--20--1--txt-txIN--1>.
- Toro, Ana Teresa. “Adiós, maestra,” *El Nuevo Día*, 6 de septiembre de 2012.
- Vázquez, Viveca. “Terreno: antecedentes del evento Rompeforma, cavilación sobre el cuerpo hacia la danza experimental en Puerto Rico,” *Revista Umbral*, núm.12 (20 de marzo de 2017), 77-103, <https://revistas.upr.edu/index.php/umbral/article/view/8069>.
- “Victor Recondo toma parte en la función de beneficio”, *La Torre de la Universidad de Puerto Rico*, Vol. III, Núm. 77, (12 de noviembre 1941): 3. <https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/latorre-12nov1941>.
- Vientos Gastón, Nilita. “Ballets de San Juan monta la bruja de Loíza tomado de nuestro folklore.” *El Mundo*, 19 de mayo de 1956.
- Wooten, Bettie Jane. “Spotlight on the Dance.” *Journal of Health, Physical Education, Recreation*, 30:3 (20 de marzo de 2013): 81-83, <https://doi.org/10.1080/00221473.1959.10610989>.

Textos en línea

- Blasis, Carlo. *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*. Milán, 1820, <https://archive.org/details/traitlment00blasuoft/page/n7>.
- Council on Museums and Education in the Visual Arts. *The Art Museum As educator: A Collection of Studies as Guide's to Practice*. University of California Press, 1978, <http://www.laraenred.com/tao.pdf>.

Saint-Léon, Arthur. "Stenochoreography, or The Art of Promptly Writing Dance." Paris:
Main Music Editors, 1852,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007/f7.image.texteImage>.

Censos

United States Federal Census, 1930. "Ana García."

<https://www.fold3.com/document/221609715/>.

United States Federal Census, 1940. "Manuel Agulló Rivas." State: Puerto Rico County:

San Juan Township: San Juan E num. District: 8-65Page: 5BFamily: 103Line: 73.
<https://www.myheritage.com/research/record-10053-1260220160/manuel-agullo-rivas-in-1940-united-states-federal-census?s=616313461#fullscreen>.

United States Federal Census, 1940. "Josefina García." https://www.ancestry.com/1940-census/usa/Puerto-Rico/Josefina-Garc%C3%ADa-Calrera-Dunb%C3%B3n_5n4jsr.

United States Federal Census, 1940. "Ángeles Daubón."

https://www.ancestry.co.uk/search/collections/pubmembertrees/?name=_Daubon&fh=20&fsk=BEFmZmYIgAAEBhAQzZw-61-.

United States Federal Census, 1940. "Ada Casals de la Plaza."

<https://www.myheritage.com/research/record-10053-1266231335/ada-casals-de-la-plaza-in-1940-united-states-federal-census?s=616313461>.

Sitios Web

American Ballet Theatre. "Our History." Visitado el 11 de octubre de 2018,

<https://www.abt.org/the-company/about/#history>.

Aponte, José Félix Aponte. "Breve panorama histórico," Teatro UPR, visitado el 15 de noviembre de 2019, <https://teatro.uprrp.edu/index.php/sobre-el-teatro-upr/>.

Ballet Concierto de Puerto Rico. "Historia de Ballet Concierto de Puerto Rico." Visitado el 9 de febrero de 2019, <https://www.balletconcierto.com/historia-de-ballet-concierto>.

Ballets de San Juan, "Ana García Daubón." Visitado el 5 de febrero de 2019,

<http://balletsdesanjuan.org/nuestrahistoria/fundadora/index.html>.

Ballets de San Juan. "Ballets de San Juan, dirección artístca, Nahir Medina." Visitado el

- 8 de febrero de 2019,
<http://balletsdesanjuan.org/lacompania/direccionartistica/index.html>.
- Ballets de San Juan. “Ballets de San Juan: visión y misión.” Visitado el 5 de febrero de 2019. <http://www.balletsdesanjuan.org/nuestrahistoria/misionvision/index.html>.
- Ballets de San Juan. “Coreógrafa residente: Karen Schwarz.” Visitado el 20 de febrero de 2019. <http://www.balletsdesanjuan.org/lacompania/coreografaresidente/index.html>
- .
- Ballets de San Juan. “Escuela Ballets de San Juan: visión, misión y objetivos.” Visitado el 5 de febrero de 2019, <http://www.balletsdesanjuan.org/page-19/page-22/index.html>.
- Brillarelli, Livia, Dr. Kathleen Tenniswood Powell, Shiela Darby, y Rose Marie Floyd, “History of Cecchetti”, The Cecchetti Council of America. Visitado el 11 de noviembre de 2018, <https://www.cecchetti.org/about/history/>.
- Cengage Learning. “In Their Own Words: Pierre Rameau, The Dancing Master (1725).” Visitado el 15 de noviembre de 2018, https://www.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms/assets/ITOW/7273X_35_ITOW.pdf.
- Danza Ballet. “Diccionario de ballet.” Visitado el 8 de abril 2018, <https://www.danzaballet.com/diccionario-de-ballet-2/>.
- Danza Ballet. “Jean-Georges Noverre.” 27 de abril de 2007. Visitado el 8 de abril de 2018, <https://www.danzaballet.com/jean-georges-noverre>.
- Danza Virtual. “Historia de la danza: origen del vocablo ballet y su concepto.” Visitado 5 de agosto de 2018. <https://web.archive.org/web/20160314071241/http://danzavirtual.com/definicion-del-termino-ballet/>.
- Escuela de Danza 21. “ED21: sobre nosotros.” Visitado el 3 de abril de 2019, <https://edanza21.wordpress.com/>.
- Facebook. “Academia de Artes Franceschi: Historia”, publicado el 4 de agosto de 2019, <https://www.facebook.com/academiafranceschi/>.
- Facebook. “Ballet Señorial: Información,” visitado en agosto 10 de 2019, https://www.facebook.com/pg/balletsenorialponce/about/?ref=page_internal.
- Facebook. “Ballet Juvenil Puertorriqueño- BJP,” visitado el 10 de agosto de 2019, <https://www.facebook.com/groups/bjp1993/>.
- Facebook. “CoDa21: Información” Visitado el 3 de abril de 2019, https://www.facebook.com/pg/Coda21pr/about/?ref=page_internal.

Internet Archive. “Trattato teorico-prattico di ballo by Gennaro Magri.” Visitado el 22 de mayo de 2018, <https://archive.org/details/danceman115>.

Jacob’s Pillow Dance. “William Sarazen.” Program/Person. Visitado el 7 de febrero de 2019, <https://archives.jacobspillow.org/index.php/Detail/entities/2786>.

Jacob’s Pillow Dance. “Ballet Repertory Program.” Visitado el 7 de febrero de 2019, <https://archives.jacobspillow.org/index.php/Detail/objects/4743>.

Llompart, Gloria. “Gloria Llompart,” Jornada con Gloria Llompart, <http://jornadacongloriallompart.blogspot.com/p/gloria-llompart.html>.

Miami Dade College. “The Beginnings of Modern Dance.” Visitado el 20 de enero de 2019, http://www.mdc.edu/wolfson/academic/artsletters/art_philosophy/humanities/beginnings/beginnings_of_modern_dance.htm.

My Heritage. “Evelyn Josefina Sarazen Weir (nacida Tristani Mayoral),” Visitado el 7 de febrero de 2019, <https://www.myheritage.com/research/record-40001-1337156016/evelyn-josefina-sarazen-weir-born-tristani-mayoral-in-familysearch-family-tree?s=616313461>.

My Heritage. “Lottie Tischer, Pennsylvania passengers list card index.” Visitado el 4 de enero de 2019, <https://www.myheritage.com/research/record-10375-1016067/lotti-tischer-in-philadelphia-pennsylvania-passenger-list-card-index?s=616313461>.

My Heritage. “William Roger Sarazen Weir.” Visitado el 7 de febrero de 2019, <https://www.myheritage.com/research/record-1-342424801-1-500093/william-roger-sarazen-weir-in-myheritage-family-trees?s=616313461>.

New York City Ballet. “NYCB Roster 1948 – Present.” Visitado el 13 de abril de 2019, <https://www.nycballet.com/Explore/Our-History/NYCB-Alumni.aspx>.

New York City Ballet. “George Balanchine”, visitado el 10 de enero de 2019, <https://www.nycballet.com/Explore/Our-History/George-Balanchine.aspx>.

Opéra National de Paris. “History”. Visitado el 10 de septiembre, <https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school/history>

Oxford Reference. “Raoul-Auger Feuillet.” Visitado el 12 de septiembre de 2018, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095816432>

Parker, Derek. “The First Seventy-Five Years”, Royal Academy of Dancing, visitado en enero 4 de 2019. <https://www.royalacademyofdance.org/media/2019/02/20144428/The-first-75-years-of-the-Academy-1.pdf>.

Pilates Any Time. “Lolita San Miguel Timeline.” Visitado el 12 de febrero de 2019,

<https://www.pilatesanytime.com/Pilates-History/823/Lolita-San-Miguel-Timeline>.
 Pilates Place Tampere. "About Lolita San Miguel." Visitado el 7 de febrero de 2019,
<http://www.pilatesplacetampere.fi/pilates/lolita-san-miguel>.

Puerto Rico Classical Ballet Competition, "About the Founder and Artistic Director",
 visitado el 12 de noviembre de 2019. <https://prcdc.art/about/>.

Real Academia Española, "Ballet", *Diccionario de la Lengua Española*, visitado el 8 de
 abril de 2018, <https://dle.rae.es/ballet>.

Roller Funeral Homes. "Sally Jane Insalaco: July 28, 1948 - December 2, 2006." Visitado
 11 de febrero de 2019,
<https://www.rollerfuneralhomes.com/mobile2/obituary.asp?locid=&id=8227>.

Royal Academy of Dance. "The history of Benesh International (formerly the Benesh
 Institute)." Visitado el 1 de marzo de 2019,
<https://media.royalacademyofdance.org/media/2019/02/13114306/HistoryofBeneshInst1.pdf>.

Sánchez Vega, Orlando. "Dedicatoria," en la página web de la facultad de la Universidad
 Interamericana Recinto Metro.
<http://myfaculty.metro.inter.edu/agarciadelatoro/P%C3%81GINAS/TA%2020%20DEDICATORIA.html>.

Senkevitch, Tatiana. "The Schools of Classical Ballet." Canada All Star Ballet Gala.
 Visitado el 11 de noviembre de 2018. <http://canadaallstar.com/library/the-schools-of-classical-ballet/>.

Sysoon. "The image of Manolo Agullo [7263627-en] - online memorial." Visitado el 3
 de febrero de 2019, <http://www.sysoon.sb/images2/manolo-agullo-1912-1993-grave-gx7263627>.

Todd Rosenlieb Dance. "Artistic Director, Ricardo Meléndez." Virginia Ballet Theatre.
 Visitado el 5 de febrero de 2019, <http://www.trdance.org/virginia-ballet-theatre/>.

Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Arecibo. "Reinas de Puerto
 Rico." Centro de acceso a la información. Visitado el 12 de diciembre de 2018,
http://www.arecibo.inter.edu/wp-content/uploads/biblioteca/reinas/escambron_beach_club.pdf.

Wagner, Christopher. "Ballet Costumes: Historical Development", Historic Boys'
 Clothing, publicado el 28 de septiembre de 2002, visitado el 2 de febrero de 2019,
<https://www.histclo.com/act/dance/bal/cos/bc-hist.html>.

Waldo Gonzalez's School for the Performing Arts, "Facultad: Lourdes Ortega." Visitado
 el 5 de febrero de 2019, <http://www.schoolfortheperformingarts.com/sobre-nosotros/facultad/lourdes-ortega>.

Waldo Gonzalez's Scholl for the Performing Arts, "Facultad: Waldo González director,"
visitado el 5 de febrero de 2019.

<https://www.schoolfortheperformingarts.com/sobre-nosotros/facultad/waldo-gonzalez>.

Waldo González's School for the Performing Arts. "Facultad: Yolanda Muñoz." Visitado
el 2 de febrero de 2019, <http://www.schoolfortheperformingarts.com/sobre-nosotros/facultad/yolanda-munoz>.

West Virginia Department of Arts, Culture and History, "Ricardo Melendez." Visitado el
5 de febrero de 2019,

<http://www.wvculture.org/dance/faculty/2014/Melendez.html>

Anejo: Repertorio BSJ 1954 hasta década de 1980.³²⁰

Repertorio de Influencia española

- 1954- *Suite española*. Coreografía: Gilda Navarra. Música: Escuela de Scarlatti.
Cuadro Flamenco. Coreografía: Gilda Navarra. Música: Popular.
Cuadro Bolero. Coreografía: Gilda Navarra. Música: Popular.
Variaciones de Vito. Coreografía: Gilda Navarra. Música: Manuel Infante.
- 1956- *Capricho español*. Coreografía: Pedro Lorca. Música: Rimsky-Korsakov.
Jota. Coreografía: Pedro Lorca. Música: Larregla.
Estampas Regionales. Coreografía: Pedro Lorca, Música: Popular.
Zapateado de Turina. Coreografía: Gilda Navarra, Música: Turina.
Zorongo Gitano. Coreografía: Pedro Lorca. Texto: Federico García Lorca.
- 1957- *Sortilegio*. Coreografía: Pedro Lorca. Música: Manuel Infante.
Capricho Andaluz. Coreografía: Pedro Lorca. Música: Vallejos.
- 1961- *Tientos*. Coreografía: Gilda Navarra. Música: Carlos Surinach.
- 1962- *Fantasía Española*. Coreografía: F. Franklin. Música: Jules Massenet.
- 1964- *Sevillanas*. Coreografía: Gilda Navarra. Música: Popular.
- 1966- *Tríptico Español*. Coreografía: Dorita Ortiz. Música: Soler, Albéniz, Vives y Larregla.
Cuadro Bolero. Coreografía: Gilda Navarra. Música: Popular.
- 1974- *Tiempo de Bolero*. Coreografía: Alma Concepción. Música: Joaquín Rodrigo.
- 1976- *Seguidillas Manchegas*. Coreografía: Alma Concepción. Música: Albéniz.
- 1978- *Estampas de la Escuela Clásica Española Siglo XVIII*. Coreografía: Pepe Montes. Música: Enrique Granados y Albéniz.

Repertorio Clásico adaptados a ambiente puertorriqueño

- 1974- *Pas de Quatre Criollo*. Coreografía: Ana García, Música: Juan Morel Campos/ Luis R. Miranda/ Ángel Mislán.
Basado: Grand *Pas de Quatre* de Pugnì. Se crea una parodia, de la rivalidad de las bailarinas, pero por un hombre, en vez de por bailar. No utiliza la música tradicional, sino de compositores puertorriqueños.

³²⁰ Ballets de San Juan cuenta con un vasto repertorio desde sus inicios hasta el presente. En este anejo solo se incluye el repertorio de 1954 hasta la década de 1980.

1983- ***La historia de los amores de Charito y Beni.*** Coreografía: Ana García. Música: Tony Croatto.
Basado: Ballet Clásico *La Fille Mal Gardée* de Jean Dauberval. Se crea la misma historia de amor, pero con personajes y ambientes puertorriqueños.

Repertorio basado en Obras teatrales y musicales, Ballets, Novelas, Óperas y Zarzuelas.

1956- ***El Sombrero de Tres Picos.*** Coreografía: Gilda Navarra/Pedro Lorca. Música: Manuel de Falla.
Basado: Novela de Pedro Antonio Alarcón *Sombrero de Tres Picos.*

1957- ***La verbena de la Paloma.*** Coreografía: Pedro Lorca. Música: Tomas Breton.
Basado: Zarzuela con libreto de Ricardo Vega. Representa fiestas madrileñas celebrando la procesión de la Virgen de La Paloma.

1958- ***El Amor Brujo.*** Coreografía: Pedro Lorca. Música: Manuel de Falla.
Basado: Ballet español de Manuel de Falla. Cuenta historia folclórica de leyendas y costumbres gitanas.
Designs and Devices. Coreografía: Taraborrelli. Música: Hindemith.
Basado: en *Los cuatro temperamentos* de Paul Hindemith.

1962- ***La Espera.*** Coreografía: Juan Anduze. Música: Frank Martin, Libreto: Luis Rafael Sánchez.
Basado: Obra de teatro de Luis Rafael Sánchez *La espera.*

1981- ***Majísimo.*** Coreografía: Miguel Campanería. Música: Jules Massenet.
Basado: *Opera El Cid* de Jules Massenet que a su vez se basa en la obra teatral *El Cid* de Pierre Corneille.

1983- ***Fantasia de los Soles Truncos.*** Coreografía: Ramón Molina. Música: Chopin/Wagner.
Basado: Obra teatral *Los Soles Truncos* de Rene Márquez que a su vez es basado en el cuento *Purificación en la Calle del Cristo* del mismo autor.

1984- ***Don Pantaleón y sus cuatro tormentos.*** Coreografía: Ana García. Música: Scarlatti/ Padre Soler/ Galuppi.
Basado: Novela de Mario Vargas Llosa *Pantaleón y las Visitadoras.*

1986- ***Pájaro de Fuego.*** Coreografía: Ramón Molina. Música: I. Stravinsky.
Basado en el Ballet Firebird que a su vez se basa en una leyenda rusa titulada igual.

1988- ***Carmina Burana.*** Coreografía: Ramón Molina. Música: Carl Orff.
Basada: en cantata escénica compuesta entre 1935 y 1936 por Carl Orff, que a su vez se basa en 24 poemas de la colección medieval, *Carmina Burana.*

Repertorio de obras infantiles

- 1957- ***Juan Bobo y las Fiestas***. Coreografía: Ana García. Música: Héctor Campos Parsi.
Basado: Cuento popular de *Juan Bobo*.
- 1962- ***El Sabio Dr. Mambrú***. Coreografía: Ana García. Música: Jack Delano.
Basado: Canción Infantil *Mambrú se fue a la Guerra*.
- 1967- ***Las Fiestas de Juan Bobo***. Coreografía: Ana García. Música: Héctor Campos Parsi.
Basado: Cuento popular *Juan Bobo*.

Repertorios basados en cuentos, leyendas y otros textos.

- 1956- ***La Bruja de Loíza***. Coreografía: Ana García. Música: Jack Delano, Libreto: Ricardo Alegría.
Basado: Leyenda por Ricardo Alegría sobre Loíza Aldea. También se le conoce como *La Bella de Loíza*. Primer ballet puertorriqueño por BSJ.
- 1957- ***Juan Bobo y las Fiestas***. coreografía: Ana García. Música: Héctor Campos Parsi.
Basado: Cuento popular de Juan Bobo
- 1959- ***La Encantada***. Coreografía: Ana García. Música: Amaury Veray, Libreto: Amaury Veray.
Basado: *Leyenda de la Montaña Yaucana* por Amaury Veray
- 1959- ***Sanjuaneras***. Coreografía: Gilda Navarra. Música: Jack Delano
Basado: Ensayo de Tomás Blanco *Las Brisas*
- 1965- ***Los Renegados***. Coreografía: Juan Anduze. Música Carlos Surinach, Libreto: Ricardo Alegría.
Basado: Cuento de Ricardo Alegría *Los Renegados*, que expone el problema de ser o no ser. Lo que ha sido búsqueda del ser puertorriqueño cuando le falta el suelo, búsqueda en la historia y en su peregrinación cuando se le comprende nacional, búsqueda en el interés de sí mismo cuando se le siente en peligro de muerte, se convierte en afirmación de existencia en cuatro dramáticas dimensiones escalonadas trascendentemente: ser en la historia, ser en el presente, ser en el ámbito de una gran patria cultural y ser en el Universo.
- 1979- ***Tierra, Tierra***. Coreografía: Ana García. Música: Haciendo Punto en Otro Son.
Basado: Cuento de José Luis González *En el fondo del caño hay un negrito*.
- 1984- ***Los Aguinaldos del Infante***. Coreografía: Ramón Molina. Música: Jack Delano.
Basado: Cuento Tomás Blanco *Los Aguinaldos del Infante*, donde se cuenta la historia de los Tres Reyes Magos.

1987- *La Bruja de Loíza*. Coreografía: Ana García. Música: Jack Delano, Libreto: Ricardo Alegría.

Repertorio basado en poetas y poemas

1974- *De Diego: Retrato del Poema*. Coreografía: Ana García. Música: Héctor Campos Parsi.

Basado: En la vida y poemas de José de Diego.

1984- *Julia*. Coreografía: Ramon Molina. Música: Alberto Carrión/ Wison Torres. Poemas: de Julia de Burgos.

Basado: En la vida y poemas de Julia de Burgos.

1985- *Sylvia*. Coreografía: Ramón Molina. Música: Sylvia Rexach/ Alberto Carrión.

Basado: En la vida, composiciones y poemas de Sylvia Rexach.

1986- *El Llamado*. Coreografía: Ana García. Música: Alberto Carrión/Jack Delano.

Basado: Poema de Luis Pales Matos *El Llamado*.

1988- *El Contemplado*. Coreografía: Ana García. Música: Roberto Sierra

Basado: Poema de Pedro Salinas *El Contemplado*.

Repertorio basado en cultura, costumbres y tradiciones puertorriqueñas

1954- *La Muda*. Coreografía: Ana García. Música: Manuel G. Tavarez/ Rafael Balseiro/ Arístides Chavier.

Basado: Danzas Puertorriqueñas.

1957- *Suite de Danzas*. Coreografía: Ana García. Música: Juan Morel Campos.

Basado: Danzas Puertorriqueñas.

1960- *Carnet de Baile*. Coreografía: Gilda Navarra. Música: Juan Morel Campos/ Federico Ramos/ José Ignacio Quinton/ Rafael Balseiro/ Julián Andino.

Basado: Ritmos puertorriqueños del Siglo XIX.

Urayoán. Coreografía: Juan Anduze. Música: Héctor Campos Parsi, Libreto: Ricardo Alegría.

Basado: Suceso de la colonización de Puerto Rico cuando los indios borinqueños, al sumergir a Salcedo por tiempo indefinido en el Río de Añasco.

Cuando las Mujeres. Coreografía: Ana García. Música: Amaury Veray, Libreto: Ricardo Alegría

Basado: En la Plena Cuando las Mujeres de Manuel Jiménez, presenta vida puertorriqueña con su aire, su sabor, su dinámica en especial el tipo y costumbre del barrio sanjuanero La Perla.

- 1961- ***Retablo Puertorriqueño***. Coreografía: Juan Anduze/ Antonio Machín/ Gilda Navarra/Arnold Taraborrelli. Música: Ritmos autóctonos puertorriqueños/ decimas de Luis G. Cajigas/ El trovador: Víctor Lluveras Ríos/ Joaquín Rodrigo/ Tito Puente/ José I. Quintón.
Basado: Escenas históricas puertorriqueñas. Primera escena Borinquen 1500. Segunda escena San Juan 1600. Tercera escena Ingenio El Coloso 1750. Cuarta escena Hacienda La Milagrosa 1890.
- 1964- ***La Plena***. Coreografía: Ana García. Música: Manuel Jiménez.
Basado: Farsa Puertorriqueña, música de plena.
- 1968- ***Petroglifos***. Coreografía: Juan Anduze. Música: Héctor Campos Parsi.
Basado: Petroglifos dejados por nuestros indios Taínos.
- 1971- ***Jolgorio en la Jácara***. Coreografía: Juan Anduze. Música: Amaury Veray.
Basado: Estampas Yaucanas.
- 1974- ***San Antonio Bendito***. Coreografía: Ana García. Música: Popular.
Basado: San Antonio Santo Patrón de cinco pueblos de Puerto Rico.
- 1976- ***Danzas***. Coreografía: Ana García. Música: Juan Morel Campos/ Manuel Tizol Márquez.
Basado: Danzas puertorriqueñas.
- Badanesa***. Coreografía: Herrera. Música: Siquiera.
Basado: Palabra del idioma Lucumí, que significa promesa y ofrecimiento al Orisha de la religión de Santería practicada en Puerto Rico y el Caribe.

Repertorios inspirados en música de compositores puertorriqueños

- 1957- ***Los Lanceros***. Coreógrafos: Tradicionales. Música: Juan Morel Campos.
- 1961- ***Capricho***. Coreografía: Ana García. Música: José I. Quintón.
- 1963- ***Divertimento del Sur***. Coreografía: Juan Anduze. Música: Héctor Campos Parsi.
Aguafuertes. Coreografía: Dorita Ortiz. Música: José E. Pedreira.
Souvenirs. Coreografía: Juan Anduze. Música: Jesús Figueroa.
- 1964- ***Apuntes***. Coreografía: Ana García. Música: Federico Ramos.
- 1965- ***Nocturno***. Coreografía: Ana García. Música: José I. Quintón.
- 1968- ***Balleti***. Coreografía: Ana García. Música: Héctor Campos Parsi.
- 1969- ***Quinteto***. Coreografía: Ramón Molina. Música: Federico Ramos

Filigrana. Coreografía: Juan Anduze/ Ramón Molina/ Muñeca Aponte. Música: Rafael Balseiro.

1976- *XX*. Coreografía: Ana García. Música: Federico Ramos.

1977- *Bagatelles*. Coreografía: A. Concepción. Música: Rafael Hernández.

1978- *Cuarteto*. Coreografía: Ramón Molina. Música: Héctor Campos Parsi.

1980- *Terruño*. Coreografía, Ramón Molina. Música: Silverio Pérez.

1982- *Divertimento*. Coreografía: Ramon Molina. Música: Héctor Campos Parsi.

La Primera Flor. Coreografía: Ana García. Música: Silverio Pérez/ Tony Croatto.

Dypticos. Coreografía: Ramón Molina. Música: Amaury Veray.

1989- *Movimiento para Piano y Cuerdas*. Coreografía: Ramón Molina. Música: Héctor Campos Parsi.

Repertorio con Música de otros compositores extranjeros pero influyentes en nuestra música.

1960- *Suite de Juventud*. Coreografía: Arnold Taraborrelli. Música: Jack Delano.

1964- *Sonatina*. Coreografía: Juan Anduze. Música: Jack Delano.

1966- *Sonata*. Coreografía: Ana García. Música: Jack Delano.

1970- *Antillana*. Coreografía: Juan Anduze. Música: L.M. Gottschalk.

1974- *Geo-Fluxus*. Coreografía: Biascochea. Música: Francis Schwartz.

1975- *Capricho Isleño*. Coreografía: Ana García. Música: L.M. Gottschalk.

1978- *Suite de Juventud*. Coreografía: Ramon Molina. Música: Jack Delano.

Repertorio de otros temas por coreógrafos puertorriqueños

1954- *Saltinbanquis*. Coreografía: Ana García. Música: Jacques Ibert.

Sonata. Coreografía: Ana García. Música: Francis Poulenc.

1955- *Trio*. Coreografía: Ana García. Música: Benjamin Briiten

1956- *Preludio*. Coreografía: Juan Anduze. Música: Claude Debussy.

Mozartiana. Coreografía: Ana García. Música: W. A. Mozart.

Suite Latinoamericana. Coreografía: Pedro Lorca. Música: Popular.

- 1957- *Suite Medieval*. Coreografía: Ana García. Música: Anónimos Siglos XIV-XVII.
Pas de Cirque. Coreografía: Ana García. Música: B. Britten/ G. Rossini.
- 1962- *Concierto de Jazz*. Coreografía: Juan Anduze. Música: I. Stravinsky.
Juego de Niños. Coreografía: Juan Anduze. Música: G. Bizet.
- 1963- *El Circo*. Coreografía: Juan Anduze. Música: Jacques Ibert.
- 1966- *Confetti*. Coreografía: Ana García. Música: G. Rossini.
La Sentencia de Paris. Coreografía: Juan Anduze. Música: Kurt Weill.
Divertissement de Adam. Coreografía: Ramón Segarra. Música: A. Adam.
Variaciones de Schubert. Coreografía: Juan Anduze. Música: F. Schubert.
A Escena. Coreografía: Dorita Ortiz. Música: Jiménez/ Jinés.
- 1969- *Homenaje*. Coreografía: Juan Anduze. Música: A. Glazounov
- 1970- *Variaciones para Cuatro*. Coreografía: Ramón Molina. Música: A. Adam.
Scaramouche. Coreografía: Juan Anduze. Música: Darius Milhaud.
- 1971- *Elegía*. Coreografía: Ana García. Música: L. Beethoven.
Waltz Scherzo. Coreografía: Ramón Molina. Música: Sergei Rachmaninoff/ P. Y. Tchaikovsky.
- 1972- *Variaciones de Brahms*. Coreografía: Ana García. Música: J. Brahms.
Danzas de Terpsícore. Coreografía: Juan Anduze. Música: M. Praetorius.
- 1974- *Partita*. Coreografía: J. Comelin. Música: J.S. Bach.
Mozartina. Coreografía: Ramón Molina. Música: W.A. Mozart.
- 1976- *A Tiempo Barroco*. Coreografía: Víctor Huertas. Música: Compositores Modernos.
- 1979- *Muñecos*. Coreografía: Ramón Molina. Música: G. Rossini.
Rondo Capriccioso. Coreografía: Ramón Molina. Música: C. Saint- Saëns.
Las Estaciones- Fantasía. Coreografía: Ana García. Música: A. Glazounov.
- 1980- *Sortilegio*. Coreografía: Ramón Molina. Música: A. Adam.
Dos Duos. Coreografía: Ramón Molina. Música: A. Gagnon.
Amores. Coreografía: Ramón Molina. Música: Ernesto Lecuona.
Concertino. Coreografía: Ramón Molina. Música: J. S. Bach.
- 1981- *Momentum*. Coreografía: Ramón Molina. Música: John Field.
- 1983- *Duos*. Coreografía: Ramón Molina. Música: Gustav Mahler.
Movimiento. Coreografía: Ramón Molina. Música: Tchaikovsky.
- 1984- *Idilio*. Coreografía: Ramón Molina. Música: Ernesto Lecuona.

Homenaje. Coreografía: Ramón Molina. Música: A. Adam.
Pas de Six. Coreografía: Ramón Molina. Música: F. Chopin/ J. Field.
Amores. Coreografía: Ramón Molina. Música: Ernesto Lecuona.

- 1986- *Pas de Trois*. Coreografía: Ramón Molina. Música: G.F. Handel.
Chopin Pas de Deux. Coreografía: Ramón Molina. Música: F. Chopin.
Adiagetto. Coreografía: Ramón Molina. Música: G. Bizet.
Reclé. Coreografía: Petra Bravo. Música: Béla Bartok.
- 1987- *P.D. Fue de jugando*. Coreografía: Petra Bravo. Música: Rodríguez/ Marzan/
Pérez/ Lima/ Rovira y Sterling.
- 1988- *Tríos para un Rojo Menor*. Coreografía: Roberto Rodríguez. Música:
Tchaikovsky.
El Motivo. Coreografía: Ramón Molina. Música: A. Piazzolla.
- 1989- *Instantes*. Coreografía: Marisol Alemán. Música: A. Vivaldi.
Tiempo de Tango. Coreografía: Luis Arrieta. Música: Rodolfo Mederos.
Trinidad. Coreografía: Luis Arrieta. Música: S. Barber.
Abrazo. Coreografía: Luis Arrieta. Música: J.S. Bach.
Andante. Coreografía: Ramón Molina. Música: F. Mendelssohn.

Ballets Clásicos

- 1954- *Coppelia: balada del Trigo (divertimento)*. Coreografía: Merante. Música:
Delibes.
- 1955- *Giselle (acto II)*. Coreografía: Jean Coralli. Música: A. Adam.
- 1956- *Pas de Quatre*. Coreografía: Jules Perrot. Música: Cesar Pugni.
Pas de Deux de El Casacanueces. Coreografía: Lev Ivanov. Música: Tchaikovsky.
Lago de los Cisnes (acto II). Coreografía: Marius Petipa. Música: Tchaikovsky.
- 1963- *Pas de Quatre*. Montaje: José Parés. Música: C. Pugni.
Don Quijote Pas de Deux. Coreografía: M. Petipa. Montaje F. Franklin. Música:
A. Adam.
Las Sílides. Coreografía: M. Fokine. Montaje Barbara Fallis. Música: F. Chopin.
- 1966- *El Corsario Pas de Deux*. Coreografía: M. Petipa. Música: L. Minkus.
Grand Pas Classique. Coreografía: Juan Anduze. Música: Daniel Auber.
- 1967- *Coppelia (acto III)*. Coreografía: Saint Leon. Música: L. Delibes.
- 1969- *Lago de los Cisnes*. Coreografía: F. Franklin. Música: Tchaikovsky.
- 1970- *El Cascanueces*. Coreografía: A. García/ J. Anduze. Música: Tchaikovsky.

- 1974- *La Cenicienta*. Coreografía: Eglevsky/ R. Segarra. Música: S. Prokofiev.
- 1977- *Giselle*. Coreografía: J. Coralli. Música: A. Adam.
- 1978- *El Lago de los Cisnes*. Coreografía: Original Petipa. Arreglo Ana García, Juan Anduze, María Carrera, Ramón Molina. Música: Tchaikovsky.
Reino de la Nieve (Cascanueces). Coreografía: Ramón Molina. Música: Tchaikovsky.
- 1979- *Romeo y Julieta Pas de Deux*. Coreografía: Frantz. Música: H. Berlioz.
- 1980- *Grand Pas Classique*. Coreografía: Miguel Campanería Basado en el Original de Ópera de París. Música: D. Auber.
La Bayadera: El Reino de las Sombras. Coreografía: Petipa. Música: L. Minkus.
La Fille Mal Gardée. Coreografía: Jean Dauverbal. Escenificado de Sonia Díaz y Martha del Rio. Música: P.L. Hertel.
- 1981- *La Silfide*. Coreografía: Bournoville. Escenificado Iván Nagy. Música: Herman Løvenskiold.
Romeo y Julieta Pas de Deux. Coreografía: J. Cranko. Música: Prokofiev.
- 1982- *Pas de Deux de Raymonda*. Coreografía: M. Petipa. Música: A. Glazounov.
- 1983- *El Cascanueces*. Coreografía: Ramón Molina. Música: Tchaikovsky.
- 1984- *Coppelia*. Coreografía: Ramón Molina basada en Saint-Leon. Música: L. Delibes
- 1989- *Las bodas de Aurora*. Coreografía: Mario Galizzi basado en Petipa. Música: Tchaikovsky.

Ballets con música de compositores clásicos

- 1966- *Claire de Lune*. Coreografía: Skibine. Música: C. Debussy.
- 1973- *Vivaldi*. Coreografía: J. D´Ambroise. Música: A. Vivaldi.
Shiai (Kung-Fu) Coreografía: J. D´Ambroise. Música: Mayazunie-Webern.
- 1974- *Partita*. Coreografía: J.A. Comelin. Música: J. Bach.
- 1976- *Thais Pas de Deux*. Coreografía: Ramón Molina. Música: J. Massenet.
- 1984- *Tarde en la Siesta*. Coreografía: Alberto Méndez. Música: E. Lecuona.
- 1986- *Apolo y Daphne*. Coreografía: Magahale. Música: Debussy.

- 1987- *Liebert Mozart*. Coreografía: Mario Galizzi. Música: A. Mozart.
Duetos. Coreografía: Mario Galizzi. Música: Rachmaninov/ Chopin/ Bartok/
Mahler.

**Ballets de la autoría de George Balanchine (Balanchine Trust) presentados por
Ballets de San Juan**

- 1962- *Pas de Dix*. Coreografía: George Balanchine. Música: A. Glaznov.
- 1965- *Waltz Fantasy*. Coreografía: George Balanchine. Música: M. Glinka.
- 1968- *Tchaikovsky*. Coreografía: Balanchine. Música: Tchaikovsky.
- 1969- *Pas de Deux de Sylvia*. Coreografía Balanchine: Música: L. Delibes.
- 1970- *Pas de Deux El Cascanueces*. Coreografía Balanchine. Música Tchaikovsky.
La Sonámbula. Coreografía: Balanchine. Música: Vittorio Rieti.
- 1972- *Sinfonía Escocesa*. Coreografía: Balanchine. Música: F. Mendelssohn.
El Pájaro de Fuego. Coreografía: Balanchine. Música: I. Stravinsky.
- 1981- *Concierto Barroco*. Coreografía: Balanchine. Montaje Melisa Hyden. Música:
Bach.
- 1982- *Apolo*. Coreografía: Balanchine. Montaje: Melisa Hayden. Música: I. Stravinsky.
- 1984- *Allegro Brillante*. Coreografía: Balanchine. Música: Tchaikovsky.
- 1986- *Serenade*. Coreografía: Balanchine. Música: Tchaikovsky.
- 1988- *Variaciones de Donizetti*. Coreografía: Balanchine. Música: Donizetti.