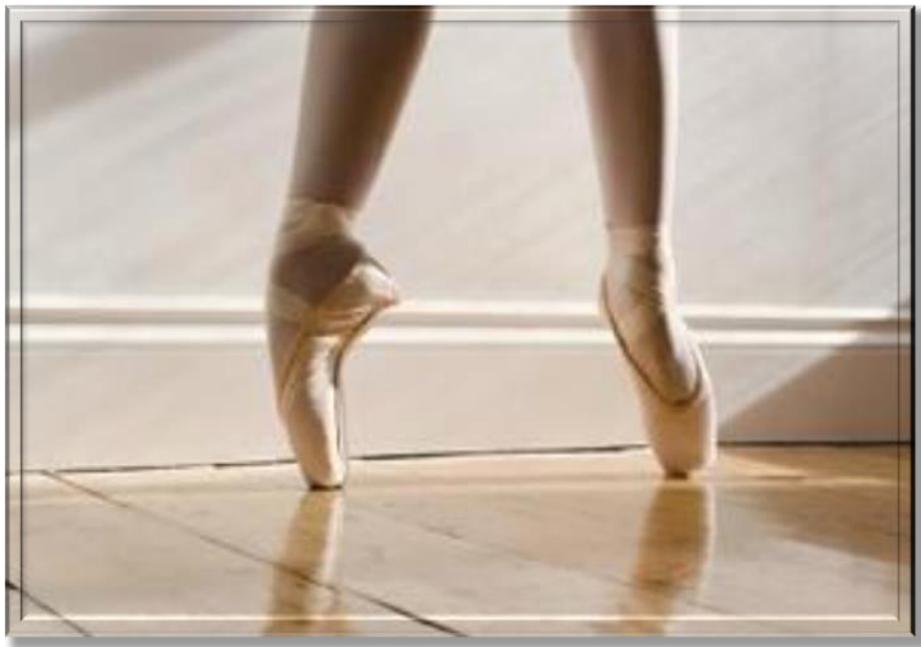




*Memorias*

*Título: La Academia de Ballet "Alita Cabrera"*

*Aportes a la Historia del Ballet en Cienfuegos: 1947-1960.*



*Autora: Lic. Marleys Verdecia Martín*

*Tutor: Dr. Miguel Pulido Cárdenas*

*Curso: 2014-2015*



Hago constar que el presente trabajo fue realizado en la Universidad de Cienfuegos “Carlos Rafael Rodríguez” como parte de la culminación de estudios de la maestría en Estudios Socioculturales, autorizando a que el mismo sea utilizado por la institución para los fines que estime conveniente, tanto de forma parcial como total y que además no podrá ser presentado en eventos, ni publicado sin la aprobación del autor.

---

Firma del autor.

---

Los abajo firmantes certificamos que el presente trabajo ha sido realizado según acuerdo de la dirección del centro y el mismo cumple los requisitos que debe tener un trabajo de este envergadura, referido a la temática señalada.

Firma del tutor.

---

Computación. Nombres y Apellidos.

---

Información Científico Técnica. Nombres y Apellidos.

---

## **Resumen:**

El ballet es una de las expresiones del arte que ha sido menos investigada según se ha podido constatar en las investigaciones socioculturales. Sin embargo, el ballet es una expresión artística que tiene como material para la creación, el cuerpo humano, explora hasta la infinitud el desarrollo de sus potencialidades físicas y mentales para expresar la realidad que le circunda. Los estudios sobre instituciones artísticas vinculadas al ballet, han sido insuficientemente abordados por lo que la presente investigación pretende analizar la historia de la Academia de ballet "Alita Cabrera" desde una perspectiva sociocultural, tomando como escenario en el período que discurre entre 1947 a 1960, se analiza la institucionalidad del ballet en la localidad tomando como referente la Academia mencionada, constituyendo el campo de investigación. En tal sentido el contexto en que surge y se despliega la Academia de ballet "Alita Cabrera" los resultados más notables se expresan en los aportes que dicha Academia logro en el movimiento cultural del periodo declarado con respecto al ballet como expresión artística que trasciende en el tiempo.



## Summary:

The topic/matter/theme ballet is one of the expressions of the art that has been fewer approached as it has been appreciated in the pedagogic and social philosophical experiences, where occasionally reference is made to the linking or contribution from the sciences to this manifestation. However, it is of the arts, the one that has as material for the creation, the human body, the one that explores until the infinitude the development of its physical and mental potentialities to express the reality that surrounds it. The studies about artistic institutions have been insufficiently approached/studied for that reason this research seeks to analyze the history of "Alita Cabrera" Academy of ballet in the social and cultural development of the Cienfuegos city from 1947 to 1960. It approaches the study of the dance from the social and cultural perspective, the Cuban ballet as an institution is analyzed, it is carried out a description of the context in which "Alita Cabrera" Academy of ballet is developed and how it constitutes an initiative for the study of the cultural Institutions that can be applied and validated in latter investigations. It is also shown novel because in the county of Cienfuegos, researches on this topic have not been developed.



## INDICE

Introducción .....	1
Capítulo I Las Academias de ballet. Panorama histórico y sociocultural para su surgimiento y desarrollo.	
1.1 La danza y el ballet. Distinciones necesarias.....	6
1.2 El ballet nacimiento y evolución.....	9
1.3 Las danzas de carácter .....	27
1.4 Acercamiento a la institucionalización del ballet. Las Academias.....	28
1.5 Institucionalización del ballet en Cuba: una reseña imprescindible.....	32
1.6 Conclusiones Parciales.....	38
Capítulo II Procedimiento metodológico para determinar los aportes de la Academia de ballet Alita a la historia del ballet en Cienfuegos.	
2.1 Fundamentación de la Investigación.....	39
2.2 Tipo de estudio.....	39
2.3 Métodos Teóricos.....	40
2.4 Entrevista semiestructurada.....	42
2.5 Entrevista en profundidad .....	42
2.6 Análisis de contenido.....	42
2.7 Selección de la muestra.....	43
2.8 Estrategia de análisis de información.....	44
2.9 Criterio de validez y rigor científico.....	45
2.10 Conclusiones parciales.....	47
Capítulo III: La Academia de ballet “Alita Cabrera” su existencia y contribución al desarrollo de la danza en Cienfuegos (1947-1960)	
3.1. Contexto histórico y sociocultural donde surge la Academia de ballet “Alita Cabrera “en Cienfuegos.....	48
3.2 El ballet y su enseñanza.....	59
3.3 Silvia Cabrera Marceyda: Alita Cabrera. Fundadora de la Academia de ballet.....	61
3.4 La Academia de ballet “Alita Cabrera”. Génesis, objetivos y programas de estudio.....	62
3.5 El repertorio y las funciones más representativas de la Academia.....	65
3.6 La Academia de Ballet “Alita Cabrera”. Sus aportes a la cultura cienfueguera (1947-1960).....	72
3.6.1 Aspectos Culturales y Técnicos -Artísticos.....	72



3.6.3 Aspectos Educativos y Socioculturales.....	76
3.7 Conclusiones Parciales.....	78
Conclusiones.....	80
Recomendaciones.....	82
Bibliografía.....	83
Anexos	



## Introducción

El arte tiene diferentes formas de expresión y por tanto su objeto de investigación está asociado a sus diferentes manifestaciones, entre ellas las artes escénicas en la que se ubica el ballet. En tal sentido, en el ballet ocupa un lugar importante para el desarrollo corporal y mental en la recepción y promoción de su creación como valor social y cultural.

Desde esta perspectiva la creación artística por medio del ballet consiste en algo más que su mera descripción para colocarlo en un fenómeno que se estudia en la sucesión temporal en su integración teoría y praxis a partir de una actitud catalizadora fundamental en el que se centra la investigación, es decir el ballet, en tanto expresión danzaria.

Los estudios sobre el ballet y las Academias que practican este tipo de danzas narrativas, tienen sus orígenes desde mediados del siglo XVI en Italia, luego, con el transcurso de los años se extendió a Europa y llega a América Latina la primera Academia de Arte en 1785 por Manuel Tolsa.

Sin embargo para el contexto cubano y en particular Cienfuegos las investigaciones sobre el ballet no son abundantes. Sus antecedentes se localizan en las investigaciones siguientes:

El libro de Esquivel Navarro (1642) en el que aparecen codificadas las posturas y los movimientos que, con pocas aportaciones se difundiría en la Francia de Luis XIV.

La obra clásica fundamental sobre las posibilidades del movimiento y especialmente sobre la calidad del movimiento, sigue siendo la de Rudolf Laban, *The Mastery of Movement (1950) en Europa* y con una orientación más antropológica habría que citar "El ballet" obra de Md. Lanham, *Antropology and human movement, the study of dances (1997)* y el trabajo colectivo de Stephany Jordan y otros muchos investigadores, *Moving words: re-writing dance (1996)*.

Desde el punto de vista sociológico se localizan autores como (Gastón, Enrique: 2013) en "Sociología del ballet entre lo único, lo mediatizado y lo racional", que aborda la aproximación fenomenológica y la aplicación de la teoría del caos y las posibilidades coreográficas en el ballet.



Desde las consideraciones sobre el ballet publicado por Alfred Shutz en 1951, no han aparecido, en los repertorios bibliográficos sobre Sociología del Ballet, obras que desarrollen el tema con mayor amplitud. Baste citar la obras de M. Merleau Ponty (cuyo original data de 1945) y de Maikel Dufrenne (1953). Los problemas de percepción y de valoración estética, en las relaciones entre compositor y bailarines, ejecutantes de la música y bailarines, coreógrafos y bailarines fueron ya esbozados por Shutz, pero siguen pendientes de un análisis científico más profundo.

Sin embargo, la autora considera que para estudiar la institucionalización del ballet, es necesario indagar en la teoría de la danza, ya que el ballet es una expresión artística plástico–danzaria dirigida a representar acciones dramáticas por medio de pantomimas y danzas. Según las épocas, los países o las corrientes, el espectáculo coreográfico puede incluir: danza, mímica, texto y música (de orquesta y coral), decorados y maquinaria. Como el resto de las actividades artísticas y humanas, no ha sido ajeno al control social y a las aportaciones emocionales y racionales.

En el caso concreto de Cuba con el triunfo de la Revolución en 1959, se abrieron nuevos horizontes al desarrollo de la danza profesional. El Ballet de Cuba fue reorganizado y contó con la protección estatal garantizada con la Ley No. 812 de mayo de 1960, que destaca la labor extraordinaria llevada adelante por Alicia, eximia bailarina “cuyos grandes triunfos honran a la Patria” y se garantizó definitivamente el apoyo del Estado cubano a la emblemática institución cultural.

Cuba, posee como base de su perfil nacional, dos grandes antecedentes culturales en los que la danza representa una manifestación de gran fuerza y riqueza. La danza teatral ha alcanzado en su proceso de desarrollo en nuestro país altas metas y dentro de ella la más representativa: el ballet. Uno de sus mayores logros es la existencia de lo que se ha llamado Escuela Cubana de Ballet, entendiéndose esta como una forma de hacer y decir representativo del físico y del decir corporal de la técnica, influenciado por otros aspectos de la cultura y la sociedad que identifican una forma artística de bailar, lo que constituye una escuela.



En cuanto a la Teoría de la danza, se estudian los problemas generales y las regularidades relacionados con el Arte danzario. Que debe funcionar como *órganon* metodológico de la investigación. Su método puede variar de acuerdo con la formación y filiación teórica de los especialistas. Entre las muchas problemática, objeto de su interés pueden señalarse los siguientes aspectos:

- La naturaleza del arte danzario.
- Los problemas de la conciencia artística.
- Las poéticas danzarias.
- Los procesos de creación artística en la danza.
- El carácter de la imagen danzaria.
- El signo danzario.
- Relaciones de la danza con otras artes.
- Vínculos entre danza y sociedad.
- Instrumental relacionado con el análisis de la obra danzaria.
- Posibles taxonomías, clasificaciones u ordenamientos para los estudios acerca de la danza.

La Teoría de la danza labora con altos niveles de abstracción y requiere del estudioso una metódica adecuada para su comprensión y desarrollo. Cuba, cuenta con el más notable teórico de nuestros días, *Ramiro Guerra*, cuya obra se ha visto incrementada sustancialmente en los últimos años y se ha convertido en un fortísimo bastión de la disciplina en el entorno internacional. También fue notable la labor del profesor *Orlando Suárez Tajonera* quien, desde sus clases de Estética, estudió múltiples problemas medulares de la danza en tanto que teoría.

De igual forma se realizan eventos, concursos, temporadas de la danza todos los años en los meses de octubre-noviembre en todo el país.

Resulta importante destacar el trabajo del Investigador coreógrafo y bailarín Fidel Pajares quien en sus estudios como trilogía concluida: *Dramaturgia de la danza en Cuba* (2004), *Teoría de la danza en Cuba* (2005) y *Escuela Cubana de Danza Moderna* (tomos I y II) (2006) deseó rendir homenaje a la Danza Moderna Cubana, que en el año 2008 que arribó a su 60 aniversario de existencia. Es necesario destacar también el meritorio trabajo del precursor, coreógrafo y bailarín Ramiro Guerra en sus textos "Apreciación de la danza"



(2003), Coordinadas Danzarias (1999). En estos textos se le da un peso considerable a los estilos de la danza, a la danza moderna o contemporánea, a la dramaturgia de la danza y no al ballet específicamente.

En Cienfuegos, el investigador Rogelio Leal Martínez<sup>1</sup> realizó en 1978 estudios sobre “La Escuela de ballet en Cienfuegos” (Alita Cabrera) (1983) y “El ballet en Cienfuegos 1915-1978”<sup>2</sup> dichos estudios nos acercan hacia una cronología de las funciones de ballet presentadas en los teatros de Cienfuegos, así como los grupos que venían a la ciudad a ofrecer espectáculos de ballet, incluyendo la Academia de ballet “Alita Cabrera”, a partir de las obras presentadas por las compañías en dicho período. Pero no se localizan en los estudios mencionados, las especificidades internas de la labor de la Academia de ballet “Alita Cabrera”.

#### **Situación problemática:**

Atendiendo a lo apuntado en el párrafo anterior, la historia de la Academia de ballet “Alita Cabrera” no se ha estudiado desde los puntos de vista histórico ni sociocultural, de forma tal que permita conocer el significado de esta Academia y los aportes que la misma le ofreció a la historia del ballet local y sobre todo, a la formación de bailarines profesionales en ella que trascendieron al ballet de Alicia Alonso.

Declarándose como **problema científico:**

¿Cuáles son los aportes de la Academia de ballet “Alita Cabrera” al desarrollo cultural cienfueguero en el período de 1947-1960?

#### **Objetivo General:**

Explicar los aportes de la Academia de ballet “Alita Cabrera” al desarrollo del ballet en Cienfuegos en el período de 1947 a 1960.

#### **Objetivos específicos:**

- Describir las tendencias que se asumen en el ballet como manifestación artística.

---

<sup>1</sup> Cienfueguero, licenciado en Arte Cubano, publicó en la revista Ariel y en Simposios de la cultura artículos sobre el ballet en Cienfuegos. Fue director de la Revista Fides desde 1995 al 2000.

<sup>2</sup> Trabajos inéditos expuestos en simposios de la Cultura cienfueguera.



- Caracterizar el contexto en que surge la Academia de ballet “Alita Cabrera” en Cienfuegos.
- Analizar los aportes de la Academia “Alita Cabrera”.

**Idea a defender:**

La Academia de ballet “Alita Cabrera” aportó al desarrollo del ballet en Cienfuegos, teniendo en cuenta la utilización del repertorio universal, lo artístico en cuanto a la implementación de la técnica danzaria y en lo educativo en la formación del bailarín profesional, el trabajo con la personalidad y el comportamiento social de los bailarines.

**Objeto:** Las Academias de ballet.

**Campo:** La Academia de ballet “Alita Cabrera” en Cienfuegos.

**Aporte práctico:** Los aportes de la Academia de ballet “Alita Cabrera” : constituye un aporte para la cultura artística, se comprende y se visualiza el desarrollo del ballet en la ciudad de Cienfuegos en el periodo estudiado desde la creación, lo que tipifica y singulariza a esta pedagoga y coreógrafa, relevando su alcance dentro del ballet. Estos argumentos se encuentran a partir del testimonio de bailarinas y amigos de la Escuela de ballet que corren el riesgo de perderse. Este resultado constituye un modelo histórico para próximas investigaciones que requieran ser abordadas desde la perspectiva sociocultural.

**Novedad:** la contribución artística de la obra de la Academia “Alita Cabrera” con un carácter investigativo histórico-sociocultural, no existente hasta el momento y que permite penetrar en las esencias de la concepción de la cultura por el arte y con ello determinar la trascendencia de esta problemática hasta la actualidad.



## **Capítulo 1 Las Academias de ballet. Panorama histórico y sociocultural para su surgimiento y desarrollo.**

Dentro de las danzas espectaculares se encuentra el ballet. Esta manifestación artística, se considera una de las más antiguas en la evolución y desarrollo danzario. En su evolución histórica y cultural, ha transitado desde la espontaneidad a la organización, estructuración e institucionalización con el surgimiento de las Academias dedicado a su promoción.

En este capítulo, se analiza el surgimiento del ballet como movimiento danzario y su institucionalización en las Academias.

### **Epígrafe 1.1 La danza y el ballet. Distinciones necesarias.**

Danza y baile, tan sólo diferenciados por un sutil matiz, son términos sinónimos que el diccionario Oxford de la Música define los como «movimiento ordenado del cuerpo y en particular de los pies, según el tiempo musical señalado por el canto o por los instrumentos. La danza ha formado parte de la historia de la humanidad desde el principio de su aparición. Las pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una antigüedad de más de diez mil años, muestran dibujos de figuras danzantes asociadas con ilustraciones rituales y escenas de caza. Concepción que ofrece una idea de la importancia de la danza en la primitiva sociedad humana, cuya representación y animación constituyen dos características peculiares de estas creaciones artísticas propias del inicio de la sociedad.

La palabra danza procede del sánscrito y significa “anhelo de vivir”, o sea, un sentimiento humano, una necesidad de índole espiritual y emotiva que se expresa en la acción corporal. En el mundo entero, y allí hasta donde llega la memoria de la humanidad, existió y existe la danza. La danza está arraigada en lo individual y en lo colectivo. El concepto de danza abarca tanto el proceso de bailar como también su producto (o sea, una danza determinada). Tan importantes son las danzas heredadas o fijadas, como las formas espontáneas de la misma. Al igual que en la música, en la danza encontramos creación, recreación e improvisación. (Oxford de la Música: 2008)



Sira Javier Ávila considera que la danza es de las artes que al tener como material para la creación el cuerpo humano, explora hasta la infinitud el desarrollo de sus potencialidades físicas y mentales para expresar la realidad que le circunda. (Ávila: 2010).

Entre las características importantes de la danza en cuanto a su percepción están lo irrepitible y lo efímero. La danza transcurre en un breve plazo de tiempo y espacio, más allá del cual las imágenes significativas del movimiento desaparecen del ojo del espectador.

Las funciones u objetivos de la danza pueden ir desde la expresión de sentimientos, emociones, estados de ánimo hasta la narración de una historia, el culto a los dioses o la celebración de ceremoniales entre otros.

La danza puede incluir un vocabulario preestablecido de movimientos, como el ballet y la danza folklórica, o pueden utilizarse gestos simbólicos o efectuar determinadas acciones comunes como mímica, es decir, sin hablar, sólo con el lenguaje del cuerpo, la danza se manifiesta de diferentes maneras de acuerdo al lugar de donde proviene, y es por eso que usualmente revelan mucho sobre su forma de vivir. (Domínguez: 2008).

Según el ensayista bailarín, coreógrafo y profesor Ramiro Guerra “la danza puede ser definida como movimientos corporales rítmicos que siguen un patrón, acompañados generalmente con música y que sirve como forma de comunicación o expresión” (Guerra: 2003)

La danza tiene tres cauces o vías fundamentales:

1. La vía del ritual religioso.
2. La vía de la recreación colectiva.
3. La vía del espectáculo teatral.

Estos son los tipos de danza que el hombre transita en su constante necesidad de comunicación, característica básica de toda actividad relacionada con el arte.

Además de sus tipos y características es necesario tener en cuenta los factores o sistemas básicos de la danza (Guerra: 2003):

1.- La coreografía es la organización de los movimientos específicos de una danza en un tiempo determinado y un espacio. Esos movimientos han de tener



una perfecta relación con el carácter de la danza, ya sea ésta narrativa o abstracta.

2.- El bailarín o ejecutante, es aquel a través del cual se expresa el movimiento en la forma estética que denominamos danza. El bailarín teatral, es un profesional que técnicamente ha de cursar un estudio y pasa por un entrenamiento adecuado teniendo en cuenta el desarrollo de sus facultades para llegar a ser un artista en el campo de la danza.

3.- La música acompaña a la danza, le confiere un ritmo preciso y le otorga frases melódicas.

4.- Los elementos plásticos surgen de un especial gusto que tiene la danza por ordenarlo con significado simbólico que ayudan a convertirse en un acontecimiento diferenciado de la acción de la vida cotidiana. La danza teatral enfatiza en la necesidad de ornamentación, y ello agrega, los recursos de escenografía, la utilería, que junto con la iluminación, los trajes fantásticos confieren al espectáculo una belleza que hace de la danza una actividad insólita y emocionante al ojo del espectador.

Una danza puede prescindir de la música y seguirá viva, así también como de los elementos plásticos, pero lo que no puede dejar de existir es que un bailarín o bailarina ejecute una serie determinada de movimientos, que constituyen la coreografía.

Los estilos históricos de las danzas según (Sachs, Curt: 1944) son:

- La danza primitiva: Estilo primitivo.
- La danza en la antigüedad: Estilo arcaico.
- El clasicismo griego: Estilo helénico clásico.
- La danza medieval: Estilo medieval.
- Las danzas preclásicas y las academias: Estilo académico.
- La danza y el auge del romanticismo: Estilo romántico.
- La danza moderna o contemporánea: Estilo Moderno o Contemporáneo.
- La danza post-moderna: Estilo Postmoderno.

A principios del siglo XV en el Renacimiento surge un elemento que tendrá gran importancia en el desarrollo futuro de la danza: el maestro de danza, siendo el encargado de transformar y adaptar las danzas campesinas a las



necesidades de la aristocracia, de acuerdo con las costumbres, moral y vestuario.

Aparecen los primeros teóricos de la danza: Domenichino di Piacenza y Guglielmo Hebreo, ambos maestros de cortes italianas y aparecen las primeras reglas y nomenclatura danzaria, se crea un tabulador de pasos que se hizo internacional en Europa.

Los tratados sobre la danza son importantes porque además de explicar la ejecución de los pasos, reflejan aspectos sociales, como son: las costumbres, el comportamiento de damas y caballeros, el buen y adecuado vestir, las normas de decoro, corrección, conducta y moral.

### **1.2 El ballet .Nacimiento y evolución.**

La autora considera que el ballet o danza clásica es un género dramático cuya acción es representada por medio de pantomimas y danzas. Es también el nombre específico dado a una forma concreta de danza y su técnica. Según las épocas, los países o las corrientes el espectáculo coreográfico puede incluir: danza, mímica, texto y música (de orquesta y coral), decorados y maquinaria.

Se suele localizar el nacimiento del ballet en el año 1581 (Rameau, P: 1986), con motivo de celebrarse la boda de Margarita de Lorena con el Duque de Joyeuse se produjo un espectáculo que se conoce como el nombre de “El Ballet cómico de la reina”<sup>3</sup>, este fue el primer hecho espectacular danzario que marca el inicio de lo que se conoce en la historia de la danza como ballet clásico. Este ballet se estrenó en el Palacio del Petit Bourbon de París el 15 de octubre de 1581, duró seis horas. El argumento contaba las aventuras de unos caballeros caídos en manos del poder de la maga Circe.

La importancia histórica de este tipo de ballet reside en que se estableció la diferencia del trabajo del solista y del conjunto, además es el primer espectáculo que une los elementos danzarios, musicales, para desarrollar una idea dramática; y marca el inicio de una forma danzaria en Occidente.

En el reinado de Luis XIV, aparece una figura que jugó un papel fundamental en la historia del ballet: Giovanni Batista Lulli<sup>4</sup>(1632-1687), florentino, llegado a Paris en 1644 para enseñar el italiano a mademoiselle Montpensier y adopta el nombre afrancesado de Jean Baptiste Lully.

---

<sup>3</sup> Obra de Baltazar de Beaujoyeaux, celebre violinista italiano llegado de la corte francesa en 1555.

<sup>4</sup> Guitarrista violinista y compositor de fama, además de bailarín.



Durante el año 1653 comienzan a estrecharse los vínculos de Lully con la realeza francesa al participar junto al rey en la representación del *Ballet real de la noche*, convirtiéndose en uno de los favoritos del rey en cuanto a materia de espectáculo, pasando a ser miembro de la orquesta *Veinticuatro violines del rey*; a la muerte de su director Lazarini ocupa el cargo de compositor oficial de la música instrumental de la corte y más tarde director de la orquesta.

El objetivo principal que perseguía Lully era el de lograr una unidad de estilo tanto en música como en danza y comienza a dar esta unidad desde el punto de vista musical en la ópera fusionando inteligentemente los aires italianos con el espíritu de París.

El ballet comienza en Francia una vida independiente cuando cambia su estructura al fundirse las innovaciones musicales de Lully con los nuevos elementos técnicos danzarios elaborados por el maestro de danza Carlos Luis o Pierre Beauchamps<sup>5</sup> (1636-1705) que es quien logra la unidad en danza y realiza la fusión de los elementos de la escuela italiana con los caracteres nacionales, dando lugar a la Escuela francesa de ballet.

En el 1661 se funda la Real Academia de danza que Luis XIV oficializa y que tuvo su sede en el Palacio del Louvre en unión con Beauchamps se codifican los pasos y se crean las reglas fijas para su ejecución, se realiza así el proceso revolucionario en materia danzaria con la creación de Pierre Beauchamps de las cinco posiciones de los pies que son a base de la técnica académica.

De igual forma en 1671 se creó la Academia Real de Música, Lully se da cuenta de la importancia de la institución y logra a través de sus relaciones con madame Montespan y el propio rey la dirección de esta Academia y reorganizada en 1672 uniéndola con la Real Academia de danza.

Esta nueva institución de Música y danza con Lully al frente de la sección musical y de Beauchamps en la de danza, es un verdadero centro de gobierno donde los componentes tanto de una ópera como de un ballet, reciben una rigurosa reglamentación según las normas y criterios establecidos por sus directores.

---

<sup>5</sup> Coreógrafo y bailarín, fue uno de los favoritos del rey Luis XIV. En 1666 fue nombrado superintendente de los ballets de Corte.



Esto trae como consecuencia que el ballet deje de ser un entretenimiento cortesano y pase al escenario como un arte profesional con características propias, encaminado al disfrute de todo un público y no al reducido marco de la nobleza.

Al pasar el ballet a la escena y dejar el salón cortesano, se produce un cambio radical en su carácter. Al estar el escenario en un plano más elevado y tener el público al frente, esta circunstancia implica un cambio en la perspectiva visual, por lo que se producen las innovaciones técnicas danzarias:

- Fijación de las cinco posiciones fundamentales de los pies.
- Método de notación danzaria.
- Se comienza a mover la articulación de la cadera hacia afuera lo que facilita que las piernas se crucen sin interferencia, que al levantar la pierna estando de frente, esta se vea de perfil, que las piernas se muevan libremente en todas las direcciones y con máxima visibilidad para el espectador.
- Aparece el plié (plegado de las piernas) para facilitar el salto.
- El estiramiento del empeine que dio elegancia a la línea de la pierna y facilitó su elevación.
- Los brazos completan el diseño al colocarse en posiciones determinadas. (Colectivo de autores :1979)

Un dato distintivo en el surgimiento del ballet es lo relacionado con la incorporación del género femenino a la manifestación. Hasta el año 1681 no se admitieron mujeres en la compañía de la Real Academia, los papeles femeninos eran bailados por hombres.

Aunque a finales del siglo XVII se desatacan algunas figuras femeninas en la danza, no será hasta el primer cuarto del siglo XVIII que aparecen las dos primeras grandes figuras femeninas: María Sallé<sup>6</sup> y María Camargo<sup>7</sup> que aportaron grandes cambios en la técnica y el vestuario de la época.

Modificaciones introducidas por la Sallé:

---

<sup>6</sup> Nace en París en 1707, debutó como bailarina a los 11 años en la feria de Saint Laurent. Se retira de la escena en 1740; muere en 1756. Es considerada una revolucionaria en la historia del ballet por sus ideas con respecto a la mímica y la coreografía.

<sup>7</sup> Nace en Bruselas en 1710, debutó en 1726 en la Ópera de París, su carrera se extendió por 25 años. Luis XV fue su gran admirador llegando al extremo de negarse a realizar espectáculos cortesanos si ella no participaba. Se retiró de la escena en 1751 y murió en 1770.



- ✓ Interpretó el sentido de su época al darle una gran importancia a la expresión.
- ✓ Rechazó el uso invariable del vestuario inspirado en la moda greco-latina sin tener en cuenta el argumento.
- ✓ Sus reformas tendían a dar libertad al cuerpo aligerando el vestuario.
- ✓ Combatió el uso de máscaras, suprimió las enormes pelucas enharinadas, los grandes adornos de plumas, flores y lazos.
- ✓ Devolvió la naturalidad y sobriedad al vestir escénico.

Por su parte la Camargo realizó las siguientes innovaciones:

- ✓ Creó un estilo peculiar de danzar, vivo alegre, ligero.
- ✓ Ejecutó nuevos pasos de danza como el entrechat-quatre, el pas de basque y otros.
- ✓ Acortó las faldas unos centímetros más arriba de los tobillos, adoptó el pantaloncito de precaución para ejecutar cómodamente los saltos.
- ✓ Eliminó el tacón de los zapatos creando un nuevo tipo de calzado e imponiendo un estilo a la moda, Se usaban vestidos, calzados, sombreros a lo Camargo.

Los espectáculos de ballet presentaban contradicciones para su realización, los viejos moldes chocaban con el desarrollo de los nuevos elementos escénicos (maquinaria teatral, tramoya, escenografía) traídos desde Italia donde habían alcanzado un gran desarrollo en la primera mitad del siglo XVII. La fastuosidad de la escenografía llegó a ser el eje del triunfo de todo espectáculo, ya fuera ópera, ballet o representación dramática; Italia fue la fuente generadora de la maquinaria escénica. (Colectivo de autores: 1979)

A comienzos del siglo XVIII se manifiesta una reacción contra la majestuosa solemnidad de los últimos años de Luis XIV, contra la etiqueta excesiva y la devoción oficial después de la hambruna de 1709, aunque continuará la explotación y el enriquecimiento de las clases dominantes. Estos años fueron ya de crisis económica para el país y provocan el estallido de la Revolución burguesa en Francia y el derrocamiento de la monarquía absoluta.

La alta burguesía francesa (banqueros, financieros, etc.) copia a la nobleza y fomenta el desarrollo de todas las manifestaciones elegantes, el gusto por lo



sutil y amanerado. El fanatismo general se vuelve hacia los pintores de las fiestas galantes.

La danza había seguido la expresión de las otras artes en esta nueva era que se habría, caracterizándose por la gracia, la rapidez y vivacidad. Las bailarinas comienzan a ocupar el primer lugar en el ballet convirtiéndose en ídolos del público.

En esta etapa del siglo XVII y XVIII la ópera- ballet se hace rígida, mecánica y convencional, es necesario separar una de otra. En esta ópera los argumentos se repiten y el espectáculo se hace mecánico; urge un cambio radical que saque al ballet de la rutina en que se ha sumido.

Puede observarse que la época va cambiando de gusto, tanto como en criterios y los mismos problemas que surgen en la vida general de la época encontrarán también su expresión en la danza a pesar de la oposición académica. Ejemplo de este nuevo movimiento fue María Sallé, su preocupación principal era el realismo dramático y la expresión, además de proponer cambios radicales en el vestuario.

Las ideas de Sallé fueron aplicadas por Jean-Georges Noverre<sup>8</sup> (1727-1810), la figura más importante del siglo XVIII, quien realizó una revolución en el plano danzario al vestuario y crear una nueva expresión danzaria acorde con la exigencias de la época. Nominado como el “Shakespeare de la danza”.

Noverre quería que el ballet no solo despertase admiración por su brillantez técnica sino que conmoviese emocionalmente por su expresión al igual que la tragedia y el drama, pedía que el ballet fuera dentro de su medio expresivo una imitación de la vida.

Aunque sus reformas fueron oficialmente rechazadas en la Ópera de París, la influencia de sus ideas penetró en la institución a pesar de las oposiciones, al final sus puntos de vista se impusieron y determinaron el nuevo giro que tomó el ballet.

En 1760, Noverre definió tres géneros de danza (y de bailarines): la danza noble o danza seria y heroica que conlleva, en sí misma, el carácter de la tragedia. La mixta o semi-seria a la que se denomina comúnmente demi-caractère, que es la comedia noble o alta comedia y la danza grotesca (o

---

<sup>8</sup> Nació el 29 de abril de 1727, algunos le atribuyen origen suizo y otros, francés. Tenía un carácter violento y arrogante.



danza cómica) conocida, erróneamente como pantomima lo que, en realidad, no es dado que no tiene diálogo, aunque se basa en el género cómico, alegre y placentero.

Reformas de Noverre:

- ✓ Aplicó en la técnica danzaria los conceptos generales que prevalecían en su época, creando un nuevo género, el *ballet de acción*, con un objetivo principal: la expresión creadora.
- ✓ Dio un nuevo sentido al cuerpo de baile que tenía que tomar parte directa en la acción y dejar de ser un fondo plástico.
- ✓ Sustituyó la rutina por el gusto.
- ✓ Dio un amplio sentido a la función del coreógrafo el que tenía que tener una vasta cultura que le permitiera cumplir a cabalidad su cometido como director del espectáculo, a la vez que proponía que no exigiera a los intérpretes una copia de su estilo, sino que les inculcara el sentido de la obra.
- ✓ Proclamó la necesidad de remplazar el vestuario convencional existente, suprimiendo las máscaras, pelucas, los incómodos toneles masculinos como los paniers femeninos que impedían la libertad de movimientos; este debía de estar acorde con la realidad. (Colectivo de autores : 1979)

En 1758 Noverre escribe en Lyon su libro *Cartas sobre la danza y los ballets*. Esta es una obra teórica sobre la danza en la que se exponen de una forma clara, sus principios y criterios, muchos de los cuales aún tienen vigencia.

Fue un sobresaliente coreógrafo de *ballet d'action*, sustituyó la convención artificial y el despliegue virtuosísimo con baile y música más realista y dramáticamente expresivos, sin embargo, una de sus obras con mayor aceptación fue la relativamente ligera *Les Petits Riens* (1778) con música de Mozart. Otras figuras importantes fueron dos de los alumnos de Noverre: Jean Bercher Dauberval (1742-1816), quien por primera vez trajo a escena figuras cotidianas en su ballet *La Fille mal gardée*<sup>9</sup> (1789); y Charles Didelot (1767-1837), que emigró a Rusia.

---

<sup>9</sup> Es el ballet más antiguo que aún se conserva en el repertorio contemporáneo de las principales de ballet. Se estrenó en Burdeos en 1789 y es un ballet en dos actos y tres escenas. Se desconoce el autor de la música original.



Noverre sentó cátedra e hizo escuela en el ballet. Al lado de sus ballets hay otros anónimos, que se han apropiado de sus principios. Los compositores comenzaron a meditar sobre el espíritu de la música ilustrativa y así no solamente tuvo importancia para la expresión de la música del ballet sino que también adquirió un significado para el desarrollo del programa musical, sobre el que ha ejercido la mayor influencia posible. Estas escenas programáticas de orquesta, en las que los instrumentos pintan hechos escénicos o espirituales, se encuentran en las óperas de Rameau y Detouches pero también en la ópera italiana de los siglos XII y XVIII.

En el siglo XIX la clase dominante fue eminentemente mercantilista, constituyendo su ideología básica la ganancia sin límites de dinero. El artista como productor quedó marginado y la cultura tomó una forma específica de expresión, evadía las realidades de un mundo metalizado para caer en un sentimentalismo emotivo que artísticamente se conoce como Romanticismo<sup>10</sup>.

La danza de entretenimiento florece en las ciudades como expansión popular y el vals es la danza de parejas ideal para el devaneo sentimental de la época. Este conquistó a todos utilizando un ritmo de tres tiempos, con el primero muy marcado, a pesar de que tuvo su origen en el landeers alemán en el siglo XVII, no es hasta el siglo XIX que alcanza su apogeo en Viena con los valeses de Strauss.

Carlos Blasis<sup>11</sup> (1803-1878) fue el teórico de la danza del siglo XIX y la principal figura en materia didáctica. En 1824, a los veintitrés años publica en Milán su obra didáctica "*Tratado elemental teórico y práctico del arte de la danza*" conocido también como "*El arte de Terpsícore*" que ha sido la base de todo el entrenamiento del bailarín hasta la actualidad.

Entre las formas de expresión del ballet se hallan las danzas de carácter, el concepto viene del francés *dance de caractère* o *dance caractéristique*. En sus inicios se utilizaron como intermedios o divertimentos, en otras, cuyos héroes que eran campesinos u otros personajes principales. Las danzas se ejecutaban

---

<sup>10</sup> Movimiento artístico que abarcó todas las manifestaciones: música, pintura, literatura, danza. Surgió como rechazo a la injusta situación que le imponía el régimen burgués-capitalista al artista.

<sup>11</sup> Coreógrafo y maestro de ballet italiano de la escuela de Milán, nació el 7 de noviembre de 1797 en Nápoles. Fue el teórico de la danza del siglo XIX y la principal figura en materia didáctica. Proporcionó la nueva base técnica al estilo romántico de danza. Muere en 1878.

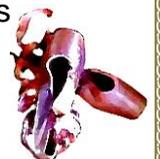


con movimientos que caracterizaban a dichos personajes, siendo sus composiciones menos exigentes que las del ballet académico. A principios del siglo XIX Carlos Blasis llamó danzas de carácter a cualquier baile popular incluido dentro del espectáculo de ballet, nombre que continúa vigente hasta nuestros días.

Innovaciones técnicas:

- ✓ Modifica los viejos preceptos académicos, llevando al máximo el ángulo de separación de los pies (180°).
- ✓ Hace un estudio acucioso de la anatomía humana y la aplica al ballet.
- ✓ Aplica las leyes del equilibrio del cuerpo, buscando el eje que determina el balance perfecto del bailarín, para lo cual es de vital importancia la colocación del cuerpo.
- ✓ Hace un estudio minucioso de los giros desde la manera de prepararse, a las formas de girar y las variadas posiciones que se pueden adoptar durante el giro, hasta los diferentes mismos de terminar el mismo.
- ✓ Crea la posición *attitude* inspirándose en la escultura del Mercurio el Bologne.
- ✓ Da una estructura lineal de la danza estableciendo esquemas geométricos basados en curvas y ángulos rectos.
- ✓ Estableció un sistema de entrenamiento del bailarín basado en la ordenación de una serie de ejercicios que debían ser ejecutados primero en la barra y luego en el centro.
- ✓ Da suma importancia a la colocación de los brazos en las diferentes poses y actitudes, que no solo están encaminadas a la búsqueda de la belleza plástica sino a ayudar a establecer el equilibrio. (Colectivo de autores : 1979)

El Romanticismo en el ballet gusta de hallar inspiración en la Edad Media, época de oscurantismos y expresión que en este momento se va a dar transformada e idealizada por la imaginación romántica. Aparece el deseo de refugiarse en el más allá como un modo de evadir la realidad que le golpea y que es incapaz de enfrentar y dominar; por ello busca la posibilidad de una existencia mejor no en el mundo real sino en un mundo irreal conformado por la presencia de espíritus que pueden escapar al tiempo y a todo lo que les



circunda; esa fue la constante en todo el Romanticismo. Por eso los argumentos van a llenarse también de una corriente que refleje ese criterio así surgen como personajes con vida propia *sílfides* (seres fantásticos que viven en el bosque), *náyades u ondinas* (que viven en las aguas) y *Willis* (espíritus de doncellas muertas antes de contraer matrimonio).

El Romanticismo tuvo tres corrientes principales dentro del ballet:

- La mística y sobrenatural en la figura de María Taglioni<sup>12</sup>(1804-1884)
- La humana y terrena en la figura de Fanny Elssler<sup>13</sup> (1810-1884).
- La combinación de ambos aspectos que se conjugaban en la figura de Carlota Grisi<sup>14</sup>(1819-1899).

El proceso de desarrollo de las danzas populares y danzas de carácter, se activa en el período del romanticismo. Se manifestó en los ballets de Taglioni, y Perrot, la estética de dicha corriente determina el colorido nacional y las danzas de carácter o bien las reproducía o las representaba en contraposición al irreal mundo de las sílfides y náyades predominantes de la época.

Sin embargo, desde la primera representación, un Pas de Deux de Friedrich Burgmüller fue intercalado y otros agregados anónimos se sumaron en las producciones rusas posteriores. También ha sido constantemente reorquestrado, en vista de que la orquestación original de Adam se perdió hace mucho tiempo. En 1845, Perrot creó un Pas de Quatre histórico en Her Majesty's Theatre de Londres, en el cual presentó a cuatro bailarinas principales de la época: Taglioni, Grisi, Fanny Cerrito (1817-1909) y Lucile Grahn (1819- 1907). Grahn representaba la escuela danesa de ballet romántico establecida por August Bournonville (1805- 1879), quien dirigió el ballet de la corte danesa (hoy día el Royal Danish Ballet) por casi medio siglo. Creó más de 50 ballets incluyendo su propia versión de La Sylphide de Grahn en 1836, basada en la de Taglioni pero con música nueva de Herman Lövenskjold. Esta versión es la que ha sobrevivido casi intacta hasta nuestros días. El ballet se mantuvo asociado a la ópera durante todo el siglo XIX.

---

<sup>12</sup> Nació en Estocolmo Suecia, su padre bailarín y coreógrafo italiano Felipe Taglioni dirigió su entrenamiento. Debutó en Viena en 1822 con un ballet de su padre. Fue la máxima representante del ballet romántico.

<sup>13</sup> Era vienesa, hija del copista de Hayden. Se especializó en danzas folclóricas europeas como la tarantela italiana y la cachucha española.

<sup>14</sup> Bailarina italiana su maestro y esposo fue Jules Perrot el responsable de su carrera y el que creó para ella Giselle.



El ballet romántico llamado también ballet blanco, plantea las siguientes características:

- ✓ Establece un nuevo estilo y método danzario, donde predomina la suavidad, la ligereza, la precisión, el impecable trabajo de las piernas, la elevación, lo etéreo.
- ✓ Surge la danza en punta, determinante de toda una serie de cambios de la danza que ayudan a acentuar ese deseo de evasión propio del romanticismo, es el símbolo de lo etéreo.
- ✓ La mujer ocupa el primer plano desplazando al hombre a un plano secundario, llegando a convertirse a veces en un mero acompañante y sostenedor de una bailarina.
- ✓ Los argumentos utilizan temas fantásticos, donde se narran extrañas leyendas de países lejanos y aparecen criaturas ultraterrenas y elementos sobrenaturales.
- ✓ Las obras se distinguen por el empleo de distintos recursos folclóricos de diversos países europeos.
- ✓ Crea un nuevo vestido de gasa que ayuda a dar sensación de ingravidez y cosa etérea, a la vez que permite una gran libertad de movimientos.
- ✓ Los decorados de teatro se ven invadidos por las noches, los claros de luna, los bosques encantados, a este ambiente etéreo y sobrenatural contribuía el aparato teatral escénico, colocando en la cintura de las bailarinas alambres por medio de los cuales se suspendían y creaban la ilusión de que cruzaban el escenario volando, la atmósfera era soñadora y algo macabra.

El baile de puntas determinó un nuevo modo de moverse, sugerente de flotar en el aire, como ignorando la acción de la gravedad. Para bailar en puntas el arco tiene que desarrollarse, para soportar el peso del cuerpo, esto requiere una nueva técnica en la que se acentúa el fortalecimiento de los tobillos, las rodillas y la espalda.

La verdadera revolución en el vestuario se produce en el siglo XIX cuando el pintor Eugenio Lami diseña un traje para María Taglioni, distinto completamente de lo usado hasta entonces. Este traje consistía en una falda



amplia y vaporosa de gasa blanca hasta algo más debajo de la rodilla y un corpiño ajustado y un gran escote que dejaba lucir los hombros.

Este traje fue visto por primera vez a María Taglioni en 1832 en La Sílfiide; a partir de entonces se convirtió en el traje característico del estilo romántico y serio usado por todas las bailarinas.

Entre las obras más famosas de este período podemos citar: La Sílfiide (1832), Giselle<sup>15</sup> (1841), Grand Pas de Quatre (1845).

En síntesis el ballet romántico, se caracterizó por una evasión a ultranza de la realidad, reflejo de una postura ideológica que hizo originar nuevos argumentos que tuvieron como puntos básicos: la exaltación de los sentimientos más íntimos como la amistad, el honor, el sacrificio y sobre todo el amor, la preponderancia de la mujer, que devino símbolo de madre, amante y heroína, la lucha permanente entre el bien y el mal, entre lo espiritual y lo material, lo temporal y lo etéreo; así como la alabanza de la lealtad, el honor y la valentía. El romanticismo dejó al ballet un estilo intemporal e internacional, que sigue siendo hoy día una de las cartas de triunfo en el repertorio de las compañías de ballet más importantes del mundo.

A partir de 1850 se produce un largo período de estancamiento del ballet en Europa occidental, ello se debe a diversas causas: al poco apoyo oficial que recibe en Francia y otros países de Europa, a la desaparición de sus figuras más representativas y al abuso de lo que fueran sus características más positivas en el esplendor romántico.

Los ballets de fin de siglo se caracterizaron por carecer de inventiva coreográfica, originalidad y poesía, llevar el virtuosismo técnico al máximo convirtiendo las bailarinas en casi autómatas, mantener en los argumentos la línea romántica, por interesar más al público las intérpretes que las obras y agotar el repertorio de formas vacías.

A esta situación de estancamiento del ballet contribuía por otra parte la música. Generalmente era producida por músicos a sueldo que simplemente recibían las instrucciones de proporcionar un número de compases y pasajes lentos o

---

<sup>15</sup> Obra estrenada en París, el 28 de junio de 1841, en el teatro de la Academia Real de Música (Ópera de París) La coreografía de Perrot y Coralli, música de Adolphe Adams, escenografía de Pierre Ciceri, vestuario de Paul Lermier y el argumento de Teófilo Gautier sobre un poema de Heine.



rápidos; igual sucedía con los decorados, es decir, no había un trabajo de conjunto en la concepción de las obras.

El único ballet francés de importancia en esta época fue *Coppelia*<sup>16</sup> que aún se mantiene vigente en el repertorio internacional.

Para fines de siglo, Rusia se había vuelto líder, debido casi exclusivamente al trabajo del coreógrafo Marius Petipá<sup>17</sup> (1818-1910).

Petipá realizó cincuenta y siete creaciones, diecisiete reposiciones y treinta divertimentos, gracias a los cuales cristalizó el estilo del ballet clásico. Este maestro fue la figura más renombrada de la danza en la segunda mitad del siglo XIX. Entre sus coreografías más perdurables están las de dos partituras de Tchaikovski<sup>18</sup>: (1840-1893), *La bella durmiente* (1890), *El lago de los cisnes* (1895) y *Raymonda* (1898). Su coreografía de *El lago de los cisnes* fue puesta en escena después de la muerte de Tchaikovski y casi 20 años después de la producción original en Moscú. Sin embargo, *La bella durmiente* fue una verdadera colaboración entre el compositor y el coreógrafo, donde Petipá proporcionó una detallada secuencia de danzas con requerimientos musicales, lo cual representó una verdadera guía práctica para Tchaikovski.

Tchaikovski y Petipá se reunieron nuevamente en *El cascanueces* (1892), pero la enfermedad forzó a Petipá a transferir la mayor parte de la responsabilidad de la coreografía a su asistente, Lev Ivanov<sup>19</sup> (1834-1901). La producción conmemorativa de Ivanov de la primera escena en las orillas del lago en *El lago de los cisnes*, después de la muerte de Tchaikovski en 1893, condujo a la producción, en 1895, del ballet completo de Ivanov y Petipá juntos, de la cual ha derivado la mayoría de las versiones posteriores.

Las danzas de carácter cobran gran importancia en los ballets de Petipá e Ivanov, en las cuales los mismos conservan su colorido y carácter, resulta indispensable referirse a Mijail Fokin<sup>20</sup> con su creación de las Danzas Polovotsianas de la ópera de la boda del príncipe Igor, la Jota Aragonesa entre otras.

---

<sup>16</sup> Ballet estrenado en la Opera de Paris el 25 de mayo de 1870, con coreografía e Arthur Saint-León, música de Leo Delibes y argumento de Nutter basado en un cuento de Hoffman.

<sup>17</sup> Bailarín, maestro y coreógrafo francés que trabajó durante sesenta años en Rusia.

<sup>18</sup> Compositor y crítico musical ruso, nacido en Votkinsk.

<sup>19</sup> Maestro y coreógrafo ruso de talento colaborador de Petipá y el coautor del Lago de los cisnes.

<sup>20</sup> Bailarín, músico y coreógrafo ruso, constituyó la figura más importante de principios del siglo XX.



El arte del siglo XX se caracteriza por configurarse de múltiples corrientes que se denominan *ismos*. No todas las tendencias se suceden linealmente en el tiempo, sino que muchas son coetáneas y tienen interrelaciones entre ellas. Las vanguardias no se pueden entender intentando establecer un orden cronológico.

Es típico considerar en el arte del siglo XX como ruptura con respecto a lo anterior, pero esta ruptura no comienza a principios del siglo XX, sino a fines del XIX. El Impresionismo y luego el Postimpresionismo constituyen el punto de partida para las corrientes del siglo XX cuestión que alude a:

- Los grandes adelantos de la técnica, la Revolución Industrial y el progreso, moldearon la mentalidad del hombre a principios del siglo XX.
- La primera y segunda guerra mundial, contribuyeron a dicho cambio. Cada cual trajo sus nuevas tendencias.
- Los filósofos aportan teorías reveladoras. Algunas vanguardias no pueden entenderse sin las bases filosóficas que las sustentaron.

El Modernismo en la danza a fines del siglo XIX no era lo suficientemente brusca. Más brusco fue el cambio de los dos primeros *ismos* del siglo XX, el Fauvismo y el Expresionismo. Hay una gran necesidad de cambio que ha dado como resultado corrientes diversas e incluso contradictorias; como la tendencia conceptual y la realista. (Latham, Alison: 2008)

La danza expresionista nació en el contexto de la agitación de las grandes vanguardias europeas de comienzos del siglo XX. La danza tradicional, vinculada con el ballet clásico, fue transformada mediante una nueva estética de movimiento corporal donde no impera ya el valor de la métrica, el ritmo, los saltos y pasos previamente establecidos. En la danza expresionista se recupera el movimiento libre, una interacción más dinámica con el espacio, y la posibilidad de la autoexpresión corporal. El coreógrafo, bailarín, filósofo y teórico de la danza Rudolf Laban (1879-1958) y la bailarina Mary Wigman tuvieron un rol esencial en la propulsión de este nuevo movimiento. (Caruso, Ana L: 2010)



El ballet moderno floreció principalmente en aquellos países que carecían de una fuerte tradición del ballet. Estados Unidos se convirtió en el centro de experimentación de la danza. La mayor parte de las primeras piezas eran solos de gran sencillez pero muy efectistas, distintas a cualquier danza conocida, ya que en este tiempo el baile estaba dominado por los últimos ballets del siglo XIX que se caracterizaban por los grandes elencos, por una gran variedad de piezas bailadas y por espectaculares efectos escénicos. Pero tampoco el ballet fue siempre tan monumental y así es como el ballet ha evolucionado a través de los siglos como una tradición cambiante.

Antes de la Segunda Guerra mundial los ballets preparados no pasaban de una dorada mediocridad, pero fue precisamente durante la guerra cuando Dante Sonata sobre música de Liszt y coreografía de Ashton, y Miracle in the Gorbals, con música de Arthur Bliss y coreografía de Robert Helpmann y de un realismo asaz próximo al expresionismo de Kurt Joos, dejaron una profunda huella.

Desde 1900 a 1940 los Ballets Rusos, fundados por el empresario teatral Serge Diaghilev, fueron una unión entre bailarines, artistas y compositores que reaccionaron ante el relativo conservadurismo del repertorio de Petipá, que había llegado a dominar la escena de los teatros rusos. El estilo de la compañía era una mezcla ecléctica de la idea wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, del arte folclórico ruso, el ballet clásico y la influencia de la estadounidense Isadora Duncan (1878-1927). Cuando Duncan visitó Rusia en 1904, demostró su estilo particular de danza libre, inspirado en imágenes de las vasijas de la Grecia antigua.

El año 1900 es el primer período marcado por los movimientos libres, de las bailarinas como Isadora Duncan, Ruth Saint Denis y Mary Wigman, quienes buscaron darle a la danza un sentido más comunicacional, apoyándose en fuentes de inspiración más antiguas a las de occidente.

El joven Mijail Fokin (1880-1924), así como al diseñador Léon Bakst (1866-1924), son influenciados por la técnica de Duncan y dieron como resultado el característico estilo y repertorio de los Ballets Rusos. (Latham, Alison: 2008)



En 1909 “Les Ballets Russes de Serge Diaghilev” se presentaron por primera vez en el Théâtre du Châtelet en París. Esta temporada incluyó *Le Pavillon d’Armide*, *Les “Sylphides”* y “*Cleopatra*” de Fokine, así como el segundo acto de la ópera *Prince Igor* de Borodin (para la cual Fokine había hecho la coreografía de las Danzas Polovtsianas) y *Ruslan y Lyudmila* de Glinka. El éxito de esta primera gira trajo como consecuencia temporadas anuales de los Ballets Rusos en Londres y París hasta el estallido de la guerra en 1914; éstas incluyeron estrenos de los tres primeros ballets históricos de Stravinski, “*El pájaro de fuego*” (1910), “*Petrushka*” (1911) y “*La consagración de la primavera*” (1913). El impacto de los escenógrafos rusos, especialmente Bakst y Benois, cambiaron el gusto de toda una generación en cuanto a diseño teatral.

Los ballets rusos renovaron por completo los conceptos existentes en cuanto a la coreografía, la composición musical para ballet y los diseños de escenografía y espectáculos. Las características principales de este grupo eran:

- ✓ Coordinación absoluta entre todos los elementos que componían el espectáculo, logrando una unidad y armonía entre la coreografía, la música, los decorados y el vestuario.
- ✓ Dominio técnico y dotes artísticos de las principales figuras.
- ✓ Unidad, cohesión y armonía del cuerpo de baile.
- ✓ Vitalidad, originalidad y progreso continuo, exotismo.
- ✓ Saltos altos, mantenimientos acrobáticos altos y los giros bruscos, lo que confería una expresión dramática y espectacular a los *ballets*.

(Colectivo de autores: 1979)

En la década de los años 20 se realizaron numerosos experimentos tanto en la forma, como en el contenido del espectáculo. En realidad, la mayoría de los *ballets* de esa época estaban condicionados por la ideología política soviética. El patetismo hacia su nuevo futuro y la temática revolucionaria inspiraban a los coreógrafos.

El ballet llegó a los Estados Unidos también a través de los Ballets Rusos. Su producción de *Apollon Musagète* (1928), al que posteriormente se le llamó *Apollo*, comenzó una asociación duradera entre Stravinski y Balanchine (1904-



1983). Balanchine, al igual que Stravinski –con cuya música tenía especial afinidad– se estableció en los Estados Unidos, donde fundó la School of American Ballet en 1934 y el New York City Ballet 147 ballet y danza teatral en 1948, hoy día una de las más grandes compañías de Ballet.

Balanchine fue una figura de gran impacto, cuya preferencia eran los ballets no literarios o sin trama, que explotaban el movimiento solo o múltiple en patrones relacionados íntimamente con la partitura. Este nuevo tipo del ballet ayudó a interesar a los compositores estadounidenses en el género. Entre los primeros productos estuvieron *Billy the Kid* (1938) de Aaron Copland para Eugene Loring y *Rodeo* (1942) para Agnes de Mille.

En 1930 tiene lugar el segundo período de bailarines modernos que surgió en Nueva York, entre los que se cuentan Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman. Para estos bailarines, la fuente del movimiento era más interna que externa, recurriendo a acciones naturales como el respirar o el caminar.

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



Terminada la Segunda Guerra Mundial, el centro del ballet se trasladó a Moscú, el Ballet de Bolshoi se ha convertido para occidente en el propio símbolo del ballet ruso, si bien a Leningrado corresponde el mérito de ser la fragua más viva y genial de la nueva generación. Los cuerpos de baile, perfectamente instruidos en las trece grandes escuelas estatales, distribuidas por el vasto territorio soviético, han alcanzado el número de treinta y dos; todas poseen una excelente técnica académica y han desarrollado mucho la danza de carácter y especialmente la folklórica, extrayéndola del riquísimo repertorio nacional.

Los más notables en Occidente son, a la cabeza de todos, el Ballet de Bolshoi, con la gran protagonista Ekaterina Maximova y después el del Teatro Kirov de Leningrado y el de la Opera de Kiev, conocido con el nombre de Ballet Shevchenko.

El tercer período de la danza moderna empezó cuando terminó la II Guerra Mundial en 1945 y aún continúa. Bailarines estadounidenses como Alwin Nikolais, Merce Cunningham, James Waring, Paul Taylor, Alvin Ailey y Twyla Tharp se inspiraron en la diversidad de estilos de danza del siglo XX. Sus trabajos combinan y fusionan técnicas extraídas de la danza social, el ballet y la danza moderna. En los años que siguieron a la II Guerra Mundial, los coreógrafos de ballet clásico utilizaban con la misma libertad la danza moderna.

Merce Cunningham revolucionó la danza convencional al fusionar la técnica de Graham con el ballet tradicional, localizando la fuente del movimiento en la columna vertebral.

Éste teórico estructura el movimiento a través de métodos aleatorios y consideraba la música y la decoración como independientes de la danza. Sus obras descubren a bailarines que, individualmente, experimentan sobre su relación con el tiempo presente y el espacio abstracto, en lugar de hacerlo con la historia y el lugar.

James Waring y, más recientemente, Twyla Tharp han trabajado con compañías de ballet clásico y con sus propias compañías de ballet moderno.



Junto a Paul Taylor y Alwin Nikolais, emplearon el humor en sus coreografías, al hacer parodias sobre su propio estilo y sobre otros tipos de danza.

El ballet exige muchos años de preparación en forma y técnica. El vestuario propio son los leotardos y las mallas, con una falda opcional (tutú). Las bailarinas usan zapatillas de media-punta hasta que sus huesos sean lo suficientemente fuertes y estén entrenados para usar y soportar las zapatillas de punta; los bailarines solo utilizan zapatillas de media-punta y en escasas ocasiones de punta para trabajar huesos de los pies como el empeine. Los huesos de los tobillos y de los pies deben ser lo suficientemente fuertes para ir en punta.

Actualmente se ha ido diversificando el ballet desde las técnica hasta la soltura a la hora de bailarlo, siendo esta primera la herramienta principal con la que se forma a un bailarín, la técnica proporciona la base del baile, para que con ella el bailarín sea libre de poder expresar lo que a él le plazca. La barra al piso es una técnica innovadora, ya que los trabajos que realizará el ejecutante en barra de ballet, (de pie) los realizará en el piso, jugando de esta manera con la gravedad, siendo este un modo eficaz de trabajar el cuerpo, pues los huesos de la columna se alinean desde la cabeza hasta el coxis, permitiendo también una mejor conciencia del trabajo corporal.

Para la práctica del ballet se utilizan las zapatillas, éstas son ligeras. Se hacen de cuero, lona, o satén suave y tienen suelas finas y flexibles. Los zapatos de ballet están típicamente disponibles en rosa, negro, gris o blanco. Tradicionalmente, las mujeres los llevan rosados y los hombres blancos, mientras que los colores carne o marrones que dan la apariencia de bailar descalzo son llevados tanto por hombres como por mujeres. Los bailarines principiantes y los menores de aproximadamente doce años, llevan zapatillas exclusivamente mientras entrenan y actúan; las bailarinas más avanzadas pueden llevar zapatillas de ballet o zapatillas en punta cuando las circunstancias lo requieren. A los bailarines jóvenes les está restringido el uso de zapatillas de ballet hasta que se osifiquen sus huesos y sus músculos sean suficientemente fuertes para poder bailar en punta. Los bailarines llevan casi



siempre zapatillas de ballet suaves, pues solo en algunas ocasiones, bailan en punta. (De Pedro Pascual, Carolina: 2011)

Las zapatillas de puntas son un tipo de calzado de ballet similar a las zapatillas anteriormente descritas pero con refuerzo en la parte anterior de las mismas. Su objeto es que las bailarinas de ballet se eleven sobre ellas apoyando el peso de todo su cuerpo sobre la punta. El objetivo de las zapatillas de puntas es proporcionar una apariencia ligera y estilizada de la bailarina durante la representación, que parezca levitar sobre el suelo o que no haga ruido al caer tras un salto. En un principio, las bailarinas introducían algodón para reforzar la punta mientras que en la actualidad la zapatilla cuenta con una estructura rígida en la que se apoyan los dedos.

### **1.3 Las danzas de carácter**

La danza de carácter es la que está aplicada a las danzas tradicionales y a los bailes en que se imitan los movimientos propios de una clase de personas o de alguna profesión u oficio. (Sánchez, Mariana: 2011)

En el tercer acto del “Lago de los cisnes” se bailan varias danzas de carácter, se destacan aquí: la danza Española, la Húngara, la Napolitana y la Polaca. En el ballet “Don Quijote” también hay varias danzas de carácter y varios de sus personajes como el famoso torero Espada, lo son. “Paquita” también cuenta con variantes de las danzas tradicionales españolas.

La danza de carácter se realiza generalmente con zapatos con un pequeño tacón y/o botas con suela de gamuza. Los hombres suelen llevar zapatos negros y las mujeres suelen llevar sayas.

Una de las escuelas más conocidas en incorporar la danza de carácter en su enseñanza ha sido la Vaganova Ballet Academy de San Petersburgo. Fuera de Rusia, y las ex repúblicas de la Unión Soviética, hay poca formación en el arte de la danza de carácter. Sin embargo, todavía es ampliamente enseñado en el Reino Unido y Australia y en Europa central (República Checa, Hungría) y en Francia, donde es parte integral de la formación de los estudiantes de la



Escuela de Ballet de la Ópera de París; la Royal Academy of Dance en Londres y la Sydney Ballet School, líder de Australia.

Las danzas de carácter no son nada nuevo en el mundo del ballet, las mismas ya existían desde los tiempos de las grandes bailarinas de la época del romanticismo, como Maria Taglioni, Carlota Grisi y Fanny Essler. De hecho, varios de los grandes ballets del repertorio clásico incluyen en sus coreografías danzas de carácter como “El Lago de los Cisnes”, “Cascanueces” y “Raymonda”.

Este tipo de danzas tienen sus orígenes en el folclor y tradiciones populares de cada país, tomando de cada cultura posiciones particulares de brazos, piernas, manos y movimientos del cuerpo en general, además de implementos como castañuelas, abanicos, panderetas, entre otros. Entre éstas se pueden destacar las danzas españolas, rusas, húngaras, polacas, escocesas, italianas y orientales, que a lo largo de varios siglos han formado parte del repertorio clásico del ballet.

Estas danzas de carácter no son parte del folclor, sino que son bailes muy estilizados basados en el ballet, pero con detalles que caracterizan cada danza como propia de un determinado país o cultura. Asimismo, se destaca la importancia que tiene el aprendizaje de las mismas dentro del ballet clásico, pues como artistas los bailarines deben tener conocimiento acerca de los diferentes tipos de expresiones dancísticas en otras partes del mundo la enseñanza de las danzas de carácter es indispensable para la formación de un bailarín.

#### **Epígrafe 1.4: Acercamiento a la institucionalización del ballet: Las Academias**

Las Academias constituyen uno de los componentes de las artes renacentistas y las tipifican. Aparecen en Italia a mediados del siglo XVI con el objetivo de ser instituciones difusoras y defensoras de los postulados renacentistas. Las academias pasan a ser productoras o mejor reproductoras de enseñanzas. El Renacimiento no las necesitó, sin duda, para desarrollarse ni para culminar sus búsquedas. Sin embargo luego, resultaron indispensables para toda sociedad



que quisiera adoptar la estética renacentista y entre su diversidad la danza (Acha, Juan: 2004)

Las Academias de Arte tienen como misión formar artistas profesionales, por tanto, tiene un perfil profesional específico y especializado y una responsabilidad directa con el arte, mientras que una institución escolar común, al menos en los niveles anteriores al universitario, no tiene como condición a esta formación ni tipo de responsabilidad al arte. Dicho de la manera de Bourdieu, mientras que la institución escolar general contribuye a la formación de "consumidores aptos" en la libre expresión el cual resulta decisivo en los perfiles artísticos.

La llegada al poder de Luis XIV significa la apertura de nuevos caminos para la danza. En 1661 se crea la "Academia Royale de la Danse", que implica la reglamentación de la técnica, es el principio del clasicismo de la danza. Como coreógrafo destacó Pierre Beauchamp, creador de la *dansed'école*, el primer sistema pedagógico de la danza. Las principales tipologías fueron: minuet, bourrée, polonaise, rigaudon, allemande, zarabande, passepied, gigue, gavotte, etc.

En España también se dieron diversas modalidades de danza: seguidilla, zapateado, chacona, fandango, jota, etc.

Actualmente la escuela cuenta con un ciclo inferior (11-16 años) y una escuela superior (desde 16 años) Sólo ofrece formación profesional y sus graduados se incorporan generalmente en compañías de ballet de todo el mundo.

Las Academias surgen en Italia en el siglo XVII y en América Latina en 1785 surge la Academia San Carlos por el arquitecto Manuel Tolsa.

La ciudad de Nueva York, el Teatro Estadounidense de Ballet ofrece una *premier* en el programa de educación técnica de baile. Conocido por los programas profesionales de la Escuela Jacqueline Kennedy Onassis, esta escuela engendra a los mejores bailarines del mundo. Uno de sus alumnos famosos es David Álvarez, ganador del premio Tony y ex líder de la obra "Billy Elliot, el musical". Teatro Estadounidense de Ballet: [abt.org](http://abt.org)



La Academia de Ballet Bolshoi se ubica en el año 1776, es una de las empresas de ballet más antiguas y mejores del mundo. El teatro es la empresa matriz de la Academia de Ballet Bolshoi, una escuela de ballet líder a nivel mundial. Una de las alumnas de la academia es Maya Plisetskaya, distinguida por ser una de las bailarinas rusas que fueron premiadas recientemente con el título de baile de "prima ballerina assoluta". Academia de Ballet Bolshoi<sup>21</sup>

Brent Street es una escuela australiana de desarrollo de arte que se ubica en Sydney. La escuela se inauguró en 1986 y desde entonces ha aumentado su rango de estilos a ballet, jazz, hip-hop, tap, teatro musical, canto, drama y acrobacia. La escuela cuenta con estudios modernos de baile, un teatro y un estudio de grabación y espacio para ensayar para su programa de subsidios a través de la Preparatoria de Desarrollo de Talento. Con más de 1.000 estudiantes, esta escuela es el primer estudio de baile de Australia. Muchos alumnos de esta escuela han participado en la obra "So You Think You Can Dance" y en varias obras de Broadway. Escuelas Brent Street<sup>22</sup>:

La Academia de Baile Joffrey es una escuela contemporánea de ballet de Nueva York y Chicago que sigue imponiendo un estándar de excelencia en la enseñanza y el desarrollo de la danza. Esta se enfoca en el entrenamiento del ballet y ofrece clases muy exigentes para divisiones infantiles, profesionales y adultos. Por más de 50 años de existencia, muchos miembros de la empresa Joffrey comenzaron como estudiantes de la división de la Academia. Academia de Baile Joffrey<sup>23</sup>

Otra empresa estadounidense de ballet, la Academia de Ballet Kirov, es una escuela que se localiza en Washington, D.C y que ofrece enseñanza de medio tiempo y de tiempo completo a niños de 7 a 12 años de edad. La Academia se distingue entre las escuelas profesionales de baile que cuentan con su propio programa académico y de residencia que promueve el crecimiento de las bailarinas jóvenes. Los alumnos Kirov incluyen a Danny Tidwell, Sascha

---

<sup>21</sup> localizada en: [bolshoiballetacademy.com/index.htm](http://bolshoiballetacademy.com/index.htm)

<sup>22</sup> localizada en: [brentstreet.com.au](http://brentstreet.com.au)

<sup>23</sup> Localizada en: [joffrey.com/academy\\_registration\\_main.asp](http://joffrey.com/academy_registration_main.asp)



Radetsky y muchas otras estrellas de baile y de Broadway. Academia de Ballet Kirov<sup>24</sup>

The Royal Ballet School es una división de la empresa Royal Ballet, que se localiza en Londres. La escuela brinda un entrenamiento riguroso en ballet clásico, en espera de colocar a los graduados en empresas de ballet reconocidas en todo el mundo. Los alumnos famosos incluyen a Alessandra Ferri, Dame Margot Fonteyn y a Dame Beryl Grey, entre muchas otras bailarinas famosas. The Royal Ballet School <sup>25</sup>

La Escuela de Ballet de la Ópera de París se distingue por ser una empresa de ballet de la opera conocida como el "Palais Garnier". Los orígenes de la misma data de mediados de la década de 1600 cuando el rey Louis XIV fue nombrado rey de Francia. La escuela cuenta con una variedad de bailarinas, incluyendo a Agnes Letestu y a Nicolas Le Riche. Escuela de Ballet de la Ópera de París<sup>26</sup>

Se localiza además la Escuela Juilliard que se ha convertido en un punto de referencia histórico en el desarrollo de las artes. La misma está ubicada en Nueva York , forma bailarines y a artistas de renombre como Siena Cherson Sigel y a Paul Taylor. Ésta se caracteriza por contar con divisiones preuniversitarias y universitarias en géneros de baile que oscilan desde baile moderno, tap, jazz, contemporáneo y más. Escuela Juilliard<sup>27</sup>

La Escuela Nacional de Desarrollo de Arte, con sede en Dublín ofrece clases de baile, drama y canto para edades que oscilan desde niños pequeños hasta adultos. Esta fue inaugurada por Jill Doyle, y el actor y hermano de Collin Farrell, Eamon Farrell. Sus inicios datan de principios de la década de 1990. Las clases de baile que se ofrecen incluyen baile callejero, Bollywood, hip hop, teatro musical, funk y otros. Escuela Nacional de Desarrollo de Arte<sup>28</sup>

Se desataca también la Academia Internacional de Ballet de Salzburgo se ubicada en Austria y se caracteriza por un rango de géneros que incluyen el

---

<sup>24</sup> Localizada en :ubacademy.org

<sup>25</sup> Localizada en: royal-ballet-school.org.uk

<sup>26</sup> Localizada en: operadeparis.fr/cns11/live/onp

<sup>27</sup> Localizada en: juilliard.edu/about/faqs.html

<sup>28</sup> Localizada en: npas.ie



ballet clásico y contemporáneo, baile moderno, jazz y coreografía. Con la intención de redefinir las habilidades personales del bailarín joven y mejorar la experiencia en el desarrollo de estas a través de la producción de cuatro galas al año. Academia Internacional de Ballet de Salzburgo<sup>29</sup>:

Por último se encuentra la Escuela Nacional de Ballet de Cuba ubicada en la Habana, inmensa, con 4.350 alumnos, es la mayor escuela de ballet del mundo. La mayoría pasa a formar parte del Ballet Nacional de Cuba, una de las grandes compañías del mundo y como todo el sistema educacional cubano, es gratuita.

### **1.5 Institucionalización del ballet en Cuba: una reseña imprescindible.**

El ballet como forma institucionalizada en Cuba se localiza a finales del siglo XIX. Según el historiador cubano Dr. Miguel Cabrera, “la primera prueba documental que se posee sobre las actividades de ballet en Cuba data del 10 de julio 1800”<sup>30</sup>, donde el señor Jean Guillet –de incierto origen francés o catalán– ofrecía sus servicios en su “estudio” de la calle Empedrado en La Habana. Así parece haber comenzado la enseñanza del baile en Cuba. (Colectivo de autores: 1988)

Entre 1800 y 1838 tuvieron lugar los primeros momentos de la danza profesional en los escenarios cubanos, en un entorno en el cual la oligarquía criolla había logrado cierto poder económico que favorecía la construcción de instalaciones teatrales en consonancia con la magnificencia que practicaban.

El Teatro Tacón, inaugurado en 1838, acogía espectáculos de ópera y de ballet procedentes de Europa, entre ellos la presentación en 1841 de Fanny Elssler, una de las figuras cumbres del ballet romántico.

En 1865, con el declinar del ballet en el ocaso del romanticismo y el estallido de las guerras independentistas de 1868 y 1895, desaparece casi por completo la actividad profesional de la danza en el país, hasta que en 1904 que aparece la compañía de Aldo Barilli quien ofreció el estreno del ballet Coppelía.

Pero, el gran reencuentro de los espectadores cubanos con el arte del ballet tuvo lugar durante las visitas de Anna Pavlova<sup>31</sup> en 1915<sup>32</sup>, 1917 y 1919, en

---

<sup>29</sup> Localizada en: sibaacademy.com

<sup>30</sup> Doreen Young: *Las peripecias del ballet en Chile*, inédito, pp.1.

<sup>31</sup> Reconocida como una de las bailarinas más románticas de toda la historia de *ballet* ruso.



Habana, Cienfuegos y Matanzas, seguidas por una sucesión de diversos espectáculos de danza en la escena cubana, aunque de menor impacto.

Después de la estadía de la Pávlova, la llegada a Cuba de algunas bailarinas extranjeras como la señora Fernán Flor (su nombre real era Ina Claire), autotitulada “miembro de la compañía de Anna Pávlova” –dato no confirmado– fue una de las más conocidas maestras de los primeros años del pasado siglo, ello posibilitó la apertura de las primeras academias para la enseñanza del ballet.

La mayor parte de estas Academias se establecían en la ciudad de La Habana. Alumnas de la Sra. Flor como Silvia Medina de Goudie, Mercedes Camejo y Marianela González abrieron también sus escuelas privadas. Una de las academias más conocidas de los primeros treinta años del siglo XX fue la que creara Dania Desco, cuya hija Lina aprendió a bailar *sur le pointe* con zapatillas no preparadas al efecto, por lo cual bailaba “ballet” sobre sus propios –y adoloridos– dedos de los pies. También en el céntrico barrio habanero del Vedado, Margot Párraga construyó una lujosa academia, a la cual acudían las niñas de la alta sociedad.

Otra institución en la que se enseñó ballet y danza en Cuba durante estos primeros años del pasado siglo, fueron el Conservatorio Municipal de Música de La Habana, con la profesora Ana Mariani, quien formó una pequeña pero fundadora generación de bailarinas.

Sin embargo la más trascendente academia de danza de este período fue la fundada en 1931, dentro de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, la cual durante 40 años hizo una importante contribución al conocimiento y desarrollo del ballet y constituyó el primer intento de la enseñanza del ballet profesionalizado en Cuba. Aunque era una institución privada y no tenía dentro de sus objetivos la formación de bailarines profesionales, no obstante, muchos de sus alumnos serían bailarines de compañías internacionales entre las que se destacan: el Ballet Ruso de Montecarlo, el Original Ballet Ruso, el Ballet Theater o el Ballet de Stuttgart, entre otros.

---

<sup>32</sup> El 13 de marzo en el Teatro Payret de la Habana y el 22 de marzo en el Teatro Luisa de Cienfuegos.



El primer director y maestro de la citada academia fue el ruso Nicolás Yavorski, un cosaco que visitara Cuba con la Opera Privée de París, pero que inició en el arte del ballet a quienes crearían las bases de la escuela cubana de este arte. Yavorsky y la Academia de Baile de Pro-Arte Musical promovieron tanto el gusto por las representaciones de ballet, como sus primeros rudimentos en la formación de bailarines.

La Academia motivó el interés hacia el profesionalismo de quienes más tarde serían baluartes del movimiento danzario en Cuba como: Alicia Alonso, Fernando Alonso, Alberto Alonso y Ramiro Guerra. Su formación continúa en Estados Unidos, ciudad de Nueva York, para completar sus estudios y alcanzar los niveles de categoría que el estado de la danza profesional requerían y no podían lograrlo en Cuba, por no contar para entonces, con una escuela que permitiera alcanzar en los interesados por el ballet un alto nivel profesional.

El 8 de marzo de 1939 Nina Fedoroff abre la primera Academia de ballet que tuvo Santa Clara, la maestra rusa al pasar los años emigró a la Habana donde siguió dando clases. Fue incansable trabajadora, en un estudio musical en Rancho Boyeros, en la Normal de maestros de la Habana, en su Academia privada de la Sierra, pero sobre todo y con más insistencia, en la Sociedad Infantil de Bellas Artes.

En 1941, Alberto Alonso asumió la dirección de la Escuela de Ballet de Pro-Arte, el trabajo iniciado obedece a una nueva etapa en esa institución que no solamente incluyó montajes de importantes obras del repertorio tradicional sino que, favoreció el nacimiento de una coreografía nacional con fuentes de inspiración en elementos y rasgos procedentes de la identidad nacional. Se trataba de la fusión de los recursos expresivos del ballet clásico y de la danza moderna con los sensuales y rítmicos movimientos del baile popular cubano, integrando un novedoso lenguaje, ensartado con argumentos en algunos de sus casos referidos a temáticas sociales.

Seguidamente en 1943 se produce el triunfo de Alicia Alonso en el rol de Giselle, con el Ballet Theatre de Nueva York, ello la convertiría en una personalidad que con el paso de los años tendrían efectos multiplicadores para el desarrollo de la danza en Cuba.



Las *ballerinas* del Original Ballet Ruso del Coronel de Basil Nina Verchinina y Ana Leontieva, quienes se establecieron en la capital cubana, en la década del cuarenta, crearon academias privadas. Verchinina enseñaba con métodos no ortodoxos para el ballet: excluía ejercicios en la barra, utilizaba el trabajo en el piso, de la pelvis y del torso y poseía una cierta influencia de la danza expresionista alemana. La Leontieva se hizo acompañar de su madre, Eugenia Klementskeya, ex solista del Ballet Imperial de Rusia e integrante de los míticos Ballets Rusos de Diaghilev, y creó una compañía semi-profesional que llevaba su nombre en 1944.

Ese mismo año pero en Cienfuegos, se funda una Escuela de baile donde: “El más ambicioso trabajo de N. Feodoroff en Cienfuegos lo constituyó el montaje de los bailables del ballet lírico-coreográfico *Perla del Sur*, con música de Zoila Rosa López, presentado en el Terry el 23 de abril de 1944, en la tradicional velada anual de la Sociedad Ateneo”. Silvia Cabrera y Herminia Velis tuvieron la responsabilidad de dar continuidad a esta labor en la Escuela de Ballet de Cienfuegos en 1945. (Leal, Rogelio: 1985)

El año 1945, señaló un momento especial en la escena de la danza profesional en Cuba, en ese año se estrenaba *Giselle*, en el marco del Tercer Festival de Pro-Arte, interpretado por Alicia Alonso en el rol principal.

El año 1946 ya se manifiesta la afición de algunos cienfuegueros al ballet, la cual tuvo su máxima expresión en la labor pedagógica de esta rusa: Nina Feodoroff, cuya actividad consistió primeramente en impartir clases en el Colegio Teresiano, hizo coreografías de danzas para las fiestas de esa institución católica”, según afirmaciones de Rogelio Leal Martínez, en artículo publicado en la revista *Ariel*.

En 1947 Silvia Cabrera Marceyda funda La Academia de ballet” Alita Cabrera” en Cienfuegos, historia que se localiza en el capítulo tres.

Sin embargo, en la evolución del ballet profesional en Cuba fue significativo el debut, en 1948, de la primera compañía profesional nacional, el Ballet Alicia Alonso, compuesto por un pequeño grupo de bailarines cubanos procedentes de Pro-Arte y de un considerable número de bailarines extranjeros del Ballet Theatre, todos bajo la dirección de Fernando Alonso, Alberto Alonso y Alicia Alonso como figura principal. Esa compañía y la Academia de Ballet Alicia



Alonso, surgida en 1950, sentaron las bases del profesionalismo danzario en Cuba.

Con los recursos económicos aportados por Alicia y Fernando Alonso y una pequeña ayuda del Ministerio de Educación, la compañía realizó numerosas presentaciones en el país y ocho giras por América Latina y los Estados Unidos, consolidando el prestigio de una joven agrupación. Mientras, la Academia de Ballet Alicia Alonso iba desarrollando el trabajo de investigación y metodológico, a partir de los elementos más valiosos de las escuelas tradicionales de ballet.

El trabajo metodológico se sustentó con conceptos pedagógicos sólidos a partir de las características físicas e idiosincrásicas de los cubanos, esto constituye la base de lo que años después ha sido reconocido internacionalmente como Escuela Cubana de Ballet.

Sin embargo, pese a la meritoria labor desplegada por el Ballet de Cuba, la escasa ayuda que recibía del gobierno le fue retirada, además se desplegó una campaña por la que se pretendía demostrar que era una empresa carente de interés para el país, al haberse negado su directiva a ser utilizada a los fines de propaganda política para legitimar la dictadura del General Fulgencio Batista. Tras la denuncia de estos hechos en carta firmada por Alicia Alonso, el Ballet de Cuba recesó sus actividades.

El trabajo que realizó la Feodoroff en Santa Clara lo continuó su discípula Martha Anido, una mujer que desde siempre tuvo pasión por el ballet y se reveló no solamente maîtresse sino como una excelente promotora del ballet en su ciudad. De esta manera abre sus puertas el 1ro de octubre de 1950.

La Academia, sin llegar a tener un nivel profesional a la altura de los Alonso, sí generó un fenómeno en la ciudad de Santa Clara y lugares aledaños. Descubrió para un público ávido de arte, esa exquisita forma de decir que es el ballet. Marta Anido continuó con su trabajo durante toda la década del 50.

La Academia de Ballet "Alicia Alonso" surge para cubrir la necesidad de formar bailarines para la compañía profesional creada en 1948. Aquí se inició con un concepto científico y profesional, la verdadera formación de artistas para la



danza –especialmente de ballet y comenzaría a gestarse lo que años más se conocería como la Escuela Cubana de Ballet.

Esta Academia incluía, por primera vez en Cuba, un currículo compuesto de asignaturas como Historia de la Danza y del Teatro, Danza moderna, Maquillaje, Estética y en las especialidades Dúo clásico, Repertorio, Puntas, etc. Se iniciaba la verdadera formación de profesionales de la danza en nuestro país. Asimismo, se comenzó un ambicioso plan de becas para alumnos sin recursos económicos y con talento para la danza, del cual surgieron algunas primeras figuras del ballet cubano como Mirta Plá, Aurora Bosch, Margarita y Ramona de Súa. (Borges, Mercedes: 2008)

En Camagüey Vicentina de la Torre, antigua discípula de Alicia Alonso, fundó una escuela que luego se convertiría en el Ballet de Camagüey. Por su parte en Sancti Spiritus, Catalina Lara fundó una institución similar. (Borges, Mercedes: 2008)

También hacia fines de los años 50, algunos cubanos que habían estudiado en los Estados Unidos con Martha Graham, como Ramiro Guerra, o bailarines norteamericanos establecidos en La Habana, como Lorna Burdsall introducirían, con muchos sacrificios económicos y artísticos, la enseñanza de la danza moderna en Cuba. Pero al no haber apoyo de los gobiernos de esa época para la cultura, estos intentos tuvieron que esperar al triunfo de la Revolución dirigida por Fidel Castro en 1959.

Con el triunfo de la Revolución en 1959, la cultura cubana se institucionaliza y el Estado, a través del Teatro Nacional de Cuba, del Consejo Nacional de Cultura y, posteriormente, del Ministerio de Cultura, subvenciona toda la actividad cultural que se desarrolla en el país. Se reestructura el Ballet Nacional de Cuba (había sido fundado en 1948 bajo el nombre de Ballet Alicia Alonso y sus directores decidieron disolverlo en 1956 en protesta por la dictadura de Batista), se funda el Conjunto Nacional de Danza Moderna (hoy Danza Contemporánea de Cuba), el Ballet Folklórico de Oriente en Santiago de Cuba y el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Estas tres últimas compañías



profesionales fueron las primeras creadas en nuestro país de las manifestaciones de danza moderna y folklore.

### **Conclusiones Parciales**

A modo de conclusiones del capítulo, la cultura danzaria es un eje transversal en todos los procesos, su ciclo vital es la creación y producción de valores culturales, la acumulación y conservación, la difusión y circulación de los mismos, la apreciación, disfrute o utilización de todos ellos por parte del pueblo. La danza como manifestación artística se ha desempeñado eficazmente, y los ejemplos pueden encontrarse desde el ámbito internacional nacional y local. Numerosas son las Academias mencionadas en este capítulo que han contribuido al desarrollo sociocultural de sus escenarios con una labor respetable en el sector de la cultura. Todas ellas se han adecuando a las particularidades de sus zonas de incidencia y desde los diferentes estilos culturales han desplegado una labor significativa para la sociedad.

Dentro de los estilos de la danza se encuentra el ballet, un género dramático de la danza que ha sido abordado por diferentes teóricos en diferentes partes del mundo y sus definiciones se encuentran a partir de visiones puramente artísticas.

La enseñanza del ballet en Cuba garantiza la libertad intelectual del individuo y la posibilidad de desarrollar sus habilidades en la seguridad de que, alcanzada la realización profesional, se escala al más alto nivel de independencia. Los rasgos de una cultura evocadora de la nacionalidad cubana fueron haciéndose notar desde finales del siglo XVII. La danza, en su expresión más espontánea, estuvo ligada al nacimiento de la nacionalidad cubana y pronto se convirtió en un rasgo de su idiosincrasia que ha marcado fuertemente a la danza profesional. El triunfo de la Revolución Cubana, en 1959, abrió nuevos horizontes al desarrollo de la danza profesional en Cuba. El Ballet de Cuba fue reorganizado y la protección estatal a esa institución artística se garantizaba mediante la Ley №. 812, de mayo de 1960.



## Capítulo II Procedimiento metodológico para determinar los aportes de la Academia de ballet "Alita Cabrera" a la historia del ballet en Cienfuegos

### Fundamentación de la Investigación

La metodología que se asume responde al paradigma cualitativo dado que se indagan las formas en que se expresó el desarrollo del ballet en la Academia declarada para su estudio. Dichos significados permitieron que en la actualidad las estrategias del arte en Cuba sugieren este modelo por su capacidad interpretativa y estratégica, según Álvarez, (2010).

**Tipo de estudio:** La presente investigación es de tipo descriptiva-explicativa. Para declararla se tuvo en cuenta el criterio de Hernández Sampieri y otros (2010), al plantear que:

*El estudio descriptivo busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. Es útil para mostrar con precisión los ángulos o dimensiones de un fenómeno, suceso, comunidad, contexto o situación. (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2010: 85)*

Lo descriptivo se justifica a partir de que se pretende caracterizar la Academia Alita Cabrera que intervino en el desarrollo sociocultural de Cienfuegos, a partir de ello se realizará un análisis de sus principales presentaciones vinculadas al desarrollo cultural de la ciudad. Esta descripción implica analizar su obra en sentido general, sus características específicas, facetas y contextos en los que se presentan; todo ello será muy importante para determinar los sucesos fundamentales en el período escogido.

Pero el estudio sobrepasa los límites de lo descriptivo y llega hasta la explicación; para ello se tiene en cuenta el criterio de Hernández Sampieri y otros (2010), al plantear que:



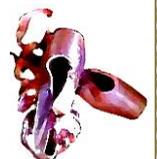
Los estudios explicativos van más allá de la descripción de conceptos o fenómenos o del establecimiento de relaciones entre conceptos; es decir, están dirigidos a responder por las causas de los eventos o fenómenos físicos o sociales. Las investigaciones explicativas son más estructuradas que los estudios con los demás alcances, y, de hecho, implican los propósitos de estos (exploración, descripción y correlación o asociación); además de que proporcionan un sentido de entendimiento del fenómeno a que hacen referencia.(...) Pretenden establecer las causas de los eventos, sucesos o fenómenos que se estudian (p 104)

En este caso se realiza un análisis sobre la Academia de ballet “Alita Cabrera” desde el contexto donde se funda, se describe cómo y cuándo fue su creación, sus planes de estudio, se determinan las características específicas de la academia como su técnica y sus funciones , así como lo que aportó al desarrollo cultural cienfueguero.

*(..) Cuando, en una investigación, el investigador se plantea como objetivo estudiar el porqué de las cosas, los hechos, los fenómenos o las situaciones, a estas investigaciones se les denomina explicativa. En la investigación explicativa se analizan causas y efectos de la relación entre variables, se realizan explicaciones pormenorizadas y valoraciones. (Bernal 2006)*

Se seleccionó el **método:** Estudio de Caso

El Estudio de un caso específico y bien delimitado de una institución artística o cultural determinada —su génesis y fundación, las etapas y avatares que pueden distinguirse en su desarrollo, sus nexos con otras instituciones del mismo o de diferente tipo, las funciones sociales en general, y artístico-culturales en particular desempeñadas, etc. (Álvarez y Barreto Argilagos: 2010) Permitió describir de manera detallada mediante, fotos, grabaciones, narraciones u otras vías que se recogieron, respecto a la Academia de ballet “Alita Cabrera”.



Para la obtención de datos se transcurrió por una inmensa variedad de vías como: notas de campo, diarios, anécdotas, cuestionarios, entrevistas, documentos originales y fotografías.

Según los autores mencionados anteriormente, en el estudio de caso se parte generalmente de la realidad estudiada y descrita para entrar en razonamientos inductivos. En este caso el punto inicial fue la Academia Alita Cabrera, en su mayoría de carácter descriptivo y esta fue la base para razonamientos e interpretaciones más profundas de su obra en general en un período de tiempo determinado (de 1947 a 1960).

Resultaron importantes los métodos del nivel teórico. Según Álvarez Álvarez, y Barreto Argilagos, (2010)

**Método histórico-lógico:** Se utilizó en el estudio de los antecedentes y condiciones históricas en que se desarrolla la Academia “Alita Cabrera” en el período escogido, su tendencia, los grupos conformados, las etapas más significativas de su desarrollo y sus conexiones históricas fundamentales de forma cronológica y lógica.

Los contenidos han sido estudiados con énfasis en lo internacional, en Cuba y lo regional, específicamente en la ciudad de Cienfuegos, en este caso en el período (1947-1960). Pero dicho método no es solo evidente en la construcción teórica de la investigación, sino que también se tuvo en cuenta en el análisis de los resultados, según el contexto cienfueguero de este período.

**Analítico-sintético:** Permitió conocer la esencia del fenómeno, lo general en ellos, establecer relaciones entre sus elementos, formular conceptos y generalizaciones teóricas de los resultados de las investigaciones científicas, de la literatura científica y artística sobre el objeto de estudio. En la investigación, este método servirá para analizar el proceso del desarrollo de la Academia de ballet “Alita Cabrera”, además de cómo se comportó su obra en la ciudad de Cienfuegos, desde la perspectiva sociocultural establecer elementos, aspectos que lo tipifiquen para llegar a realizar una síntesis del mismo en el orden teórico, epistemológico y metodológico.

**Inductivo-deductivo:** Permitió arribar a generalizaciones a partir del estudio del período, características de la técnica, funciones ofrecidas al público y la



selección del repertorio, de los sujetos representativos vinculados con la Academia de ballet “Alita Cabrera”, para determinar los rasgos comunes que la tipifican y las generalidades de los aportes a partir de conclusiones.

### **Técnicas utilizadas:**

Las técnicas empleadas para la recogida de información estuvieron en correspondencia con el paradigma cualitativo y con la selección del estudio de caso como método de la investigación. Estas técnicas son la entrevista en profundidad, y el análisis de contenido.

**La entrevista en profundidad** constituyó una de las técnicas fundamentales a través de la cual se logra obtener la mayor cantidad de datos. Es asumido el criterio de Taylor y Bogdan quienes plantean que las *“entrevistas en profundidad son reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros estos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras”* (Taylor: 1987 ).

En esta investigación se utilizó este tipo de entrevista para determinar elementos significativos que nos servirían posteriormente para explicar los aportes de la academia desde la perspectiva sociocultural. A través de esta se precisó obtener una valiosa información para contrastar con el análisis de contenido y las investigaciones efectuadas, además de que facilitó obtener una información amplia, crítica, valorativa y abierta, a partir de una reflexión del entrevistador y el entrevistado. Esta entrevista se extiende hasta que el entrevistado lo desee, no tiene una duración predestinada.

La información facilitó en una estrecha y flexible relación con los portadores seleccionados como muestras, tener bien claros, los objetivos y los aspectos importantes que se perseguían con dichas entrevistas y ejecutarlas de forma dinámica, logrando un ambiente de familiaridad, cordialidad, coherencia y diálogo que facilita obtener información confiable, válida y crítica del contenido a investigar.

**La entrevista semiestructurada** se aplicó a las personas que estuvieron vinculadas con la Academia de ballet “Alita Cabrera” entre las que se encuentran familiares y amigos. Para la realización de estas entrevistas se



elaboraron preguntas sobre los principales temas a abordar, pero estas se enriquecieron con la adición de otros elementos en el acto de comunicación, pues es una técnica flexible que admitió variaciones en esa guía concebida con anterioridad, sin que esto alterara el objetivo de las mismas.

Esta entrevista persigue como objetivo obtener información sobre la historia de la Academia y a partir de ésta establecer una secuencia de preguntas, en relación con lo que se focaliza. Tiene como peculiaridad que su base está en una estructura predeterminada pero a su vez expuesta a cambios dentro del campo.

Tanto para la realización de la entrevista en profundidad como para la semiestructurada se tuvieron en cuenta los mejores horarios para la conversación, así como los lugares, para lo cual se contó con la aprobación del entrevistado. En el caso de la entrevista en profundidad se abordó un solo tema en cada encuentro, lo cual garantizó la mayor concentración del entrevistado en el tema de la conversación y esto repercutió en la calidad de los datos ofrecidos.

**Análisis de contenido** “ No hay que recopilar más datos de los necesarios, han de seleccionarse en función de los objetivos propuestos y de los que queremos investigar y evitar el desgaste innecesario” (Torres: 1989).

Se analizaron materiales de archivo, (fuentes escritas). Las fuentes están referidas al concepto de fuentes históricas, como producto de la actividad humana pasada que abarca todos los resultados de esta actividad. Se consideraron calendarios, notas económicas, códigos, documentos, actas, exposiciones, memorias, diarios, periódicos, revistas, catálogos, fotografías y testimonios orales.

Esta técnica se utilizó a todo lo largo del proceso. Nos sirvió para fundamentar teórica, metodológica y epistemológicamente nuestro trabajo y fue indispensable para el resultado.

La selección de la muestra, criterios tenidos en cuenta:

Se realizó un muestreo no probabilístico intencional teniendo en cuenta la posibilidad que tuvieran las personas de aportar datos significativos para la investigación, por tanto la intencionalidad ha sido fundamental para lograr



profundidad y solidez en la información que se obtenida. El hecho de que no se pretenda generalizar los resultados, destaca el valor de la muestra no probabilística o dirigida, pues se logra obtener los casos que interesen al investigador y que ofrezcan una gran riqueza para la recolección y el análisis de los datos; por tanto su elección no depende de la probabilidad, sino de las características de la investigación.

Teniendo en cuenta el criterio de Hernández Sampieri y otros (2006), quienes plantean:

En los estudios cualitativos el tamaño de la muestra no es importante desde una perspectiva probabilística, pues el interés del investigador no es generalizar los resultados de su estudio a una población más amplia. Lo que se busca en la indagación cualitativa es profundidad. Por lo tanto, se pretende calidad en la muestra, más que cantidad. Nos conciernen casos (participantes, personas, organizaciones, eventos, animales, hechos, etc.)

Teniendo en cuenta este razonamiento se escogió la Academia de ballet “Alita Cabrera” y sus aportes a la cultura cienfueguera, su representatividad en la sociedad en cuanto a la activa vida cultural que tuvo, es un elemento fundamental que justificó su selección.

En la academia se desarrollaron bailarinas que aún viven, Luisa María Ferrer Vanrell, Rosario Ocampo, Elsa Rangel, Luisa Díaz. La primera ha sido reconocida por su labor, fue una de las primeras bailarinas de la Academia y era la alumna auxiliar de Alita. Le fue otorgado en el 2007 el Premio de la Danza por su capacidad creadora que la hace poseedora de una fructífera obra que ha contribuido al desarrollo cultural de la ciudad de Cienfuegos.

También se tuvieron en cuenta dentro de la muestra otras personas que han estado vinculadas a la labor de la Academia de ballet “Alita Cabrera”, como familiares y amigos y especialistas del sector de la cultura que permitieron corroborar los datos y conferirle validez científica a la investigación. Entre estas personas estuvieron: Martha Ferrer Vanrell hermana de Luisa María Ferrer



Vanrell, el Dr. José Augusto Díaz de la Peña, amigo de Alita Cabrera, Elsa Rangel y Luisa Díaz integrantes de la Academia de ballet “Alita Cabrera”.

Se tuvieron en cuenta los documentos recopilados y elaborados por el especialista Lic. Rogelio Leal Martínez (1949-2000). Entre los especialistas seleccionados estuvieron Jorge Luis Marí y Orlando García Martínez: presidente de la UNEAC en Cienfuegos. Iram Millans, conservador de la ciudad, Msc Luz Esther López Jiménez especialista en Educación Musical y la Msc Massiel Delgado Cabrera especialista en Historia del Arte.

La muestra se seleccionó teniendo en cuenta que proporcionara un sentido de comprensión profunda de la historia y la labor de La Academia de ballet “Alita Cabrera”.

### **Estrategia de análisis de la información**

La recolección y análisis de la información ocurren prácticamente a la par en la investigación cualitativa. En el proceso de análisis se estructuraron los datos teniendo en cuenta los temas y los aportes definidos y se interpretaron y evaluaron en correspondencia con los objetivos propuestos. Para ello fue necesario tener en cuenta la influencia del contexto en estos procesos y estudiar detalladamente cada dato y la relación de este con los demás. Hernández Sampieri y otros, (2006) plantean que el análisis es organizado por los datos, los cuales son presentados por los participantes y declarados por la investigadora.

La organización de los datos fue una parte importante en este proceso. Los documentos fueron escaneados y archivados teniendo en cuenta las clasificaciones establecidas para ello de acuerdo al tipo de documento y las anotaciones manuscritas fueron guardadas en formato digital.

### **Criterios de validez y rigor científico**

Los criterios de rigor y validez científica constituyen uno de los pilares fundamentales de la investigación puesto que sin estos, el estudio realizado carecería del nivel científico necesario para socializar sus resultados en aras de



contribuir al desarrollo de la ciencia. A continuación se expondrán una serie de criterios tomados en cuenta para el desarrollo de la presente investigación.

Una premisa fundamental para tal fin, consiste en la calidad del trabajo realizado, el tiempo de permanencia en el campo, la seriedad con que fue desarrollado el rol de la investigadora, la verificabilidad de la procedencia de la teoría consultada y el proceso de contrastación a que esta fue sometida; las pruebas documentales del trabajo realizado y sobre todo el impacto positivo de la investigación entre los implicados, tanto en el ámbito académico como en el campo objeto de estudio.

Para contribuir a este aspecto se han archivado documentos utilizados, y los resultados de las técnicas de recogida de la información.

Las creencias y opiniones de la investigadora no influyeron en los análisis realizados, no se minimizó la importancia de ningún dato, se privilegió a todos los participantes por igual y se buscó evidencia positiva y negativa por igual que permitiera establecer generalizaciones como objetivo fundamental de la investigación.

La consistencia de la investigación se logró triangulando los resultados de los diferentes instrumentos entre sí, vinculando lo obtenido con el mismo proceso de recogida de información. En la investigación se realizó: entrevista en profundidad, semiestructurada y análisis de documentos cuyos datos fueron comprobados cruzando los resultados y analizándolos en su conjunto.

El rigor científico de la investigación se sostiene sobre la base de estos conceptos, para cuya elaboración se han tomado en cuenta la opinión de varios autores e investigadores. Estos estándares de rigor científico se utilizaron independientemente de los paradigmas sobre los cuales se desarrolló la investigación ya que con el propósito de encontrar datos útiles y creíbles no utilizar estos estándares pone en riesgo la validez de la investigación cualitativa y del paradigma científico aceptado para esta clase de estudio. Una vez aclaradas las pautas metodológicas a seguir en el presente estudio, se procederá a efectuar el análisis de los resultados en el siguiente capítulo.



## Conclusiones Parciales

La investigación que se presenta es de tipo descriptiva-explicativa, pues se caracterizaron los aportes de la Academia de ballet “Alita Cabrera”, así como la valoración de los principales aportes a la cultura cienfueguera; para esto fue necesario el análisis crítico y la explicación de los principales aportes, como las funciones ofrecidas al público, del repertorio escogido, la implantación de las técnicas y la formación de bailarines profesionales. El paradigma asumido fue el cualitativo; como método del mismo se utilizó el Estudio de Caso, definido por Álvarez Álvarez, y Barreto Argilagos, (2010).al igual que los métodos del nivel teórico, lo cual permitió conocer los significados que dicha academia le asigna a la cultura local.

Se realizó un muestreo no probabilístico intencional, la Academia de ballet elegida fue la de “Alita Cabrera” que en su trayectoria evidenció sus aportes culturales artísticos y educativos a la cultura cienfueguera con un alto nivel de reconocimiento en la población. También se tuvieron en cuenta dentro de la muestra otras personas que estuvieron vinculadas a la Academia como estudiantes, familiares, amigos y especialistas del sector de la cultura que permitieron corroborar los datos ofrecidos por ellos y conferirle validez científica a la investigación.

En la recogida de información las técnicas empleadas estuvieron en correspondencia con el paradigma cualitativo y con la selección del estudio de caso como método de la investigación. Estas técnicas fueron la entrevista en profundidad, la entrevista semiestructurada, y el análisis de documentos. Además se realizó la triangulación de los datos obtenidos, lo cual permitió analizar los elementos más significativos y el desempeño de la Academia Alita Cabrera en la cultura danzaria cienfueguera.



### **Capitulo III: La Academia de ballet “Alita Cabrera”. Su existencia y aportes al desarrollo cultural en Cienfuegos (1947-1960)**

Dando continuidad al proceso de institucionalización del ballet con el surgimiento de las instituciones que profesionalizaron el mismo por medio de las Academias, en el capítulo se ofrece el estudio de una Academia localizada en Cienfuegos en el periodo declarado.

#### **3.1 Contexto Histórico y sociocultural donde surge la Academia de Ballet Alita Cabrera en Cienfuegos.**

La cultura cubana es confirmación de nuestra esencia como nación, en la cual lo individual y colectivo se funde para mostrar las peculiaridades de lo cubano. El arte y la literatura cubana refleja en su devenir y desarrollo, los rasgos particulares de la nacionalidad.

La vida cultural cienfueguera no escapó a la crítica situación, era el reflejo económico, político y social de la región que vivía el país, cuestión que motivó la protesta de figuras prominentes contra la penetración de costumbres y tendencias foráneas, en la que se trataba de imponer mecanismos ideológicos completamente distintos a lo autóctono.

Otros factores de carácter interno, como la frustración de las ansias de libertad de los cubanos, además de la influencia de corrientes europeas dentro de las demostraciones culturales, permiten comprender el cambio experimentado en el concepto humanista de la cultura. La simbiosis de diversos elementos, franceses, hispanos, africanos, se mezcla con las tradiciones populares y muestra el carácter de “fiesta” como otra arista del patrimonio, de la identidad.

Al hacer una valoración de la cultura del período analizado, es preciso enfocarla considerando los aspectos anteriores y el hecho de que la casi totalidad de sus expresiones presenta rasgos característicos de la clase burguesa dominante, que por una u otra causa deseaba contribuir al desarrollo cultural. La neocolonia se caracteriza por la creación individual de destacadas personalidades y de algunos intelectuales progresistas, los cuales mantenían una constante lucha por enaltecer los valores nacionales, regionales y locales, tratando con ello de consolidar una cultura donde predominara lo nacional y



popular. A pesar de ello en Cienfuegos se observó un lento pero continuado avance, desigual en las distintas expresiones.

Las manifestaciones artísticas muestran su esencia. En la arquitectura, las construcciones neoclásicas se yuxtaponen a las populares, junto a otros componentes franceses, hispanos y universales, es caracterizada con enfoque integral, tanto en su ambiente citadino como en su configuración arquitectónica. La música, expresión de lo nacional, en lucha permanente contra lo extranjero, aporta sus ritmos y sonoridades particulares. La pintura, ingenua, primitivista, de escuela o académica, recoge en sus paletas, acuarelas y pinceles, todo el colorido del paisaje, la naturaleza, el hombre y su historia en la variedad de tendencias estilísticas, con la siempre presencia del mar, sustento de la vida material y espiritual. Otras expresiones también como la danza son portadoras de los signos identitarios.

Si bien los años del cuarenta y del cincuenta son de aguda crisis política, económica y social, y desde luego se refleja en la vida espiritual, no por esto se puede afirmar que los creadores cienfuegueros, representantes de la pequeña y mediana burguesía, dejaran de escribir. Continúan su creación autores que se proyectaron con mayor significación, por ejemplo Eduardo Benet Castellón (1879-1965) escribió la novela de corte histórico biográfico *Birín*; considerado el de mayor valores formales en su obra y Pedro López (1896-1967) Dorticós continuó su producción ensayística. (Colectivo de autores: 2011)

También podemos identificar la existencia de poetas de la “Generación de los 50”, como se le denominó a nivel nacional. Este grupo se caracterizó por la búsqueda de un lenguaje diferente, cierto realismo enraizado en la vida cotidiana, deseo de humanizar la poesía, verso conversacional. Desdeñan las rimas obligatorias y la rigidez de las formas estróficas cerradas. Representantes de esta poesía fueron Nivaria Tejera (1929) y Cleve Solís (1926), esta última con una estancia más prolongada en La Habana.

Las décadas de los cuarentas y los cincuentas, tan significativas en cuanto al desarrollo de la novela y el cuento a nivel nacional, no ofrecen iguales características en Cienfuegos. Alcides Iznaga (1914-1999) publica *Los Valedontes*, novela que continúa la línea trazada por los criollistas, en cuanto al



tema del campesinado, a la descripción de estos ambientes del campo cubano, y a la utilización de un lenguaje que trata de reproducir el habla del hombre de tierra adentro.

*Los Valedontes* fue escrita en 1947, y dada a la publicidad en 1953. Es una novela eminentemente cienfueguera. El espacio geográfico de la región, Surqueño, Magdalita, Combatora, nombres de la ficción novelesca, son fácilmente localizables y reflejan la vida del campo cubano, a partir de la generalización de la imagen artística. Apuntan hacia realidades históricas simbólicas. El enfrentamiento conflictivo de clases que muestra la novela, nos ubica en la postura ideológica asumida por su autor. Novela de intención crítica, muestra los males y vicios de la sociedad neocolonial, a partir de las experiencias del propio autor, que como uno más del pueblo ha vivido lo que escribe. Publica además *Rumbos* (Cienfuegos, 1948) y *Felipe y su piel* (Cienfuegos, 1954), colecciones de cuentos. (Colectivo de autores:2011)

Samuel Feijóo Rodríguez (San Juan de los Yeras, 31 de marzo de 1914- Ciudad de La Habana, 14 de julio de 1992) incorpora toda la gracia y sabiduría, además de los resultados de investigaciones realizadas, a sus cuentos y novelas. *Cuenta cuentos, Antología de cuentos populares cubanos*, muestran las costumbres y modo de vida del campesinado cubano. Radicó en esta ciudad por muchos años y desempeñó una importante labor cultural.

Raúl Aparicio (Cruces, 1913–Habana, 1970). Realizó estudios primarios y secundarios en Cienfuegos y Santa Clara. Fundó junto con Carlos Rafael Rodríguez y otros el grupo Ariel. Por estos años comenzó a publicar sus primeras obras. En varias ocasiones obtuvo mención en el concurso nacional “Hernández Catá”. Cultivó el cuento realista, de temática social, en ellos demuestra un cuidadoso trabajo formal e incorporación de nuevas técnicas narrativas.

Esta etapa expresa un acercamiento a lo popular, por medio de los temas que se abordan, el tratamiento de lo campesino, la reproducción del lenguaje de estos sectores poblacionales, junto al cultivo de la décima. Por otra parte, se escribe una poesía que trata cada vez más de acercarse a lo humano, a las realidades en que vive inmerso el hombre, a su cotidianeidad; el versolibrismo será su vía de expresión. Crece el interés por la publicación de revistas que colaboran de manera eficaz en el desarrollo de la cultura. En la obra de los



escritores es manifiesta la continuidad y ruptura con la producción artístico-literaria nacional, reflejada en las tendencias que se cultivan.

En las primeras décadas del siglo XX se produjo en Cienfuegos un auge del teatro. Compañías locales contribuyeron a que la ciudad se situara entre las primeras del país en cuanto a representaciones; las de la familia Martínez Casado y Arquímedes Pous Vives<sup>33</sup> (1891-1926), alcanzaron un lugar meritorio en la cultura nacional, con proyección internacional, incluso. La presencia de compañías teatrales extranjeras de reconocido prestigio corrobora la importancia de la ciudad como plaza artística.

Se cultivó el teatro bufo, de esencia nacional, junto a un teatro de influencia europea, particularmente española, sobresaliendo la comedia y el drama como formas genéricas. Igualmente se desarrolló el teatro lírico a partir de obras escritas por autores locales y las puestas de piezas del repertorio universal por compañías extranjeras, lo cual enriqueció el género.

En etapas anteriores se destacan autores cienfuegueros como Julián Sanz (1886-1923), Ramón Sánchez Varona (1862-1918), Hilarión Cabrisas, entre otros, con la creación de piezas que lograron instalarse en el teatro nacional. En las décadas de los cuarenta y los cincuenta se aprecia una apertura hacia el cultivo de las tendencias europeas más modernas. Juan José Fuxá (1923-1995), es una figura que colabora en esta renovación y contribuye a desarrollar el teatro de aficionados. En estos años decrece el número de representaciones, entre otras causas, por la situación económico-social y el desarrollo técnico del cinematógrafo. (Colectivo de autores: 2011)

El desarrollo del arte teatral cubano en estas décadas, tiene como en los países latinoamericanos, transformaciones fundamentales. Cienfuegos participó de aquel empeño, y así uno de los interesados por darle relieve y valor al teatro local, Juan José Fuxá, asistió a cursos en la Academia de Artes Dramáticas, la más comprometida con el fomento de la dramaturgia cubana; en el Universitario y en el Patronato del teatro, todos de La Habana. Posteriormente inició en Cienfuegos una labor encaminada a actualizar a directores, actores y aficionados sobre las nuevas técnicas. Se representaron obras nuevas, con juegos y movimientos escénicos no conocidos. Fuxá llegó a

---

<sup>33</sup> Procedente de familia acomodada, creó e interpretó un personaje de esencia popular "el negrito" de rasgos muy peculiares.



organizar un cursillo de iniciación en el arte escénico, que dirigía con la colaboración de Alberto García Menéndez y Arnaldo Díaz Pérez. La labor de Juan José Fuxá fue valiosa; dirigió durante años la sección de Artes Escénicas del Ateneo, y escribió piezas que fueron representadas.

El renacer de los aficionados se produce, entre otras causas, por el descenso que existe en cuanto a grupos locales, así como a grupos o compañías que antes visitaban la ciudad. Hay un descenso manifiesto en cuanto al número de representaciones y participación. Las compañías de Carlos Pous y la de Enrique Arredondo lograron mantener la nota bufonesca heredada de Arquímedes Pous.

En cuanto a la música se puede afirmar que es una de las manifestaciones más gustadas en la neocolonia. Se muestran influencias de corrientes europeas, como prueba el auge que adquiere la llamada “música culta”, y por otro lado tendencias norteamericanas, sin embargo, el carácter popular se abre paso en el campo musical.

Aparecieron nuevos nombres en los años cuarenta y cincuenta. El apego a lo local se fortaleció, José Ramón Muñiz (1910-?) natural de Aguada de Pasajero, fue el compositor de la emblemática *Luna cienfueguera*, el rodense Efraín Leyva Hernández (1911) se destacó como compositor, pianista y profesor, en 1947 su son *Vamos a Cienfuegos* obtuvo premio.

Sobresalieron numerosos trovadores que divulgaron las canciones tradicionales como Guillermo Portabales intérprete de boleros, canciones y guajiras, radicado en La Habana, logra fama internacional en los años cincuenta. Fue identificado como gran intérprete de la Guajira de Salón. Antonio Membiela (*Ñico*), procedente de Zulueta, residió en Cienfuegos desde muy joven, e inició su vida artística como trovador en las emisoras locales. Hizo tríos ocasionales con Félix Molina (Cienfuegos, 15 de diciembre de 1920- ?) y Manolo Ramos, y actuó en las emisoras nacionales CMQ y RHC. Roberto Espí González, cantante, voz segunda o prima a partir de los años cuarenta, dirige el Conjunto Casino y alcanzó éxitos notables en México, Venezuela, República Dominicana y Estados Unidos. Octavio Machado Espí, trovador, cultivó el bolero y la canción tradicional. Realizó numerosas actuaciones en la radio de



Cienfuegos, Cruces y La Habana, así como en diversos teatros. (Colectivo de autores: 2011)

Bartolomé Maximiliano (*Benny*) Moré (Lajas 1919-1963), fue hombre de singular talento para la música, desde temprana adolescencia manifiesta su vocación. Criado en un ambiente de influencia africana, y en contacto con su riqueza folklórica, prontamente aprende los toques y giros danzarios más variados, al igual que asimila la música campesina de guateques, canturías y parrandas. A partir de 1945, entre los preferidos del público, Trabaja como integrante del Conjunto Matamoros, hace grabaciones y contratos con firmas disqueras. Durante cinco años actúa en importantes centros nocturnos de México, y su sello personal logra imponerse. Puede concretar un ansiado proyecto y funda la Banda Gigante (1953), e incorpora de forma creadora el formato de la Jazz Band al complejo del son. Poseía voz dulce y registros poco usuales. Pronto su popularidad rebasa los confines nacionales. Logró lo universal a partir de una interpretación creadora de lo nacional y lo latinoamericano. Generoso Jiménez (Cruces, 1917-?), formó parte de la Banda Gigante de Benny Moré.

Como intérprete de la música campesina se destaca Inocente Iznaga, conocido como El Jilguero de Cienfuegos, que también alcanzó reconocimiento nacional. Se destaca en esta etapa la orquesta típica Aragón<sup>34</sup>. Los músicos fundadores de la Orquesta Aragón, denominada en esos momentos rítmica, fueron Efraín Loyola (panadero), flautista; René Candelario González (pelotero), segundo violinista; Orestes Varona Varona (planchador), timbalero; Filiberto Depestre Méndez, primer violinista; Noelio Morejón, güiro; Rufino Roque; Pablito Romay, cantante; en el contrabajo y como director, Orestes Aragón Cantero.

En estos momentos la influencia de los conjuntos y las Jazz Band estilo norteamericano, iban relegando a un segundo plano los conjuntos sonoros del territorio. La recién creada orquesta se da a conocer por medio de la emisora local CMHJ. Debe enfrentarse a incrementar un escaso repertorio de danzones y boleros. En un plazo relativamente breve, pero de intenso trabajo, su sonoridad adquiere la riqueza rítmica y timbre que la caracterizará, en lo cual influye poderosamente su violinista Rafael Lay (Cienfuegos, 17 de agosto de

---

<sup>34</sup> Fue fundada en 1939 bajo la dirección de Orestes Aragón Cantero (Cienfuegos, 13 de diciembre de 1910-12 de diciembre de 1962).



1927-13 de agosto de 1982), incorporado a la orquesta en 1940, con solo 13 años de edad; ya en 1948 asumió la dirección musical al enfermarse Orestes Aragón. En 1958 Rafael Lay se gradúa como profesor de teoría de la música y solfeo, pedagogía musical (primer grado) y primer curso de armonía. Como maestra y guía de este joven se destacó la violinista cienfueguera Sara Torres. La orquesta cienfueguera se instala definitivamente en La Habana (agosto de 1955), debido a la acogida popular de sus presentaciones en diversos escenarios de la capital. Entre los éxitos de la orquesta en estos años se cuentan *El bodeguero*, *Nosotros*, *Los tamalitos de Olga*, *Cachita*, *Cuatro vidas*, *Noche azul*, y *Tres lindas cubanas*. A partir de 1956 y hasta 1958 actuaron en Panamá, Venezuela, Estados Unidos, y en tres ocasiones en Guatemala. (Colectivo de autores: 2011)

Fue notable la labor de María del Carmen Insausti (*Maricusa*) que ejerció como profesora en la escuela primaria superior de varones, integró allí coros y agrupaciones que denominaban típicas y se distinguieron en el ámbito estudiantil y social. Contribuyó a la formación de numerosos músicos como Rafael Lay, Félix Molina y otros. En 1947, con motivo del 128 Aniversario de la Fundación de Cienfuegos presentó y obtuvo premio el son *Vamos a Cienfuegos* y en 1952, el compositor y maestro Rubén Darío Rumbaut López (Cienfuegos, 10 de julio de 1922), escribió la letra y música de la canción *Cienfuegos, tierra mía*, la cual era cantada en las fiestas por la fundación de la ciudad.

En 1955 se fundó el Conjunto Campesino de Cienfuegos, dentro del cual Luis Gómez ocupó un lugar preferente.

La música que se desarrolló en la región representó una continuidad entre lo típico y lo cubano y la nacionalidad.

En los primeros años de la neocolonia y los que la antecedieron, se observa en Cienfuegos un movimiento de las artes plásticas que puede considerarse significativo y sentó las pautas para que en la etapa de 1935 a 1958, existieran valiosas figuras. Se aprecia una sólida labor referente a la divulgación y enseñanza de esta manifestación a partir de los propios artistas, tuvieron un importante papel las instituciones Ateneo y Liceo. En la primera etapa el origen de los creadores proviene de los distintos estratos de la burguesía, en su



mayor parte. En la segunda, existe la presencia de artistas procedentes de sectores humildes, que llegaron a alcanzar prestigio nacional.

En el estudio del desarrollo de la pintura y la escultura, se ha podido conocer la existencia de una notable variedad con relación a obras, modalidades y materiales. Se trabajó el dibujo, el retrato al óleo, la decoración, trabajo en vidrio, paisajes, caricaturas, esculturas en mármol, bronce y madera.

Mateo Torriente Bécquer<sup>35</sup> en los inicios de los años cuarenta, con la colaboración de Samuel Feijóo, creó en su casa una academia denominada El Bejuco; asimismo, en 1945, la Academia de Artes Plásticas Jagua. En 1941 fue nombrado profesor de Artes Plásticas en la Escuela Experimental de Cienfuegos, iniciando así el primer Taller de Artes Plásticas en la escuela pública cubana. A partir de esta labor, pudo mostrar sus dotes como educador, formador de artistas. Dirigió además, la Escuela Taller de Artes Plásticas de Cienfuegos y fue presidente de la sección de Bellas Artes del Ateneo en 1957. (Torres Maya: 2008)

La ciudad se ve enriquecida por bustos y monumentos del artista. En muchos de ellos la historia es el *leit motiv*, y así lo demuestra el de fray Bartolomé de las Casas (1948), la escultura en bronce a las víctimas del vapor Mambí (1954), el de Nicolás Acea de los Ríos (1944), y el de Sotero Ortega (1950). Por otro lado es significativo que obtuviera premio a nivel nacional con su maqueta del balcón del palacio de Bellas Artes de La Habana. Visitó en 1946 varios países de Europa. Adquirió gran destreza en el trabajo con la terracota. Su compañero y amigo Samuel Feijóo afirmó que en las esculturas juveniles de Torriente se asomaba la obra futura, esa manera humana, cubana, de presentarse y de actuar. El trabajo de Mateo Torriente se caracterizó por la constancia en la búsqueda de un estilo cubano. Feijóo resume los caracteres más notables de su obra al expresar:

Sus figuras, sus fantasías, su estilo, le afirman la cubanía. No ha existido escultor en Cuba que haya creado una plástica así, en su criolla línea. Torriente inaugura la fantasía natural de su tierra en la escultura, afincada en lo real,

---

<sup>35</sup> Artista de las artes plásticas nacido en Palmira, 20 de septiembre de 1910-La Habana, 21 de agosto de 1966)



dominada por la fauna marina y la flor y la luz grata de la Isla, son formas únicas y bellas, armónicas, sencillas.

Sus estrellas, rayas, quijadas de tiburón, cobos, cornamusas, caracoles, son ejemplo de ello.

Benjamín Duarte Jiménez<sup>36</sup>, instado por Feijóo, en 1940 se inició en la vida artística y en 1951 presentó por vez primera una exposición en el Ateneo de Cienfuegos, junto con su esposa la pintora Antonia (*Ñica*) Hernández (Cienfuegos, 13 de junio de 1900-2 de marzo de 1990). Posteriormente se presentó en otros salones, (La Rampa, 1964), y encontró eco en la crítica especializada.

En Cienfuegos ejercieron varios pintores-pedagogos dedicados a la enseñanza de estas artes, como Encarnación Rodríguez (Cienfuegos, tres de junio de 1908), que impartió clases particulares, y luego en las Dominicas Americanas. María de la Paz (Cienfuegos, 24 de enero de 1914), realizó estudios en la academia de Bellas Artes, donde hizo las especialidades de pintura, dibujo y modelado. Se graduó en la academia de San Alejandro en 1947. Entre sus obras se encuentran *Un patio* (óleo) y *Autorretrato* (carboncillo). Impartió clases a partir de 1957.<sup>37</sup> (Colectivo de autores: 2011)

Pedro Suárez (19 de mayo de 1917-?), aunque hijo de una familia muy humilde, se presentó a una convocatoria en la academia San Alejandro de La Habana, y obtuvo una beca. A partir de 1946 se convierte en profesor de dibujo y artes plásticas. Se dedicó además a la escultura. Desde 1951 comenzó a realizar esculturas monumentarias y talla en madera y formatos. Hilda Bembibre (Cienfuegos, 17 de diciembre de 1918), matriculó en la Escuela de Artes Plásticas de Santa Clara. En 1948 realizó su primera exposición personal en el local del Sindicato de Plantas Eléctricas. En sus pinturas abunda el tema religioso y escenas del clasicismo greco-latino. Trabajó en óleos sobre lienzos obras tales como *Belleza ideal*, y *Rancho Luna*, entre otras.

---

<sup>36</sup> Nacido en Cienfuegos, 10 de mayo de 1900-10 de junio de 1974, fue un artista plástico cienfueguero, hombre de pueblo, humilde, revolucionario, siempre se sintió comprometido con una participación activa en el quehacer político de su época.

<sup>37</sup> Generoso González Rodríguez, "Artistas Plásticos de Cienfuegos en la etapa republicana. Su vinculación con la enseñanza de las Artes Plásticas", Instituto Superior Técnico de Cienfuegos, julio de 1993.



Carmen Álvarez Peña (Cienfuegos, 24 de octubre de 1924), desde niña tuvo la influencia de su madre, que había recibido clases de artes plásticas. Después de cursar estudios con algunos profesores en Cienfuegos, comienza su labor profesional en la escuela. Concepción Baute (Cienfuegos, 12 de mayo de 1926), estudió con el profesor Mateo Torriente y luego comenzó a trabajar como profesora de dibujo lineal y decoración en las Dominicanas Americanas. Cursó estudios en la Academia de Artes Plásticas de Santa Clara. En su pintura se aprecia la preferencia por las reproducciones o copias, aunque realizó creaciones originales como *Recuerdos del campo*, I y II, y *Atardecer en el río*. Silvia Flores (Cienfuegos, 20 de agosto de 1929), realizó también estudios en San Alejandro. En 1957 se graduó y fue el mejor expediente del curso, por largos años se dedicó a la enseñanza de las artes plásticas. Prefería los paisajes y se consideraba naturalista.

Puede afirmarse que en Cienfuegos las artes plásticas tienen su apogeo a partir de la década de los cuarentas, cuando se manifiesta la obra de figuras destacadas como Mateo Torriente, Benjamín Duarte y Samuel Feijóo.

La radio

Cienfuegos está entre las primeras ciudades de Cuba que tuvo emisora radial. La CX, 6DW, 6BY y 6AZ fueron las primeras instaladas. Estas eran plantas transmisoras y receptoras de radiotelegrafía. (Era, Doris : 1986)

La CMHM (1936), al igual que las demás existentes en el país, poseía un carácter eminentemente comercial, era un negocio manejado por capitalistas, lo cual se manifestaba en detrimento de la calidad artística. A fines de los años treinta se instala la CMHA de José Ganduxe. Durante esta década se crean otras, la CMHJ (1931), CMHN (1933), que se traslada posteriormente a Santa Clara, CMHX (1936) y CMHO (1939), que logran cierto nivel desde el punto de vista cultural. (Era González : 1986)

Uno de los primeros grupos dramáticos de la radio en Cuba se constituyó en la CMHJ, aquí se inició el actor Luis Manuel Martínez Casado, que formó parte de un cuadro de comedias con Antonio Mirete. La CMHO presentaba programas culturales también. Aunque estas emisoras comienzan con gran impulso, no mantienen estabilidad.

El pianista y compositor José Manuel Vázquez del Rey ofreció un concierto en esta que representó un momento significativo en la historia radial, y significó un



esfuerzo para dar a conocer los valores locales, no obstante, la propaganda comercial se hallaba ligada a la promoción del espacio musical.

En 1946 la planta es comprada por el Partido Socialista Popular de Cienfuegos, y con estos nuevos dueños adquirió una politización mayor; se vinculó a los quehaceres revolucionarios y a la defensa del pueblo. Desde aquí fueron apoyadas las diversas huelgas, manifestaciones, mítines y denuncias que la clase obrera realizaba contra la situación política, económica y social existente y Actuó como filial de la emisora Mil Diez, que con carácter nacional.

En 1948 la planta fue vendida a los Vázquez y cambió su identificación por CMHV, se modernizó desde el punto de vista técnico. Comenzaba la etapa de mayor desarrollo capitalista en la radio cienfueguera. El 1ro de julio de 1961 pasó a manos del estado revolucionario.

En cuanto a la Prensa cienfueguera

“(…) La prensa cienfueguera, por su contenido y por la difusión popular de sus ejemplares, contribuyó como ninguna otra de nuestras realidades culturales a la producción de las ideas y las representaciones de la conciencia que dieron pie a todas sus aristas a la cubanidad de nuestra comarca y en buen medida en la provincia de Las Villas. En la literatura las publicaciones periódicas llevaron el libro a donde no hubiera llegado por falta de poder adquisitivo, por insuficiente nivel escolar de los lectores o por su lejanía geográfica. En todas las manifestaciones de las artes, desde las artes plásticas, música y artes escénicas, la prensa local sostuvo constantes campañas, no precisamente dirigidas a las clases de élites y coordinadas con asociaciones sin fines de lucro como el Ateneo y la Sociedad Pro Arte y Ciencias, las que encontraron en los medios un considerable y desinteresado apoyo. Adicionalmente las publicaciones brindaron respaldo generoso a los artistas locales, generalmente desprovistos de medios para la promoción de su trabajo en los comienzos de sus carrera artísticas o en etapas difíciles de sus vidas, patrocinio del cual se beneficiaron Eusebio Delfín González, la artista plástica Blanca Simo, el pintor exiliado español José Samaniego y quizás como ningún otro el escultor Mateo Torriente Bécquer. La divulgación gratuita del quehacer y de las cuestiones populares impulsadas por las organizaciones de caridad y de asistencia social fue también una de las facetas más importantes y hermosas de los periódicos



perlasureños, propósito con un alcance social invaluable. (...)” (Viera Moreno, Eloy: 2014)<sup>38</sup>

Es considerable desatacar figuras importantes de la prensa en Cienfuegos como Julio Velis López (1906-1954), hijo de uno de los fundadores de *La Correspondencia*<sup>39</sup>, así como sus hermanos, Clarita, Florencio y Pedro que se destacaron como periodistas.

Nicolás (Nick) Machado Rodríguez (1904-?) desde mediados de los cuarenta era un conocido y respetado periodista a nivel nacional, dirigió *La Correspondencia* y ocupó el cargo de director de la Escuela de Periodismo de la filial universitaria fundada en 1953 en esta ciudad.

Bienvenido Rumbaut Yanes (1891-1966), comenzó su labor periodística a los quince años como colaborador de *El Comercio*<sup>40</sup>, diario que llegó a dirigir durante varios años.

### **3.2 El ballet y su enseñanza**

La primera noticia que se tiene sobre la presencia del ballet en Cienfuegos es de 1849, cuando se estableció en la ciudad Félix Montarsini, “profesor de idiomas y de toda clase de bailes”, según una nota aparecida en la *Hoja Económica*<sup>41</sup> el 2 de septiembre (Pablo L Rosseau: 1919)

Se comienza a sistematizar la enseñanza del ballet en 1933, con las clases que Herminia Velis impartía a un grupo reducido de alumnas; a partir de ello se crean tres centros: Escuela de baile de Nina Fedoroff<sup>42</sup> (1944). El 30 de septiembre de 1945 quedó inaugurado en Cienfuegos el nuevo local de la Escuela de baile y gimnasia rítmica, dirigida por Herminia Velis y Silvia Cabrera. Con anterioridad estas clases se impartían en un salón de la sociedad “Ateneo”. La nueva instalación abrió sus puertas en la calle Argüelles, 123 entre Santa Isabel y San Luis entre los altos del antiguo colegio Cienfuegos.

El 1ro de julio de 1941, en el acto de graduación de la escuela, Nina Feodorof presentó tres coreografías: Danza de las flores, por las alumnas de

---

<sup>38</sup> Ingeniero Mecánico e Investigador histórico.

<sup>39</sup> Uno de los diarios Cienfuegueros más importantes de la isla fundado por Florencio R. Velis Mojena y activo hasta 1964.

<sup>40</sup> Fundado en 1902 por Ramón Sánchez Varona.

<sup>41</sup> Primer periódico cienfueguero.

<sup>42</sup> Bailarina, maestra y coreógrafa rusa que inaugura la primera Academia de ballet que tuvo Santa Clara el 8 de marzo de 1939. Muere en La Habana (1996)



kindergarten y pre- primario; Cuento de los bosques de Viena y Zigeuner – Wesen, Baile de las gitanas, por las graduadas.

El 22 de abril de 1944, en el Ateneo del Teatro Tomas Terry la Fodoroff y José Manuel Vázquez ofrecen un ballet lirico, “Perla del Sur” con la autoría de Zoila Rosa López, con las siguientes intérpretes: Ruth Ortega, Luisa Robles, Natividad Marín, Carucha Rumbaut, Manya Gili, Yara Vidal y Violeta Quiñones. (*Adriano Tepsis: 1996*)<sup>43</sup>

A esta obra se integraban un ballet infantil y otro de muchachas en un esquema coreográfico de tres cuadros: “Algas Marinas cantan a la Perla del Sur”, “Estrellas de Mar rinden pleitesía a la Perla del Sur” y “Algas Marinas bailan en la Concha Real, en una deslumbrante apoteosis de algas y estrellas”<sup>44</sup>.

Nina Fedoroff llegó a tener un grupo reducido de alumnas de Cienfuegos y Santa clara .Para una festividad efectuada el 12 de marzo de 1945 dirigió en el Ateneo: Las muñecas, interpretado por las más pequeñas, Colinette (Pequeña danza de aldeanas), para dos niñas mayores, y el ballet Vals en azul, en el que aparecieron “dos segundas bailarinas” y un cuerpo de baile.

Un anuncio aparecido en la página cuatro de El Comercio, el 27 de junio de 1946, señalaba entre las ventajas ofrecidas por Pro – Artes y Ciencias<sup>45</sup> a sus asociados “siete clases mensuales en la Escuela de Ballet de Nina Feodoroff”<sup>46</sup>.

El 31 de marzo de 1946 la profesora rusa presentó a sus discípulas – de Cienfuegos y Santa Clara – en el teatro Terry. El Comercio dio a conocer el programa en su edición del 22 de marzo: En la primera parte un divertimento conformado por el pas de deux Las aldeanitas, el solo Danza árabe de Cascanueces, un Pequeño pas de trois de Wrigh, una Danza de Meyer y Helmud – otro solo femenino – y la Danza rusa de Norma Faxas<sup>47</sup>, un Pas de

---

<sup>43</sup> Trabajo localizado en el Archivo Provincial

<sup>44</sup> El Comercio, 17 de abril de 1944, p. 5

<sup>45</sup> Institución cultural cienfueguera fundada en septiembre de 1943.

<sup>46</sup> Nina Feodoroff se traslada desde Santa Clara a Cienfuegos dos veces en la semana a impartir clases en los salones de la Sociedad Ateneo. (Dato aportado por su alumna Luisa Vidal)

<sup>47</sup> Compositora cienfueguera.



Quatre. Integraban la segunda parte: Arabesco de Wrangel, La noche y el día<sup>48</sup> de Rubinstein y Durand, un pas de deux, Polca de M. Rodríguez, realizada por cuatro alumnas y el Ballet y pas de trois de Godar, por el cuerpo de baile. La función concluía con el Vals brillante de Las Sílfides, un solo lucido y el ballet Los Patinadores de Waldteufel, por una niña, el cuerpo de baile y una solista del grupo.

Norma Faxas y M. Rodríguez fueron los pianistas acompañantes; Rafael Bernal, el director de orquesta y Enesto Pérez, el escenógrafo.

El más ambicioso trabajo de Nina Feodoroff en Cienfuegos lo constituyó el montaje de los bailables del ballet lírico – coreográfico Perla del Sur, con música de Zoila Rosa López presentado en el teatro Terry el 23 de abril de 1944 en la tradicional velada anual de la Sociedad Ateneo.

A partir de 1944 las presentaciones de los ballets infantiles formaron parte de actos de graduaciones, conmemorativos o benéficos. Los montajes coreográficos estaban a cargo generalmente de los profesores de Educación Física, hasta la apertura de la Escuela de baile y gimnasia rítmica.

*“Cienfuegos ha tenido pocas oportunidades de ver el fino y el expresivo espectáculo de ballet. Pero es indudable que la labor docente de Nina Fedoroff, Herminia Veliz López y ahora la entusiasta sin par Silvia (“Alita”) Cabrera Marcayda, han divulgado los fundamentos de este difícil arte” (Díaz, Arnaldo: 1950)*

### **3.3 Silvia Cabrera Marcayda: Alita Cabrera. Fundadora de la Academia de ballet.**

Silvia Cabrera Marcayda nacida el 3 de noviembre de 1923, procede de una familia perteneciente a la pequeña burguesía cienfueguera. Su padre había sido Alcalde interino de la ciudad de Cienfuegos.

---

<sup>48</sup> El Ballet Infantil Cascanueces revitalizó este ballet en 1987 con el título La Luz y la sombra (N.d.a)



*Una mujer dinámica, intensa, creativa, de alma inquieta y perseverante, capaz de lograr sus metas (Sopo, Mariela: 2011) (Anexo 7)*

Desde pequeña siempre le gustó la danza y el ballet, estudió Educación Física e impartía clases en la “Escuela del Hogar de Cienfuegos”, hoy ESBU: “5 de Septiembre”, en el Colegio del “Apostolado” donde radica en la actualidad la ESBU “Rafael Espinosa” y en la Escuela Intermedia (donde se estudiaba solamente sexto grado) donde se localiza hoy la ENU “Julio A. Mella”.

Entre 1945 -1946 Alita viaja a La Habana y recibe clases de ballet con eminentes bailarines nacionales y extranjeros, recibe la enseñanza de coreógrafos especializados, de maquillistas. Ve veintidós veces este ballet que le apasiona, se hace de la música que lo compone y ya en posición y dominio de todos los elementos, se pone en contacto con Julio Lamas, joven cienfueguero que ya trabaja como profesional en el ballet de Alicia Alonso, llama al gran instrumentista José M. Vázquez, quien dedicó el Ballet Romántico a Silvia Cabrera Marçayda (Anexo 8) hace venir al profesor Allen de la Habana, y así comienza día tras día, con una constancia inquebrantable, la adaptación del Ballet Las Sífides a las condiciones de su medio ambiente y del material humano con que cuenta.

El 18 de abril de 1955<sup>49</sup>, se reunió el Jurado del Ateneo para otorgarle la Medalla Anual", a la profesora Alita Cabrera.

El 22 de enero de 1960 ofreciendo su última obra “Cascanueces” en el Teatro Luisa (Anexo 9), cierra la Academia de ballet y se dedicó a impartir clases de gimnasia con todos los equipos necesarios y buenos modales, en su casa.

A fines de la década del sesenta viaja a los Estados Unidos y crea otra Academia en Miami.

---

<sup>49</sup> Periódico "La Correspondencia" primera plana ,p.5



### 3.4 La Academia de ballet “Alita Cabrera”. Génesis, objetivos y programas de estudio.

Alita Cabrera abre la Academia el 1° de julio 1947 en la calle Argüelles, 123 entre Santa Isabel y San Luis entre los altos del antiguo colegio Cienfuegos (*Periódico La correspondencia 1947*). (Ver Anexo 10)

Desde sus inicios tuvo el asesoramiento técnico de la Escuela de Ballet Alicia Alonso, factor que influyó decisivamente en la obtención de sus éxitos artísticos y pedagógicos.

Surgida en 1950, gracias los denodados empeños de Alicia Alonso, esta Escuela se planteó la urgente tarea de preparar la primera generación de bailarines cubanos, formados dentro de un sistema pedagógico científicamente coordinado, que hoy es la base de los lineamientos técnicos, éticos y estéticos de la mundialmente reconocida escuela cubana de ballet. (...) Fue así como, a más de su sede principal en el Vedado habanero y de su sucursal de Kholy, también la capital, la escuela cubana de ballet extendió sus raíces a través de modestos planteles en Güines, población al sur de La Habana, Pinar del Río; en las ciudades de Matanzas, Cárdenas, Colón y Unión de Reyes, en Santa Clara, Santo Domingo y Cienfuegos. (Cabrera, Miguel: 1980)<sup>50</sup>.

Las clases se impartían en dos niveles: uno para niñas pequeñas, medianas y otro para mayores y a partir de 1950 la escuela contó con más de 90 alumnas pertenecientes a familias adineradas. Las alumnas pequeñas recibían las clases lunes y viernes a las 5: 30 pm, las medianas miércoles las 5: 30 pm y sábados a las 9: 00 am y las niñas mayores martes a las 5: 30 pm y sábados a las 10:00 am<sup>51</sup>.

A finales de octubre de 1952 incluía en sus planes de estudio el kindergarten de ballet para niñas de 4 a 6 y a veces más pequeñas si tenían aptitud, (Anexo 9) como métodos nuevos de enseñanza donde se comprendían los bailes folklóricos después que su directora recibió en La Habana cursillos pedagógicos de ballet, danzas folclóricas y maquillaje Se extendió hasta los

---

<sup>50</sup> Historiador del Ballet Nacional.

<sup>51</sup> La Correspondencia 10 de junio 1951, p-6



municipios de Cruces y Ranchuelo y Alita viajaba los fines de semana para impartir las clases. (Pérez, Humberto: 1957)

La Academia funcionaba de septiembre a junio. La institución tenía todas las condiciones materiales para la enseñanza del ballet. A lo largo del tabloncillo había un espejo que recorría la pared para ejecución de los ejercicios de la barra, del centro del espacio parcial y total. (Anexo 11) Había una pesa en una habitación para pesarse todos los días y verificar el peso adecuado que les exigía Alita Cabrera para la ejecución del ballet y un baño para ducharse después del entrenamiento.

Alita tenía como auxiliar a la estudiante Luisa María Ferrer Vanrell<sup>52</sup> la que empezara en la Academia desde muy pequeña.

*“Luisita Ferrer como alumna eminente del ballet, demostró en todo momento que tiene condiciones para el ballet clásico, tan difícil de ejecutar e interpretar (Insausti, Maricusa: 1953)”*

La Academia poseía a partir de 1947 una orquesta, dirigida por los profesores Luis Rodríguez quien tenía a cargo toda la parte folklórica, el maestro José Manuel Velázquez del Rey, músico de La localidad y el modesto y brillante Osvaldo Allen.

En el diseño de los vestuarios se encontraba Rogelio Dalmau y como única coreógrafa Alita Cabrera. En algunos espectáculos Arnaldo Díaz actuó como narrador y los efectos de luminotecnia estuvieron a cargo de Nemesio Martínez.

Alita fungía como profesora única, estaba asesorada técnicamente por Nina Feodoroff. Con escasos presupuestos teóricos, prácticos y económicos, nucleando a su alrededor un coro de niñas pertenecientes a familias más o menos acomodadas. La Cabrera logró dar vida a una institución que enraizó fuertemente dentro de los círculos burgueses. (Leal, Martínez Rogelio: 1983). La Academia de ballet “Alita Cabrera” fue creada para desarrollar la personalidad de quienes practicaron esta modalidad artística, desarrollar

---

<sup>52</sup> Bailarina solista de la Academia y auxiliar de Alita. Cuando cerró en 1960 se dedicó a estudiar comercio.



conocimientos, aptitudes, sentimientos artísticos, a la higiene mental ,fortalecer las normas sociales, contribuir a la cultura del pueblo despertando el amor por el arte danzario, y dando oportunidad de canalizar energías. Además su función era: cultural, artística y educativa. (Anexo 12)

La Escuela ofreció doce funciones públicas a teatro lleno<sup>53</sup> en las que se presentaron cuarenta y seis coreografías, seis de ellas de clásicos tradicionales, entre las que se encontraban los significativos estrenos en Cienfuegos: Las cuatro estaciones (1949) (Anexo 13), El Lago de los cisnes (1957), (Anexo 14) Don Quijote (1957) (Anexo 15) y la versión completa de Cascanueces (1960).

### **3.5 El Repertorio y las funciones más representativas de la Academia.**

Para el análisis del repertorio se escogieron algunas de las funciones más significativas de la Academia. Además para su selección se tuvo en cuenta la obra, compositor, la técnica, acompañamiento musical, intérpretes y la coreografía.

El 24 de mayo de 1953 volvieron a presentarse en el mismo escenario del Luisa los alumnos de la Escuela con un programa que incluía: Primera parte: Una clase de ballet, Mazurca, Rapsodia Valenciana, Cisnecitos y Can Can. La Segunda Parte, Jota Tapatía, Contradanza, Vito, Cádiz, Poeta y Aldeano y Vals de Chopin.

En una clase de ballet se intentó mostrar a la concurrencia la técnica, armonía y gracia que son indispensables para su buen desarrollo. Se reflejaron algunos elementos necesarios del ballet moderno, sobre todo la mímica, así como la expresión- ingenuidad, rubor, picardía, terminado en el saludo ritual.

En la Contradanza divertimento-estampa, de tónica romántica, basado en una fiesta de salón localizada en la Trinidad del siglo XIX, ocho jóvenes acompañaron las alumnas. El acompañamiento musical le correspondió esta vez a una orquesta formada expresamente para ello, dirigida por el profesor

---

<sup>53</sup> Sobre una función de la Escuela de Ballet de Cienfuegos apareció en La Correspondencia, 21 de diciembre, 1954, p. 4 esta observación “No se debiera permitir el acceso al local a mayor número de personas que localidades tenga el mismo”.



Luis Rodríguez. Arnaldo Díaz actuó como narrador del espectáculo y los efectos de luminotecnia estuvieron a cargo de Nemesio Martínez.

La cuarta función de la Academia se anunció para el 20 de diciembre de 1954. En esta oportunidad, el relativo nivel técnico alcanzado por algunas de las alumnas, permitió ya la representación de un clásico completo: “Las Sílfiges”, precedido por el acostumbrado divertimento “Vals”, “Jota”, “Mazurca”, “Tarantela”, “Can Can”, “Danza Húngara” y “Barcarola”. El montaje coreográfico del ballet de Mijail Fokin lo realizó un joven bailarín cienfueguero, Julio Lamas, que formaba parte en aquel momento del cuerpo de baile del Ballet Alicia Alonso.

El propio Lamas interpretó el único rol masculino de la obra, quedando constituido el resto del elenco por un coro de 19 Sílfiges.

Los testimonios fotográficos, la escenografía, destacable, paisaje boscoso, aguas, luna desdoblada, respaldada por un vestuario acorde, fueron elementos de la ambiciosa representación de las Sílfiges que logró comunicar el espíritu de la obra.

La puesta en escena de las Sílfiges, indujo a la representación de otra obra tradicional extraída del repertorio del Ballet Alicia Alonso. La burguesía local, desconocedoras de los fundamentos básicos de la danza clásica, amante de los tejidos vaporosos y de los claros de luna convencionalista, preferían la ostentación escenográfica y el mensaje anecdótico, a la delicadeza del “arabesque” perfeccionado y al virtuosismo de los giros y las puntas.

La obra seleccionada fue el Lago de los Cisnes de Tchaikovski, con sensibles alteraciones en su coreografía y en su extensión. El retocado ballet de Petipá e Ivanov, en síntesis apretada, fue llevado a la escena del Teatro Luisa el 2 de marzo de 1957. El esquema argumental que sirvió de base para el desenvolvimiento coreográfico de este Lago abreviado lo copiamos directamente de un programa impreso para la ocasión:

*Un Príncipe y sus amigos cazan cerca del lago, los cisnes aparecen y danzan en el claro. Son doncellas encantadas que un mago transformó en cisnes, pero el mago aparece y fuerza a la reina a desaparecer. El Príncipe no puede*



*vencer el poder maléfico y ve alejarse hasta desaparecer a Odette, convertida en un cisne, cayendo muerto por el poder del hechicero.*

Julio Lamas también en esta oportunidad realizó el montaje de la pieza, retomando los elementos menos complicados de la coreografía que el ballet Alicia Alonso mantenía en la década de los 50.

Sin un apoyo económico estable, La Academia de Ballet se veía en la necesidad de acudir frecuentemente al recurso de utilizar en sus nuevas producciones el vestuario de “Las Sílides” fueron adaptados para la puesta en escena del “Lago de los Cisnes”, sustituyéndose simplemente la tiara floral complementaria del tutú romántico por el clásico “champeau” de plumas identificador de las doncellas cisnes encantadas.

Cuatro cazadores y un Hechicero desconocido se sumaron al cuerpo de baile integrado por ocho alumnas aventajadas y por otro ocho “cisnecitos” que no iban más allá de la ejecución de sencillas evoluciones posturales.

Luisa María Vanrell y Julio Lamas encarnaron los roles de Odette y Sigfried. El pas de quatre lo bailaron Otty Comabella, Marisol Torres, Ada Alonso y Silvia González.

Los ballets de Fiesta Cubana y Ballet Romántico y los números de Mazurca de El Lago de los cisnes, por las alumnas del kindergarten, Barcarola de Francisco Alegre y “pas de deux “de Don Quijote notable interpretación de Julio Lamas y Silvia González también formaron parte del programa.

En torno a la presentación de Fiesta Cubana, sólo se encontró la referencia aparecida en la Correspondencia el 4 de marzo 1957 (Anexo 16):

¡Como hemos disfrutado ante el ballet Fiesta Cubana! ¡Como hemos sentido su música y toda la vieja tradición de sus costumbres!

¡Y como hemos visto dignificado en su más alta expresión nuestros ritmos tan rebajados ante nosotros y más lamentables aún fuera de Cuba!

Alita Cabrera tomó como base el argumento de Ramiro Guerra y le adaptó música de Lecuona.



Todo el ballet representa la Cuba de 1800, con el original de Lev Ivanov, escrito para su estreno en San Petersburgo en 1892. La sustitución de una orquesta por la consiguiente grabación, también restó posibilidades de realización de la presentación del ballet de Tchaikovski.

A continuación la plaza, donde aparecen esas figuras legendaria y típica de la colonia. El sereno, la criada con su niña (la beata). El chino vendedor; simpático, los estudiantes y las mulatas sandungueras.

Como fondo a este cuadro lleno de tipicidad; La Comparsa de Lecuona. Rompe después uno de los más inspirados pregones cubanos: el Sun- Sun el cual con su ritmo hace que la coreografía sea más complicadas y la escena toma más vida.

El 3 de marzo de 1957 se presentó el ballet de Alita con el siguiente programa Fue el primer número una Mazurca del Lago de los Cisnes (Anexo: 17) primorosamente interpretado por niñas de cuatro a cinco años con una picardía y gracia angelical, a la vez que un dominio de la coreografía, bien complicada para sus cortos años. Le siguió la Bacarola de los cuentos de D. Holfmann interpretado González Falla, en la que la profesora Alita Cabrera puso grandes esperanzas. Pocos días contó María del C, para montar ese baile, pero fue un premio de su maestra por la consagración de tan pequeña alumna al ballet. Fuertes aplausos acompañaron el final de esta Bacarola.

A continuación la alegría y colorido llenaron el escenario. Una tarantela bailada con gran soltura por un grupo de niñas que hicieron que el público se uniera a su contagiosa alegría. La música de José M Vázquez. Su ritmo propio de las obras de este género alegre y jovial, aunque al final cae sobre la subdominante de fa con tercera menor.

Como iba a faltar en un ballet el gracejo español. Para ello contaba la escuela con la figura de María Teresa Martínez que había traído montado de España los números, La Jota Boba y Francisco Alegre. Qué bien "bailao e interpretao". (Anexo 18)

Cada obra de estilo fuerte y enérgico fue interpretado por alumnas ya mayores. Preciosa la coreografía que preparó para este baile la profesora Cabrera donde



combinó y acopló preciosos pasos y movimientos dentro del más estricto estilo de este género. Fue un número que puso de manifiesto la gran disciplina a que son sometidas las alumnas y la seguridad que cada una tiene de sí. El público supo premiar con calurosos aplausos esta brillante danza.

Quijote es un ballet originalmente preparado en cuatro actos y ocho escenas, basado en el capítulo XIX del segundo libro de "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha", original de Miguel de Cervantes.

El Quijote fue interpretado por Silvita González Garate y Julio Lamas. Para bailar este ballet hace falta una gran disciplina y flexibilidad de los músculos. Muchas horas de duro ejercicio en la barra. Cuando aparece en la escena Silvita González se visualizó a partir del análisis de contenido el dominio de la técnica y domino con una naturalidad todas las dificultades anteriormente señaladas, a pesar de ser una niña de once años, porque además de interpretar el Quijote no solo vale dominar la técnica del ballet sino tener una gran temperamento.

*Admirable podemos calificar la actuación del bailarín Julio Lamas que realizó una labor magnífica. Sobrio y viril arranca aplausos cerrados por su estilo limpio y puro. No sabemos al final qué aplaudir de estos intérpretes: si el Adagio en que bailan un Pas de Deux, si en las variaciones donde la emoción nos ahoga al ver bailar a Silvita y Julio o en la coda final. (Insausti, Maricusa: 1957)*

Después de un breve intermedio se presentó por primera vez frente a un ballet genuinamente cienfueguero. Toda su música y coreografía son productos de dos figuras locales Alita Cabrera y José M Velázquez Un derroche de instrumentación de obras que forman este ballet cienfueguero titulado: Ballet Romántico. Consta de un preludio basado en tu tema cromatizado en el que se nota la influencia de Wagner y también de Debussy. El vals primero de carácter alegre y vivo en contraposición al segundo de puro estilo romántico, un Nocturno que se inspira en el estilo Moussorsky y termina con el Vals brillante el Sol Bemol titulado Mariposa, cuyo tema se desarrolla diatónicamente haciendo al final dos modulaciones con el tema principal pasando de la tonalidad original de Sol natural Mayor retornando nuevamente a su tono



original. Sirvió de inspiración a este gran pianista y compositor el ambiente artístico lleno de colorido y vida de la Academia de Ballet.

La coreografía de este ballet es de Alita y en él ha encerrado dificultades de tal índole para niñas tan pequeñas que asombro al público la perfección de su trabajo.

Las tres niñas, Gloria Fors, María Capote Y Mirian González, tuvieron a su cargo los solos de este complicado ballet, teniendo tal dominio de la música y de la coreografía, que realizaron su labor con un dominio perfecto. No hay dificultad en sus constantes entradas y salidas, en el ajuste de la música y la danza.

El de 3 de marzo de 1957 se presentó otra función en el teatro , con la música que escribió el Profesor José Manuel Vázquez para el ballet, así como la presencia de Julio Lamas el gran bailarín de Cienfuegos que triunfa en la Habana y que en opinión de Fernando Alonso es: magnífico.

El programa constó de tres partes. En el primer acto fue una Mazurca ejecutado por las alumnas pequeñas y le siguió la Bacarola de los cuentos de D. Holfmann interpretado por González Falla y concluyó con el Pas de Deux de "El Quijote" interpretado por Silvia González Garate y Julio Lamas. En la segunda parte números del ballet cubano, todo con música de Lecuona con la participación de alumnos Maristas y el profesor Rafael Mustelier en el ballet cubano. Además la escuela contaba con la figura simpatiquísima de María Teresa Martínez que había traído montado de España danzas de carácter como, La Jota Boba y Francisco Alegre. También el ballet de las alumnas medianas que ya trabajan en punta, escrito especialmente por José Manuel Vázquez.

Después de un breve intermedio el público por primera vez se enfrentó a un ballet genuinamente cienfueguero. Toda su música y coreografía fueron producto de dos figuras locales Alita Cabrera y José M Vázquez. Un derroche de instrumentación de obras que formaron este ballet cienfueguero titulado: Ballet Romántico. Constó de un prelude basado en un tema en el que se nota la influencia de Wagner y también de Debussy.



El vals primero de carácter alegre y vivo en contraposición al segundo de puro estilo romántico, un Nocturno que se inspiró en el estilo Moussorsky y terminó con el Vals brillante el Sol Bemol titulado Mariposa, cuyo tema se desarrolló diatónicamente haciendo al final dos modulaciones con el tema principal pasando de la tonalidad original de Sol natural Mayor retornando nuevamente a su tono original. Sirvió de inspiración a este gran pianista y compositor el ambiente artístico lleno de colorido y vida de la Academia de Ballet. La tercera parte se culminó con el segundo acto del hermoso ballet “El Lago de los Cisnes” que es el primero de los tres ballets que escribió el compositor ruso Piotrlich Tchaikovski (1840-1893). El tema basado en una leyenda alemana cuyo argumento fantástico se basa en un mago que transforma en blancos cisnes a una bella princesa y sus damas y un apuesto príncipe que da su vida por romper el maléfico hechizo que sobre su amada ha caído.

Nada más que la competencia de Alita Cabrera y Julio Lamas hicieron posible la representación del segundo acto de este ballet de pura escuela clásica. Solamente doce alumnas pudieron salir airoso de la dura prueba a que fueron sometidas.

Las dos figuras centrales, Julio Lamas y Luisa Ferrer, una espléndida labor. Las normas más estrictas fueron guardadas en todos sus pasos y ni por un momento dejaron de mantener el estado peculiar de este ballet: muñeca quebrada y cabeza siempre baja. Julio Lamas demostró como siempre su calidad de bailarín depurado y de expresión, creciéndose en la Variación. (Insausti, Maricusa: 1957)

Luisa Ferrer como alumna eminente de ballet demostró en todo momento que tiene condiciones para el ballet clásico tan difícil de ejecutar e interpretar.

Los pequeños cisnecitos, el mago, los cazadores y el cuerpo de baile como el Pas de Quater en que formó parte Silvia González, Otti Comabella, Adita Alonso y Marysol Torres. Un número lleno de grandes dificultades y que fue sin duda alguna uno de los más completos por su técnica e interpretación. Fueron aplaudidos con verdadero entusiasmo y admiración.



### **3.6 La Academia de ballet “Alita Cabrera”. Sus aportes a la cultura cienfueguera (1947-1960)**

Los componentes relacionados con los aportes se presentan en un sistema, por lo que se estructuran y funcionan en estrecha relación dialéctica, manteniendo una estabilidad relativa en sus componentes básicos de la Educación por el arte: Desarrollo de la sensibilidad desde: (la percepción, la recepción y lo afectivo). El lugar del arte como mediador de sensibilidades, elementos para la formación y configuración de la sensibilidad artística: (Capacidad de sentir y de hacer sentir, proyección ante el público, devenir y desarrollo)

#### **3.6.1 Aspectos Culturales. Técnico-Artísticos**

Se ha destacado a lo largo del trabajo ideas y conceptos en torno a la cultura danzaria como parte de la formación integral del hombre. Desde el punto de vista danzario se destaca en la Academia de ballet “Alita Cabrera” una práctica de su concepción artística acerca de aquellos aspectos que no deben faltar en tal formación y que permiten enriquecer el trabajo. Las ideas y las acciones de Alita Cabrera se convierten en perfiles de acción de la técnica para la enseñanza del ballet en la Academia. Desde el punto de vista técnico hay una contribución en su obra artística, que aborda la necesidad de actuar de determinados modos ante la tarea de formar a las nuevas generaciones en el campo de la cultura danzaria.

Como otras manifestaciones artísticas, el ballet requiere creadores, productores ejecutores y contempladores, con unas relaciones muy complejas entre ellos. El grupo artístico que supone una compañía de ballet es especialmente ilustrativo de casi todas las tensiones racionales. Todos los grupos artísticos lo son (orquestas peñas de poetas, grupos de pintores compañías teatrales, etc.) La dinámica de las escuelas de ballet y de las compañías profesionales de bailarines tal vez sea una de las más complejas.

*La clase de ballet debe ser considerada en sentido estético y son dos los motivos fundamentales, primero porque es en ella donde se aprende el lenguaje del ballet, es decir la técnica y por lo tanto donde se guarda lo esencial de esta disciplina. Solo el entrenamiento sistemático pulimenta al individuo en la buena ejecución de los valores*



*asociados a la ejecución práctica del movimiento...La clase de ballet es por tanto, una entidad estética en sí misma. (Salas: 2011)*

En los componentes que utiliza Alita para la creación se destaca cómo organiza y dirige los montajes de las obras artísticas y el trabajo con la técnica, significando el descubrimiento de la personalidad de los implicados y el crecimiento espiritual de estos desde el componente estético. Ello además, permite destacar no solo el lugar que le da al arte en la apropiación de la cultura, sino en el grado que utiliza la cultura misma para ofrecerle un carácter de valor al arte, con énfasis en la formación de la personalidad y el desarrollo cultural danzario.

En el proceso de creación, utiliza la experiencia, las necesidades y los intereses que esta expresa a sus alumnas, actividad que también depende de la capacidad combinadora y del ejercicio que se realice en ella: la materialización de los productos de la imaginación, está influida también por las habilidades técnicas y las tradiciones, o sea, por aquellas imágenes de la creación que influyen sobre el hombre.

Utilizó lo técnica como objeto del aprendizaje de la enseñanza del ballet. Ofreció atención a lo artístico como componente de la organización del proceso didáctico. La forma artística jugó un papel considerable, en su labor, por ejemplo, en las formas de enseñanza que empleó y en las funciones ejecutadas que reflejan la relación objetivo-contenido-método. El componente artístico de la enseñanza es evidente en su labor, pues la organizó como un proceso creador.

Inicialmente aplica la punta italiana (basada en el estilo Romántico), que es una técnica fuerte, brillante con pasos, giros rápidos y difíciles y donde se baila en puntas, que es el símbolo de lo etéreo. En los argumentos de las obras utilizan temas fantásticos donde se narran leyendas de países lejanos y aparecen criaturas y elementos sobrenaturales, como *la Sífide* (1832) Las obras se distinguen por el empleo de distintos recursos folclóricos de diversos países europeos como *Giselle* (1841) y *Grand Pas de Quatre* (1845)

Las clases estuvieron concebidas para realizarlas en un tabloncillo lo cual propicio que los saltos y otras ejecuciones amortiguaran la caída del cuerpo y evitar lesiones para el sistema óseo muscular.



Utilizaban ropas flexibles que posibilitó la movilidad del cuerpo y no dañar el sistema circulatorio sino beneficiar los músculos, huesos y otros sistemas para alcanzar una correcta y adecuada ejecución técnica. El local era ventilado y amplio, concebido para la ejecución de los ejercicios y montajes.

No se pudo encontrar plan de estudio de la Academia pero se pudo corroborar mediante las entrevistas realizadas a las bailarinas que tenía un método para la enseñanza del ballet. Las entrevistadas coincidieron en lo siguiente: inicialmente comenzaban con ejercicios de barra, luego ejercicio en el espacio parcial (en el centro del tabloncillo) y luego en las diagonales (espacio total). Después de recibir las clases técnicas Alita se dedicaba a los montajes de las obras para las funciones.

Los bailes folklóricos no comprendían las danzas cubanas. De las quince coreografías folklóricas montadas, únicamente dos se basaban en bailes típicos cubanos: Contradanza (1954) y Fiesta cubana (1957), casi todos eran pate del folklor europeo, principalmente el español.

El ballet aportó a las estudiantes:

- ✓ Asumir una actitud consecuyente ante los cambios físicos y psíquicos que se experimentan en las distintas edades.
- ✓ Desarrollar emociones éticas y estéticas positivas.
- ✓ Adaptación a cambios físicos y psíquicos que se experimentan en estas edades tempranas.

La técnica contribuyó a:

- ✓ Lograr una correcta coordinación neuromuscular.
- ✓ Lograr una adecuada limpieza y la calidad del movimiento
- ✓ Estimular la coordinación del músculo corporal como respuesta a los distintos estímulos.
- ✓ El trabajo con la punta y la media punta fortalece los tobillos, las rodillas y la espada, el arco del pie se desarrolla y soporta el peso del cuerpo.
- ✓ Trabajo con las cinco posiciones de brazos y piernas.
- ✓ Trabajo con los gestos en las obras clásicas y folclóricas.
- ✓ Lograr la concentración para dominar todo el cuerpo, añadiendo además un entrenamiento en flexibilidad, coordinación y ritmo musical.



- ✓ Montaje de danzas españolas.
- ✓ Montaje de obras clásicas como: Don Quijote, Las Sílides, El Lago de los Cisnes.
- ✓ Introducción de las obras clásicas y danzas populares como Mazurcas, Jotas, Can Can, Tarantelas y Contradanzas.

En años posteriores Alita va perfeccionando la técnica y aplica la clásica de los ballets rusos donde se logra un dominio técnico y dotes artísticos de las principales figuras, donde hay una coordinación absoluta entre los elementos que componen el espectáculo logrando una unidad entre la música, los decorados, vestuario y coreografía. Se puede analizar en las siguientes obras: *El Lago de los cisnes, La muerte del cisne (1905), Cascanueces (1892)*.

La Escuela contribuyó a la formación de bailarines profesionales que constituyeron el elenco del Ballet de Alicia Alonso como Lupe Veliz Villalvilla (Anexo 19) y Julio Lamas.

El ballet como forma de expresión por excelencia, es muy difícil describirlo teóricamente, en palabras, un fenómeno que se da precisamente por medio del movimiento, de los gestos, de los acentos, de la dinámica y de los matices de la danza. La Academia de Ballet de Alicia Cabrera ofreció funciones en las que se representaron, obras clásicas y tradicionales durante trece años.

*“La verdad que no sabemos por dónde empezar ante los deslumbrantes cuadros que desfilaron por aquel escenario y aquel vestuario de las estaciones lleno de bella fantasía, acierto y luminosidad dirigido y diseñado por insuperable artista.” (De Rioja, Luis: 1950)*

*“El Otoño ya lo hemos señalado como el mejor de esta primera parte, Lupe Veliz Villalvilla, la solista, es la mejor alumna de la escuela y una profesora inteligente como lo es Alita Cabrera ha sabido aprovechar sus cualidades naturales y su vocación, <sup>54</sup>para presentar una coreografía de mayor calidad”*

A partir de la base de datos presentada (Anexo 20) se puede visualizar el progreso de cada año en los montajes coreográficos. Cómo el grado de dificultad técnica fue evolucionando hasta montar clásicos internacionales. La selección del repertorio musical fue fundamental para los montajes coreográficos. Le aportó al pueblo el conocimiento y la sensibilidad de apreciar obras clásicas internacionales y de la localidad

---

<sup>54</sup> Expresado por Arnaldo Diaz desde : La Correspondencia 7 de enero de 1950



*(...) Música y Danza pueden pues definirse desde su aparición en la sociedad diciendo que son el resultado de manejarse artísticamente el material sonoro o corporal, de los cuales el hombre es el primer proveedor (...)* (Salazar Adolfo: 1950)

### **3.3.2 Aspectos educativos y socioculturales**

Los seres humanos, como seres, sociales necesitan mantenerse interrelacionados con los demás; la socialización, de acuerdo con Lefrançoise (2001) es fundamental para el desarrollo de las emociones y para comprender las conductas que son apropiadas para su edad y sexo; aprenden y asimilan tradiciones, creencias, valores y costumbres de sus grupos. Existen distintas formas de socializar, tantas como seres humanos haya en el mundo, ya que cada quien sabe de qué manera acercarse a los demás. La socialización de las emociones comprende: aprender a interpretarlas, tener control sobre ellas y determinar el momento propicio para aplicarlas. Ello hace posible además, que sean trabajados en la formación cultural de la sociedad el proceso de la enseñanza del ballet en la ciudad y se tuvieron en cuenta los siguientes indicadores:

- Formación de actitudes específicas.
- Desarrollo de capacidades, conocimientos, habilidades, hábitos necesarios para percibir y comprender el ballet en sus más variadas manifestaciones.
- Propiciar tanto el conocimiento teórico como práctico sobre el tipo concreto del ballet; entre ambos debe existir un adecuado equilibrio en el sistema de influencia de lo artístico.
- Desarrollo del colectivismo: por ser una disciplina que se práctica en colectivo, estimula a que las niñas y jóvenes aprendan a colaborar en un fin común cuando comparten el espacio, los estímulos sonoros o cuando realizan su trabajo en dúo, trío y grupos.
- Liberación de energía y tensiones acumuladas por la vida sedentaria.
- Desarrollo de la capacidad de sentir y disfrutar la música, el movimiento, el silencio y la quietud.



El ballet, debido a que es una disciplina que está considerada dentro de las Bellas Artes, favorece, además de la apreciación artística, al desarrollo de diversas cualidades y capacidades en las personas que la practican. Uno de los aspectos que se ve beneficiado a través de su práctica, es el desarrollo socio-afectivo, que abarca una gran diversidad de conceptos. Algunos de los conceptos que lo integran son: socialización, autoestima y disciplina; y el desarrollo y evolución que cada uno de estos conceptos tienen en los niños y adolescentes que practican el ballet clásico y creadora.

La Academia de ballet “Alita Cabrera” procuró fomentar y reforzar en sus estudiantes la autoestima, entendiendo por esta al juicio general que una persona hace de sí misma; inspiró a los estudiantes a sentirse confiados y satisfechos; con lo que se quiere ser o con lo que se es capaz de hacer, no sólo ante sí mismos, sino también ante la sociedad.

La Academia de Alita ofrecía espectáculos para diferentes públicos. Integraba en sus funciones, público de otras provincias, asistían personas de la élite de la Habana y Santa Clara, realizaba funciones en instituciones de asistencia social, benéficas y en algunas ocasiones se celebraban aniversarios de quinceañeras.

Alita Cabrera en su labor artística trabajó por llevar al pueblo una cultura danzaria y el gusto por el ballet, el gusto por las obras clásicas a partir del significado de descubrir en esa percepción la ampliación del horizonte de la conciencia, de su “amplificación”; lo que significaba colocar la obra artística en aquel punto del crecimiento espiritual humano, en el que el hombre nace como ser espiritual. Ello destaca también, el lugar de la organización psíquica y espiritual del hombre a la que dirigió su atención, vínculo directo con la psicología histórico-cultural del arte, y con esto, el énfasis que realizó en la orientación hacia al hombre y, en consecuencia, orientada a *dominar el proceso de desarrollo* del hombre. Este es uno de los *valores* fundamentales de la psicología histórico-cultural en general.

Los indicadores declarados en la derivación de los aportes de la Academia de ballet “Alita Cabrera” permiten que se realice una percepción en cuanto a las funciones del arte: la educativa, ideológica, cognoscitiva, estética, entre otras. El hombre en contacto con el fenómeno artístico se instruye y a la vez se educa, todo lo cual exige preparación y sensibilidad para poder comprenderlo.



**La trascendencia** de los aportes de la Academia de ballet “Alita Cabrera” hasta los momentos actuales, está dada por su condición de profesora y renovadora del ballet por 13 años que le permitió contribuir sistemáticamente a la obra artística. Predicó con el ejemplo al considerar el arte y la danza como una de las tareas más importantes en la formación del hombre dedicándose consagradamente al trabajo cultural, social, educativo y artístico lo cual posibilita descubrir regularidades e hitos de cambio en su pensamiento y acción con relación al proceso formativo y sociocultural.

Su pensamiento le posibilitó estimular, impulsar, orientar, esclarecer y diseñar los cambios necesarios a ese proceso según las condiciones de desarrollo de cada etapa en que se desarrolló. Concibió que la educación por el arte del ballet debe estar en continua transformación de acuerdo a los cambios del mundo.

Trascienden sus aspiraciones en la formación de una Academia de ballet cuyas pretensiones coinciden en la determinación de un fin para la educación de una cultura artística en la sociedad, en el deseo de desarrollar la personalidad total de las estudiantes.

Su insistencia en el vínculo de la educación al trabajo colectivo y social, que pone a niñas y adolescentes en contacto con una manifestación del arte tan sublime como es el ballet , lo sensibiliza , le desarrolla su expresión corporal danzaria y lo desinhibe

Trasciende el Ballet Romántico compuesto por José Manuel Vázquez interpretado actualmente por la orquesta de flauta de la “Benny Moré” .

Trasciende hasta la actualidad la técnica clásica, la técnica de la danza moderna, los bailes españoles y los bailes flamencos.



## Conclusiones Parciales

En Cienfuegos a partir de la década del 1930, se realizaron acciones que contribuyeron a la iniciación del ballet en la provincia de Cienfuegos, luego en 1947 la Academia de ballet “Alita Cabrera” fue un apoyo fundamental para el desarrollo artístico de la cultura cienfueguera.

La Academia de ballet “Alita Cabrera” tuvo una labor continuada de más de quince años, doce presentaciones al público y cinco puestas en escena de clásicos del género, entre ellas tres importantes estrenos en Cienfuegos de obras tradicionales. Contribuyó al desarrollo de conocimientos y al fortalecimiento de las normas sociales, al sentimiento artístico, a la higiene mental, implantó la técnica de la punta italiana y los últimos dictados de la danza moderna e integró talentos nacionales en la Academia. Además desarrollo la personalidad de las alumnas como parte de la cultura artística.

La Academia “Alita Cabrera” contribuyó al desarrollo sociocultural de la ciudad de Cienfuegos. Fue reconocida por el pueblo por su fructífera labor en el sector de la cultura de forma institucional en la localidad y hasta el ámbito nacional. Hizo doce presentaciones en función de contribuir a la consolidación de la cultura danzaria cienfueguera. Su obra artística dejó una huella significativa en varias generaciones de cienfuegueros que se vigencia en los grupos danzarios conformados actualmente.



## Conclusiones

El ballet o danza clásica es una danza narrativa y una forma de danza específica, ya que sus movimientos se enseñan a través de métodos y técnicas “claves”. A diferencia de otras danzas, en el ballet, cada paso está estructuradamente armado. A veces se piensa que la danza clásica se limita exclusivamente a piernas y brazos, pero en cualquier movimiento que se ejecute, participarán invariablemente: las manos, brazos, tronco, cabeza, pies, rodillas; en fin todo el cuerpo hasta sus más ínfimas partes, en una conjunción de dinámica muscular y mental. Esta manifestación propicia al artista desde sus elementos constitutivos la formación de sentimientos estéticos artísticos que conducen a desarrollar al bailarín diferentes estados de percepción hacia el fenómeno artístico. Lo antes comentado tiene conexión con la historia de la Academia de ballet “Alita Cabrera” que se estudia a partir de los aportes a la cultura cienfueguera.

La caracterización del escenario donde se desarrolla la obra de la Academia de ballet “Alita Cabrera”, permitió una ubicación exacta de los procesos sociales, culturales y artísticos en un período de tiempo determinado, y la posibilidad de profundizar en las diferentes etapas por las que atravesó el ballet en Cienfuegos.

En los instrumentos aplicados y la recogida de datos se pudo constatar los principales momentos en la historia de la Academia de ballet “Alita Cabrera”, las influencias y tendencias culturales que enmarcan el periodo de creación así como transcurre el desarrollo artístico en la ciudad de Cienfuegos. En las entrevistas y los datos ofrecidos por diferentes personas cercanas a esta Academia se constan valiosas informaciones acerca de sus bailarines, funciones y repertorio. Por último se constata el periodo de creación por el cual transita la Academia. El análisis de contenido permitió construir la historia del campo investigado a partir de sus aportes culturales artísticos y educativos.

El análisis de los aportes de la Academia de ballet “Alita Cabrera” a la cultura cienfueguera brinda la oportunidad de registrar oficialmente una valiosa información relacionada al surgimiento, fomento y perfeccionamiento del ballet en Cienfuegos. En las circunstancias que surge y se desarrolla La Academia en



el período estudiado, del siglo XX, puntualmente entre 1947 y 1960, aparecen valoraciones que relacionan en los estilos del ballet y del repertorio que giran alrededor de la sensibilidad del bailarín en su formación y creación. Estos elementos del arte y de una cultura danzaria, se ubican en la génesis y desarrollo de la institución estudiada e implican además sus principales aportes a la sociedad cienfueguera.



## **Recomendaciones**

A partir de las conclusiones del trabajo se recomiendan como nuevas líneas de investigación para otros estudios, las siguientes:

Se propone extender los resultados de este trabajo en los planes de impartición de la escuela de arte “Benny Moré”, para que los alumnos conozcan un aspecto más de nuestra historia local y en la carrera Estudios Socioculturales, en la asignatura Danza Cubana incorporarlos como elemento crucial de la cultura danzaria de la localidad.

Estudiar los aportes y la representatividad que aporta esta Academia desde la concepción educativa.

Sistematizar este estudio en otras Academias de ballet del país.



## **Bibliografía**

Acha, Juan. (2004). *La creatividad en las Artes Plásticas*.

Almazán, Sonia y Torres, Pedro, A. (2006). *Panorama de la Cultura Cubana*. La Habana: Félix Varela.

Álvarez Álvarez, L., & Barreto Argilagos, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Bernal Torres, C. A. (2006). *Metodología de la investigación*. México: Pearson Educación.

Borges Bartutis, Mercedes (2008) Temas sobre la danza. Ediciones Adagio, Cuba.

Cabrera, Miguel (1980: Octubre-Diciembre) 30 Aniversario de la Escuela Nacional de Ballet "Alicia Alonso". *Cuba en el Ballet*, p. 28.

Colectivo de autores (1988) Anuario de la enseñanza artística (1985-1986). Editorial Pueblo y Educación, Cuba.

Colectivo de autores (1982) Guía de estudio: Historia Universal de la Danza.

Colectivo de autores (2011). *Síntesis Histórica Provincial de Cienfuegos*. Editora Historia. La Habana, Cuba.

Colectivo de autores (1998) "Fiestas Populares Tradicionales Cubanas" Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana, Juan Marinello. Cuba. Editorial Ciencias Sociales de la Habana.

Caruso, Ana L (2010) La danza expresionista.

De Pedro Pascual, Carolina (2011) El ballet y las zapatillas de puntas.  
[www.danzaballet.com](http://www.danzaballet.com)

De Rioja, Luis (1949: Diciembre 30) La Correspondencia. Comentario p-4.



De Rioja, (1950: Enero: 4) La Correspondencia.

Díaz de la Peña, Augusto (2014: Marzo 12) Entrevista realizada por la autora.

Díaz de la Peña, Augusto (2014: Marzo 30) Entrevista realizada por la autora.

Díaz de la Peña, Augusto (2014: Abril 5) Entrevista realizada por la autora.

Díaz de la Peña, Augusto (2014: Abril 25) Entrevista realizada por la autora.

Díaz Pérez, Arnaldo (1950: Enero 7) La Correspondencia Sección Luneta p-4.

*Diccionario Enciclopédico de la música en Cuba.* (2007). Editora Letras Cubanas.

Era González, Doris (1986)“Crónica de una Emisora: Radio Ciudad del Mar, 1936-1983”, Premio Crónica del Concurso de Historia Primero de enero 1983, Editora Política, La Habana, p. 15-36-38-43.

Ferrer Vanrell, Luisa (2010: Noviembre 15). Entrevista realizada por la autora.

Ferrer Vanrell, Luisa. (2010:Noviembre28). Entrevista realizada por la autora.

Ferrer Vanrell, Luisa. (2010: Diciembre 11). Entrevista realizada por la autora.

Ferrer Vanrell, Luisa. (2011: Enero 15). Entrevista realizada por la autora.

Ferrer Vanrell, Luisa. (2011: Febrero10). Entrevista realizada por la autora.

Ferrer Vanrell, Luisa. (2011: Marzo13). Entrevista realizada por la autora.

Ferrer Vanrell, Luisa. (2011: Marzo 20). Entrevista realizada por la autora.

Ferrer Vanrell, Luisa. (2011: Abril 8). Entrevista realizada por la autora.

Ferrer Vanrell, Luisa. (2011: Mayo 12). Entrevista realizada por la autora.

Ferrer Vanrell, Luisa. (2011: Junio 17). Entrevista realizada por la autora.

García, Obdulio (1950: Noviembre 7) La Correspondencia p-4.

Guerra, Ramiro (2003): *Apreciación de la Danza* Letras cubanas, La Habana.

Guerra, Ramiro:(1999) *Coordenada Danzaria*. Ediciones UNION La Habana.

Heras León, Eduardo (2010) *Desde la Platea*. Editorial José Martí.



- Hernández G. J. (2010) *Antropología y Desarrollo. Encuentros y desencuentros. Selección de lecturas. Centro Nacional de Superación para la Cultura, Colección Punto de Partida, La Habana.*
- Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de La Investigación. DF, México: Mac Graw-Hill Interamericana S.A de C.V. México.*
- Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de La Investigación. DF, México: Mac Graw-Hill Interamericana S.A de C.V. México.*
- Humphrey, Doris (1972): *El arte de componer una danza. Instituto Cubano del Libro, La Habana.*
- Insausti, Maricusa (1953: Mayo 25) *La Correspondencia*
- Insausti, Maricusa (1957: Marzo 4) *La Correspondencia* “El grandioso éxito de la Escuela de Ballet Alita Cabrera Marcayda” p-3.
- Latham, Alison (2008) *Diccionario Enciclopédico de la Música Fondo de Cultura Económica, México..*
- Leal Martínez, Rogelio (1978) *El Ballet de Cienfuegos 1915-1978. Simposio de la Cultura en Cienfuegos.*
- Leal Martínez, Rogelio (1983) *El Ballet de Cienfuegos 1983. Simposio de la Cultura en Cienfuegos.*
- Leal Martínez, Rogelio (1988: enero – junio) *Tradición y realidad en el ballet Cascanueces. Ariel Revista Cultural del Sectorial Provincial de Cultura No. 3, p 46 – 63*
- Martínez Casanova M. (2010). *Los estudios socioculturales, retos y Perspectivas.*
- Pajares, Fidel (2011) *Escuela Cubana de Danza Moderna. Aproximación histórica.*
- Pajares, Fidel (1993): *Ramiro y la Danza en Cuba. Quito, Ecuador.*
- Palenque, Heriberto (1957: Marzo 7) *La Correspondencia. Sección Normas Sociales p-4.*



Pérez, Humberto (1952: Octubre 2) La Correspondencia, p.4

Pérez, Humberto (1952: Diciembre 24) La Correspondencia p. 4

Pérez, Humberto (1957) La Correspondencia p 1-3. Polo Díaz, Iliana (2010)  
Panorama de la Danza Moderna y Contemporánea en Cuba. Inicios del  
siglo XXI.

Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1949) mayo 30. Biblioteca  
Provincial. Sala Fondos Raros.

Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1949) diciembre 30. Biblioteca  
Provincial. Sala Fondos Raros

Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1950) enero 8. Biblioteca  
Provincial. Sala Fondos Raros

Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1952) mayo 26. Biblioteca  
Provincial. Sala Fondos Raros.

Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1953) mayo 24. Museo  
Provincial. (Sala de Historia. Archivo)

Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1954) diciembre 20. Biblioteca  
Provincial. Sala Fondos Raros.

Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1954) diciembre 20. Teatro  
Tomás Terry (Archivo).

Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1954) diciembre 27 Biblioteca  
Provincial. Sala Fondos Raros.

Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1957) marzo 2 Biblioteca  
Provincial. Sala Fondos Raros.



- Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1957) junio 23 Biblioteca Provincial. Sala Fondos Raros.
- Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1957) diciembre 20 Biblioteca Provincial. Sala Fondos Raros.
- Programa de mano del Ballet de Cienfuegos (1960) enero 22 Teatro Tomás Terry (Archivo)
- Rameau, P. (1986) “El maestro de danza” Editorial y Arte y Literatura. Ciudad de la Habana.
- Rangel, Elsa (2014: Mayo 2) Entrevista realizada por la autora.
- Rangel, Elsa (2014: Mayo 20) Entrevista realizada por la autora.
- Rangel, Elsa (2014: Junio 7) Entrevista realizada por la autora.
- Ruiz, Olabuénaga, José I. (2003). *Metodología de la investigación*. Universidad de Deusto, Bilbao.
- Sánchez, Mariana (2011) Las danzas de carácter.  
<http://abcdanzar.blogspot.com/2011/12/danzas-de-caracter.html>
- Salazar Adolfo (1950). La música.
- Sanz Montalván Julián (1957) La Correspondencia 7 de marzo p-5.
- Soler Marchan S. D. (2010). *La perspectiva sociocultural. Un acercamiento epistemológico en la carrera de Estudios Socioculturales*. Presented at the Ciclo de conferencia del Diplomado Políticas culturales y perspectiva sociocultural, Cienfuegos.
- Rousseau, Pablo L (1919) Memoria histórica y descriptiva de Cienfuegos y su Jurisdicción, cap. IV, p. 105 – 106
- Sopo, Mariela :(2011) Esquela :Adiós Alita.



Sotolongo, José A (1946) El Comercio.

Storni, Alfonsina (1953: Junio 3) La Correspondencia .Sección Coctel para todos p-5.

Taylor SJ, Bogdan R. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de Tesis, investigación*. Barcelona.

Adriano (1996: Julio 1ro). El Ateneo en Cienfuegos, su labor en las artes escénicas.

Torres, L. D. (2003). *Metodología de la investigación social*. La Habana: Editorial Félix Varela.

Torres Maya, Hugo Freddy (2008) (Tesis doctoral) Cienfuegos.

Velis, Clarita (1953: Mayo 24) La Correspondencia. Sección para todos p-5

Velis, Lourdes (1949: Octubre 4) La Correspondencia. Sección Coctel para Todos p-5.

Viera Eloy Moreno (2014). *Prensa y cienfuegueridad*. Ariel, Revista Cultural del Sectorial Provincial de Cultura N° 1. Cuarta época.



## **Anexo # 1**

### **Guía de entrevista a Luisa María Ferrer Vanrell**

**Lugares:** Domicilio de LuisaMaría Ferrer Vanrell.

**Entrevistadora:** Marleys Verdecia Marín.

**Entrevistada:** Luisa María Ferrer Vanrell.

**Edad:** 75 años.

**Sexo:** Femenino.

**Propósito:** Obtener información sobre la Academia de ballet “Alita Cabrera”.

#### **Preguntas:**

##### **Primera entrevista 15/11/2010**

1. ¿Cuándo usted nació?
2. ¿Dónde usted nació?
3. ¿Podría decirme su procedencia familiar?
5. ¿Cómo surge su interés por la danza?
6. ¿En qué centros usted estudió?
7. ¿Cómo fue su desempeño como bailarina?
8. ¿Cuál fue la primera obra que bailó?
9. ¿Ha sido reconocida su labor en la cultura cienfueguera?

##### **Segunda entrevista 28/11/2010**

1. ¿Cuáles fueron sus profesores en la Academia de ballet “Alita Cabrera”?
2. ¿Qué clases recibía?
3. ¿Qué tiempo estuvo en la Academia de ballet “Alita Cabrera”?
4. ¿Conoce alguna persona de la Academia de ballet “Alita Cabrera” de esa época, que viva actualmente?
5. ¿Dónde radicaba la Academia de ballet “Alita Cabrera” en aquel entonces?
6. ¿Cuántos días usted ensayaban a la semana?

### **Tercera entrevista 11/12/2010:**

1. ¿Cómo comienza su labor como alumna auxiliar de Alita Cabrera?
2. ¿Qué actividades realizó como alumna auxiliar?
3. ¿Cuántas clases impartía usted en la semana?
4. ¿Cómo se identificaría usted: bailarina, profesora, comunicadora, promotora, artista?

### **Cuarta entrevista 15/01/2011**

1. ¿A quién usted le dedicó su primera obra?
2. ¿Cuáles fueron los estilos danzarios que aprendió en la Academia de ballet “Alita Cabrera”?
3. ¿Cuáles han sido los principales géneros danzarios en los que usted incursionó más?
4. ¿Qué reconocimientos usted ha obtenido como bailarina?
5. ¿Usted perteneció a otra Academia o grupo danzario?
6. ¿En qué año usted se jubiló del ballet?
7. Ha continuado trabajando como profesora después de jubilada. ¿Dónde?

### **Quinta entrevista 10/02/2011**

1. ¿Cómo era la Academia de ballet “Alita Cabrera”?
2. ¿Cómo era Alita Cabrera? (tenga en cuenta características físicas y morales)
3. ¿A qué hora ustedes ensayaban?
4. ¿La música para los ensayos era en vivo o grabada?
5. ¿Cuántos géneros danzarios les enseñaba Alita Cabrera en el año?
6. ¿Cómo era la enseñanza de esos géneros?
7. ¿Cómo era el vestuario que se utilizaba para ensayar?

### **Sexta entrevista 13/03/2011**

1. ¿Quién confeccionaba el vestuario para las presentaciones?
2. ¿Quién montaba las coreografías?
3. ¿Les resultaba difícil bailar varios géneros danzarios en las presentaciones?
4. ¿Recuerda usted los nombres de los espectáculos?
5. ¿Solamente se presentaban en los teatros?

### **Séptima entrevista 20/03/2011**

1. ¿En qué año usted fue a recibir el curso de verano con Alicia Alonso?
2. ¿Qué le pareció la experiencia, fue fructífera?
3. ¿Socializó la experiencia en la Academiade ballet “Alita Cabrera”?
4. ¿Qué figuras del ballet Alicia Alonso usted conoció?
5. ¿Qué tiempo duro el curso de verano?

### **Octava entrevista 8/04/2011**

1. ¿Quién componía la música de la orquesta de la Academiade ballet “Alita Cabrera”?
2. ¿Interpretaban clásicos del ballet?
3. ¿Cuántos solistas habían en la Academiade ballet “Alita Cabrera”?
4. ¿Con cuántos bailarines contaba la Academiade ballet “Alita Cabrera”?
5. ¿Había participación masculina?

### **Novena entrevista 12/05/2011**

1. ¿Qué significó para la Academiade ballet “Alita Cabrera” la figura de Julio Lamas?
2. ¿Qué significó para usted bailar con él, “El lago de los Cisnes”?
3. ¿Cuál fue la respuesta del público cuando salían a la escena?
4. Julio Lamas pertenecía al ballet de Alicia Alonso. ¿Cuándo comienza en la Academia “Alita Cabrera”?
5. ¿Qué tiempo estuvo Julio Lamas?

### **Décima entrevista 17/06/2011**

- 1 ¿Cuándo fue la última función de la Academiade ballet “Alita Cabrera”?
2. ¿En qué lugar se presentó?
- 3 ¿Cómo se llamó es espectáculo?
- 4¿Cuántos números presentaron?
- 5¿Cómo usted se sintió ante los aplausos del público, ya que fue la última presentación?
- 6 ¿Continuó usted bailando después de 1959?
- 7 ¿Por qué?

### **Anexo #2**

Guía de entrevista a investigadores, especialistas, directores artísticos, familiares, amigos y otras personas que se relacionaron con la Academia de ballet “Alita Cabrera”.

**Propósito:** Corroborar y validar la información obtenida sobre los investigadores de la cultura, la contribución de esta Academia de ballet “Alita Cabrera” la cultura cienfueguera.

**Preguntas:**

1. ¿Conoce sobre la obra de la Academia de ballet “Alita Cabrera”?
2. ¿Qué opinión le merece la labor desempeñada por Academia de ballet “Alita Cabrera”?
3. ¿La Academia de ballet “Alita Cabrera” ha contribuido con su labor al desarrollo sociocultural de Cienfuegos?
4. Valore la Academia de ballet “Alita Cabrera” de Cienfuegos desde el punto de vista sociocultural.

**Anexo # 20/03/2013**

**Guía de entrevista a Rosario Campos Oropesa.**

**Lugares:** Domicilio de Rosario Campos Oropesa.

**Entrevistadora:** Marleys Verdecia Marín.

**Entrevistada:** Rosario Campos.

**Edad:** 72 años.

**Sexo:** Femenino.

**Propósito:** Obtener información sobre la Academia de ballet “Alita Cabrera”.

**Preguntas:**

1. ¿Cuándo usted nació?
2. ¿Dónde usted nació?
3. ¿Podría decirme su procedencia familiar?
5. ¿Cómo surge su interés por la danza?
6. ¿En qué centros usted estudió?
7. ¿Cómo fue su desempeño como bailarina?

8. ¿Cuál fue la primera obra que bailó?

9. ¿Ha sido reconocida su labor en la cultura cienfueguera?

¿Cuándo se inaugura la Academia en Cruces?

-Realmente no recuerdo bien el año si fue en el 1954, 1955 o 1956. Yo no me incorporo desde el primer momento sino un poco después.

¿Qué edad tenía usted?

Yo tenía 14 años

¿En qué lugar se encontraba?

-Se encontraba en la calle 24 de febrero en un local que no estaba habitado, era la casa de la familia Álvarez que era doctor. Se escogió ese local por las condiciones que tenía la casa, el piso era de madera, luego colocaron una barra para ejecutar los ejercicios.

¿Quién impartía las clases y que días las recibían?

-La profesora Alita Cabrera, ella venía sobre las 11 de la mañana los sábados.

¿Cuál era el costo de las clases?

-Las clases valían 5 pesos y el que quería recibir clases de sociabilidad

(Buenosmodales) costaba 7 pesos.

¿Cuántas estudiantes recibían clases en la Academia de ballet "Alita Cabrera"?

-En el grupo donde yo estaba había un número 10 a 12 niñas.

¿Las clases eran con música grabada o en vivo?

-No, las clases eran acompañadas por un tocadiscos.

#### **Anexo #4 12/03/2014**

**Guía de entrevista al:** Dr. José Augusto Díaz de la Peña.

**Lugares:** Casa de: Dr. José Augusto Díaz de la Peña.

**Entrevistadora:** Marleys Verdecia Marín.

**Entrevistado:**Dr. José Augusto Díaz de la Peña.

**Edad:** 81años.

**Sexo:**Masculino.

**Propósito:** Obtener información sobre la Academia de ballet “Alita Cabrera”.

**Preguntas:**

¿Qué vínculo tuvo usted con Alita Cabrera?

¿Conocía usted a su familia?

¿Alita Cabrera nació aquí en Cienfuegos?

¿Dónde vivía Alita Cabrera?

¿Me pudiera decir cómo era Alita Cabrera?

¿Qué estudió ella?

¿Con quienes se relacionaba?

**Entrevista # 2 30/03/2014**

¿Alita Cabrera se casó?

¿Tuvo hijos?

¿Cuál fue su inspiración para fundar una Academia de ballet?

¿Cuántas clases impartía a la semana?

¿Cuál era el costo de las clases?

¿Solamente impartía clases de ballet?

¿Quién montaba las obras?

¿La Academia tenía una orquesta?

**Entrevista # 3 5/04/2014**

¿Qué obras tenían en su repertorio?

¿Cuántas presentaciones ofrecían al año?

¿Cómo eran los vestuarios?

¿Quién los confeccionaba?

**Entrevista # 4 25/04/2014**

¿Recuerda cuándo fue la última función de la Academia de ballet “Alita Cabrera”?

¿Para usted, qué le aportó la Academia de ballet de “Alita Cabrera” al pueblo cienfueguero?

**Anexo # 5 Guía de entrevista:** Elsa Rangel.

**Lugares:** Domicilio de Elsa Rangel.

**Entrevistadora:** Marleys Verdecia Marín.

**Entrevistado:** Elsa Rangel.

**Edad:** 72 años.

**Sexo:** Femenino.

**Propósito:** Obtener información sobre la Academia de ballet “Alita Cabrera”

**Preguntas:**

**Entrevista # 11 2/05/2014**

1. ¿Cuándo usted nació?

2. ¿Dónde usted nació?

3. ¿Podría decirme su procedencia familiar?

5. ¿Cómo u cuando surge su interés por la danza?

6. ¿En qué centros estudió?

7. ¿Cómo fue su labor como bailarina?

8. ¿Cuál fue su primera obra que bailó?

¿Cuáles fueron los estilos danzarios que aprendió?

9. ¿Cuáles han sido los principales géneros danzarios en los que usted ha incursionado más?

10. ¿Qué reconocimientos ha obtenido como bailarina?
  11. ¿Qué vinculación tiene como bailarina en la actualidad?
  12. ¿Pertenebió a otra Academia o grupo danzario?
  13. ¿En qué año se jubiló del ballet?
  14. ¿Ha continuado trabajando como profesora después de jubilada?
1. ¿Cómo era la Academia de ballet de “Alita Cabrera”?
  2. ¿Cómo era Alita Cabrera?
  3. ¿A qué hora ensayaban en la Academia de ballet “Alita Cabrera”?
  4. ¿La música para los ensayos era en vivo?
  5. ¿Cuántos géneros danzarios les enseñaba Alita Cabrera en el año?
  6. ¿Cómo era la enseñanza de esos géneros?
  7. ¿Cómo era el vestuario para ensayar?

#### **Entrevista # 2 20/5/2014**

1. ¿Quién confeccionaba el vestuario para las presentaciones?
2. ¿Quién montaba las coreografías?
3. ¿Les resultaba difícil bailar varios géneros danzarios en las presentaciones?
4. ¿Recuerda los nombres de los espectáculos?
5. ¿Solamente se presentaban en los teatros?

#### **Entrevista # 3 7/06/2014**

1. ¿Quién componía la música de la orquesta de la Academia?
2. ¿Interpretaban clásicos del ballet?
3. ¿Cuántos solistas habían en la Academia?
4. ¿Con cuántos bailarines contaba la Academia?
5. Había participación masculina?

#### **Anexo 6: Guía del análisis de documentos.**

##### **Objetivos:**

##### Guía de análisis de documento:

- Tipo de documento.
- Fecha y lugar del documento.

- Uso que se le da en el estudio.

**Propósito:** Con los documentos seleccionados se pretende analizar y corroborar la contribución de la Academia de ballet “Alita Cabrera” en el desarrollo sociocultural danzario en Cienfuegos en el período que se estudia.

**Técnicas a emplear:**

- 1- Búsqueda y recopilación de la documentación.

**Documentos analizados:**

***Aspectos a tener en cuenta en el análisis:***

1. Quién realiza el documento.
2. Breve reseña de los documentos.
3. Ideas fundamentales que aborda sobre la vida y obra de la Academia de ballet “Alita Cabrera”.
4. Registros de datos de los documentos.

## Anexo 7

### Esquela: Adiós Alita

# Adiós Alita

**A**lita Cabrera se nos fue con el alba, dejándonos una estela de recuerdos y nostalgias, lazos espirituales que se estrecharon con los años, desde nuestra infancia, la



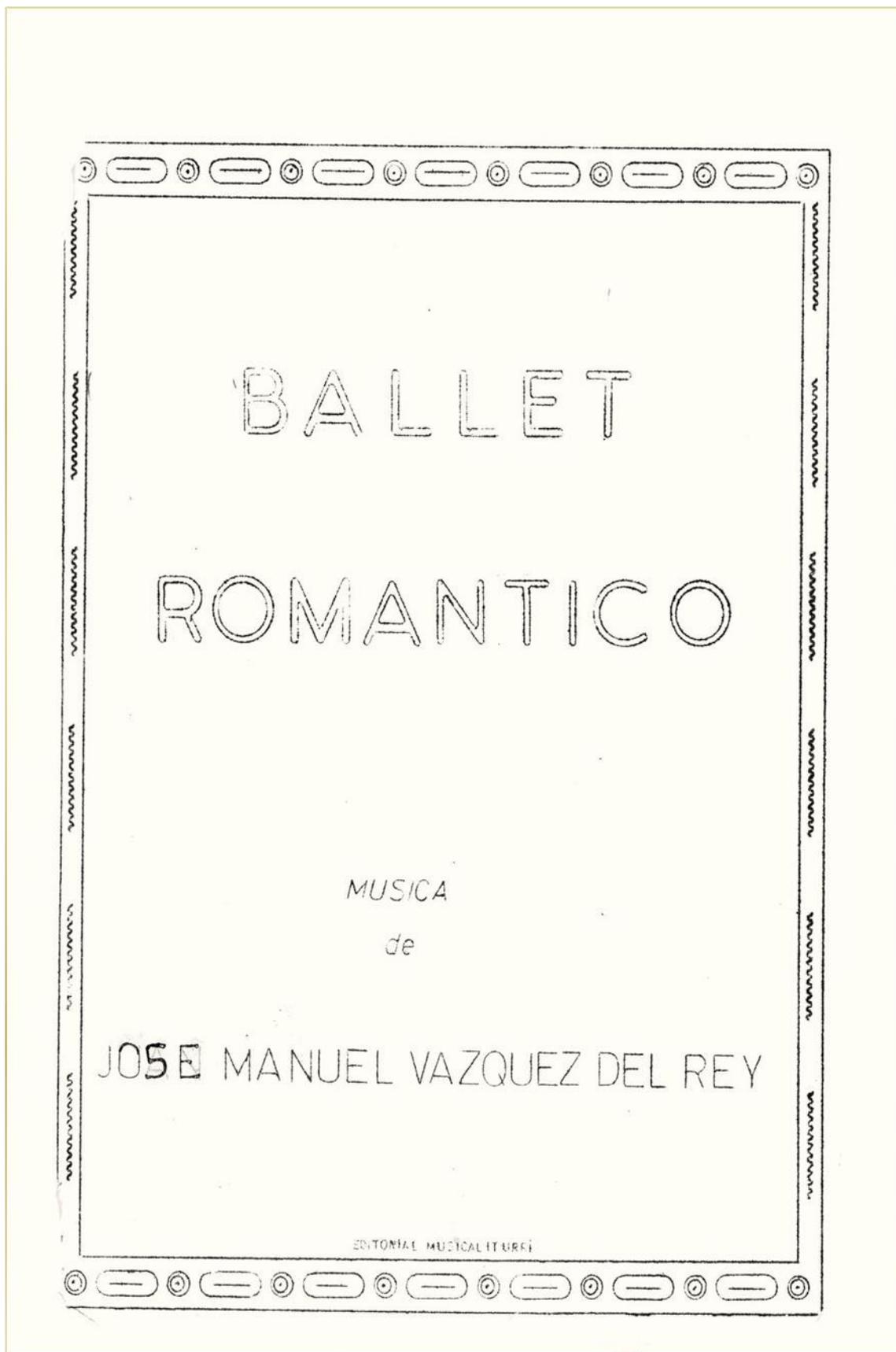
adolescencia y más tarde, en el digno exilio que compartimos. Una mujer dinámica, intensa, creativa, de alma inquieta y perseverante, capaz de lograr sus metas, primero en Cienfuegos, ciudad que la vio nacer y más tarde en Miami, donde a principios de los años sesenta, estableció su academia de ballet, recibiendo el apoyo de sus antiguas alumnas, que en gesto de amor a la maestra, llevaron a sus hijas reconociendo la capacidad profesional y el carisma que la convertiría en nuestro personaje inolvidable. Los teatros Luisa y Terry, presentaban los espectáculos de fin de curso de su academia, que nos transportaban a un mundo mágico de luces y lentejuelas. No olvidemos sus creaciones del Lago de los Cisnes, La Suite del Cascanueces, y otros ballets clásicos que deleitaban con sus coreografías y la música de grandes compositores como Tchaikowsky, Chopin y muchos más, vistiendo de gala la Perla del Sur.

Figura representativa del Cienfuegos que añoramos, Alita estará siempre entre nosotros. Las alumnas del Colegio Apostolado y de su Academia de Ballet tejerán recuerdos. En un doblez del alma, llevo escondida la tristeza de su partida, a los que comparten esta pena, especialmente a su familia, deseo expresarles el pésame que es el de todos los que la hemos querido. Elevemos al Señor nuestras oraciones por su alma y que un día, en la nueva alborada de Cuba, la ciudad de Cienfuegos tenga un gesto de recordación para quien enalteció con el arte de la danza, la cultura de la ciudad. ☹

Mariela Sopo Barreto.

***Anexo 8 Ballet Romántico compuesto por José M Vázquez dedicado a Silvia  
Cabrera Marçayda***

(Alita)



BALLET  
ROMANTICO

MUSICA  
de

JOSE MANUEL VAZQUEZ DEL REY

EDITORIAL MUSICAL ITURBIDE

Nº 1  
NOCTURNO

ANDANTINO.

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It is divided into four systems of two staves each. The first system is marked 'ANDANTINO.' and includes dynamic markings 'p' and 'sempre p'. The second system includes 'mp'. The third system includes 'dim' and 'pp', and is marked 'ANIMATO' at the end. The fourth system continues the piece with various chordal textures and melodic lines.

*p* *sempre p*

*mp*

*dim* *pp* **ANIMATO**

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes.

The second system continues the piece. It includes dynamic markings 'dim.' and 'rit.' (ritardando) in the lower staff. The tempo instruction 'Meno mosso' is written above the upper staff. The music shows a transition in mood and tempo.

The third system is marked 'Piu mosso' (faster). It features a more rhythmic and active texture. Dynamic markings 'dim.' are present in both staves. The bass staff has some rests, while the treble staff is more active.

The fourth system shows a change in tempo, marked 'Meno mosso' at the beginning and 'Piu mosso' later in the system. The music is characterized by flowing melodic lines in both staves.

The fifth system is marked 'foco rit.' (focus on ritardando) and 'Tempo I' (return to the original tempo). The music concludes with a sense of resolution and stability.



This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system begins with the tempo marking "a tempo". The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The notation is fluid and expressive, with many notes beamed together and slurs indicating phrasing. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music begins with a piano (*p*) dynamic. A second ending bracket is present in the upper staff, starting at the second measure and ending with a repeat sign. The piece concludes with a fermata over a whole note chord.

The second system continues the piano piece. It features a variety of dynamics including piano (*p*) and piano-piano (*pp*). The music includes slurs, accents, and a fermata over a whole note chord at the end of the system.

The third system includes dynamic markings of piano-piano (*pp*) and fortissimo-piano (*FP*). The instruction "al g hasta y salta" is written above the final measure, which contains a fermata over a whole note chord. The system ends with a fermata over a whole note chord.

The fourth system begins with a forte (*f*) dynamic. It concludes with a fermata over a whole note chord. The piece ends with a double bar line.

Nº 3  
VALS TU RISA

ALLEGRO

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *p*. The melody in the right hand features a series of eighth notes, while the left hand provides a simple accompaniment. The second system continues the melody and includes a *cresc.* marking. The third system features a more complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The fourth system concludes the piece with a final *cresc.* marking and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Handwritten musical notation system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with slurs and ties, while the bass clef part provides harmonic support with chords and single notes.

Handwritten musical notation system 2, including a *cresc.* marking and a *p.* dynamic marking. The treble clef part continues the melodic development, and the bass clef part features a steady accompaniment.

Handwritten musical notation system 3, with a *p* dynamic marking and a sharp sign in the treble clef. The notation shows a continuation of the piece's harmonic and melodic themes.

Handwritten musical notation system 4, featuring a *p* dynamic marking and a handwritten note *dal momento (arr. to)*. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Handwritten musical notation system 5, concluding the page with a *p* dynamic marking. The system shows the final measures of the piece on this page, with clear melodic and harmonic lines in both staves.

The first system of music consists of four measures. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes are slurred. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The second system contains measures 5 through 8. It begins with the dynamic marking *p sempre*. The right hand continues with a melodic line, while the left hand has a steady accompaniment of chords. The notation includes various articulations and slurs.

The third system covers measures 9 to 12. The right hand has a more active melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment includes some chromatic movement. The key signature remains B-flat major.

The fourth system includes measures 13 to 16. It features dynamic markings *P*, *f*, and *cresc.*. The right hand has a melodic line that becomes more prominent, and the left hand accompaniment is more rhythmic. The system ends with a fermata over a chord.

The fifth system contains measures 17 to 20. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand accompaniment is primarily chordal. The system concludes with a final chord and a fermata.

Nº 4

PRELUDE RE b

A SILVIA CABRERA MARCAYDA (Alita) *profesora de Ballet del Cjgo*  
con afecto y admiración sinceros

ANDANTINO

*p*

*rit.*

*Animato.*

*p* *p* *cresc.*

1-4

6/4 3/4

haga 2 compases de 3/4

*p* *p*

1 =  $\text{♩}$

haga 3 compases de 3

*pp* *dim* - - - - - *ppp*

Nº 5

MARIPOSAS

Vals

MODERATO MOSSO.

*p* *p*

mezzo p p

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings 'mezzo p' and 'p' are present.

p mezzo p p

This system continues the musical piece with two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamic markings 'p', 'mezzo p', and 'p' are used.

This system consists of two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and some chromatic movement. The lower staff has a steady accompaniment. There are no explicit dynamic markings in this system.

MENO MOSSO  
rit. p a tempo con expresión

This system marks a change in tempo and dynamics. It features two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a steady accompaniment. Handwritten notes 'MENO MOSSO' and 'a tempo con expresión' are present. Dynamic markings 'rit.' and 'p' are also present.

p

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a steady accompaniment. A dynamic marking 'p' is present.

Handwritten musical score for piano, page 12. The score consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes performance markings: *dim.* (diminuendo), *rit.* (ritardando), and *a tempo p* (return to tempo, piano). A section marker **II** is placed at the beginning of the second system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are some handwritten annotations in the third system, including a circled '8' and some illegible text. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

*Tempo*

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system begins with the tempo marking *Tempo*. The first system features a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns and a bass line with chords. A *cresc.* marking is present in the second measure. The second system continues the melodic development, with a *p* marking in the first measure and another *cresc.* marking in the fourth measure. The third system includes an *8va* marking above the treble staff in the first measure and a *p* marking in the fifth measure. The fourth system starts with a *p* marking in the first measure. The fifth system consists of six measures, each starting with a *p* marking. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

## Anexo 9

### Programa de Mano tomado del Archivo del Teatro Tomas Terry.

*Edgardo Martín*  
"Cascanueces"

Música ..... Peter I. Tchaikowsky  
Coreografía ..... Petipa-Ivanov

ARGUMENTO:

En una mansión de Nurember, la tradicional fecha de Navidad reúne la familia del respetable Juez Silberhouse y algunos amigos. A la llegada de todos hay baile para los mayores y niños.

Fritz y Clara de 9 y 7 años son los pequeños hijos del juez, que esa noche recibirán como era costumbre, numerosos regalos. Pero es el muñeco Cascanueces, obsequio del Alcalde del pueblo el que más impresión causa en la dulce y soñadora Clara, hay una pelea en la cual Fritz arrebató el Cascanueces a Clara y lo rompe. Esta al ver el trato que su hermano da al muñeco, desborda en él toda su ternura.

Al terminar la fiesta, la niña se retira a sus habitaciones y en su mundo de fantasía, los ratones vendrán a comer las confituras, a las 12 de la noche, los muñecos cobrarán vida y su Cascanueces estará solo. Ella baja a buscarlo lo hará dormir y quedará junto a él tendida en el sofá, también dormida.

En su sueño el Cascanueces, convertido en príncipe la llevará al "País de las Maravillas". Extraviados en su viaje, se encuentran con la Princesa de las Nieves, quien les indica el camino, pero hechiza al príncipe invitándolo a bailar.

Pasan una nevada en que los copos y las escarchas bailan movidas por el viento. Llegan entonces al ansiado País de las Maravillas y son recibidos por el Hada Garapiñada que en su honor baila con el príncipe, secundada por su séquito de confituras.

Este ballet se ha inspirado en una versión del cuento de Ernest Teodoro A. Hoffman, "El Cascanueces y el Rey de los Ratones".

# BALLET

DE  
**CIENFUEGOS**



PRESENTADO  
POR LA ESCUELA  
DE

## Alita Cabrera Marçayda

TEATRO "LUIA MARTÍNEZ CASADO"  
HORA: 9 P. M.  
DÍA 22 DE ENERO DE 1965 7.112 (27/1/11)

# PROGRAMA

ACTO I  
CUADRO I  
"UN SALÓN VICTORIANO"

<i>José Silberhaus</i> .....	Alberto Espinosa
<i>Su Esposa</i> .....	Ileana Sanz
<i>Clara y Fritz (sus hijos)</i> .....	Carmen M. Méndez y Donnivel Martínez
<i>Tía Mariana</i> .....	Rosa A. Delfín
<i>Invitados</i> .....	Adita Alonso, María C. Medina, Teresita Bordas, Oscar Sarduy, Luis R. Marín y Luis Lafont
<i>Sus Hijos</i> .....	Josefina Morales, Ramón Delfín, María L. Díaz, Mary Garriga, Edith Calzadilla, Margarita Rodríguez, Olimpia García y Josefina Villavilla
<i>Alcalde</i> .....	Raúl Cuerra
<i>Jugueteros</i> .....	Gata: Carmen R. Rivás. Muñeca: Ofelita R. Marcoletta, Pajarito: Celia M. Fuxá. Bailarina: María A. Hernández. Conejito: María C. Palmerola
<i>Ratones</i> .....	Maritza Valdés, Lourdes Capote, Estrella Capote, María E. Machín, Teresita Roselló, Teresita G. Abreu, Olívita López, Ana Mary Rodríguez, Teresita Torres, Teresita R. Marcoletta, Margarita Gómez, María C. Alonso, Imita Serrano, María S. Causo y Ana María Rodríguez
<i>Criada</i> .....	Josefina García
<i>Príncipe</i> .....	Julio Lamas

CUADRO II  
"UN BOSQUE DE PINOS EN INVIERNO"

<i>Clara</i> .....	Carmen M. Méndez
<i>Príncipe</i> .....	Julio Lamas
<i>Princesa de las Nieves</i> .....	Silvita González
<i>Escarchas</i> .....	Alicia Sifra, María del C. González, América Cabargas, Mary Angel Ramírez, María Eloisa R. del Rey, Miriam González Quintero, Teresa Sanz y Kathleen Lowry
<i>Copos de Nieves</i> .....	Marisol Torre, Rosa A. Delfín, Adita Alonso, Josefina Morales, Margarita Alemañy, Margarita Borges, Aurelia de los A. Solana e Ileana Sanz

INTERMEDIO

ACTO II  
CUADRO III  
"EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS"

<i>Clara</i> .....	Carmen M. Méndez
<i>Hada Garapiñada</i> .....	Silvita González
<i>Príncipe</i> .....	Julio Lamas
<i>Pajes</i> .....	Gisela Machín, María del C. Álvarez, Margarita Muñiz y Mariamela Navarro
<i>Chocolates de España</i> .....	Josefina García
<i>Café de Arabia</i> .....	Rosa A. Delfín, Luis R. Marín, Ramón Delfín, Oscar Sarduy y Luis Lafont
<i>Te de China</i> .....	Adita Alonso, María L. González e Ileana Valdés
<i>Nougat de Rusia</i> .....	Rosalía Méndez, Púrbel Mustelier, Teresa García, Dagmar Morató y Arística Figueroa
<i>Plantas Rojas de Caramelos (Danza de los Merliones)</i> .....	Marisol Torre, Margarita Alemañy, Josefina Morales, Kathleen Lowry y Miriam Cortés
<i>Serpentina Napolitana</i> .....	Carmen María Ferro, Nancy Medina, María del C. Guardado, Gildita Gómez, María del Pilar Cantón y Teresita de la Guardia
<i>Vals de las Flores</i> .....	Carolina Cacicado, Teresita Bordas, Ileana Sanz, Mary Delfy Medina, Mary C. Medina, Margarita Borges, Silvia Leyva y Beatriz García
<i>Pas de Deux</i> .....	Silvita González y Julio Lamas
<i>Coda Final</i> .....	Todos
<i>Apoteosis</i> .....	Carmen M. Méndez

Anexo 10



## Anexo 11

Clases en dos secciones para alumnas pequeñas, medianas y mayores.



## Anexo 12

### Entrevista a Alita Cabrera

Periódico” La Correspondencia”

Entrevista realizada por Humberto Hernández a Alita Cabrera:

-¿Cómo funciona la escuela de ballet?

--Bueno, al hacerme profesora de Educación física tomé clases de bailes folklóricos y de ballet. Sentí desde el principio un interés muy grande en esta rama del arte. **Me di entonces a la tarea de fundar una Escuela de Ballet, para que la juventud de mi pueblo tuviera la oportunidad de cultivar la más alta expresión de este arte.**

Para el logro de este propósito la Sra. Herminia Velis López y yo constituimos una sola voluntad. Todos los obstáculos fueron barridos. Nos alentaban las madres de nuestras alumnas, quienes desde los primeros momentos han sido colaboradoras decididas en el mejoramiento de la Escuela.

-¿Son muchas las alumnas que tiene este centro actualmente?

--Actualmente asisten alrededor de 90 alumnas a las clases. En Ranchuelo y en Cruces también funciona nuestra Academia. Un numeroso grupo de madres preocupadas de dar a sus hijas una educación más completa lo solicitan con tal empeño que no hemos podido negarnos.

La Escuela de Ballet se fundó en 1945 y desde entonces no ha dejado de funcionar estando compuesto su alumnado por un magnifico conjunto de niñas y damitas de la sociedad cienfueguera, que en innumerables ocasiones han demostrado su dominio del arte, gracias a las concepciones de la técnica del ballet.

-¿Cuáles son las proyecciones futuras?

--Indudablemente aspiro a que la escuela que llena hoy una necesidad de nuestra sociedad, pueda cada vez con mayor eficacia, cumplir **su función: contribuir a la cultura del pueblo, despertando su amor al arte y dando oportunidad a la juventud de canalizar sus energías y desarrollar sus aptitudes.**

Las fiestas que desde un principio estamos acostumbradas a dar pese a los esfuerzos que supone para todos, son indispensables para alcanzar la meta que nos hemos propuesto.

Estas fiestas, amigo periodista son como un balance de nuestros esfuerzos y representan el estímulo más poderoso para nuestras alumnas. Constituye además la forma más cabal de corresponder a la calurosa acogida que siempre hemos tenido en el público. Nunca hemos temido a su crítica, pues la sinceridad de nuestros propósitos nos da derecho al error.

### **La Personalidad de las alumnas**

**Otro objetivo** de la Escuela de Ballet está centrado en el empeño de contribuir en cuanto sea posible al **desarrollo de la personalidad de las alumnas**, de quienes practican esta modalidad artística.

La escuela funciona de septiembre a junio, empiezan desde los 5 años con el kindergarten y a veces más pequeñas si tienen aptitud. La Srta. Cabrera tiene como eficaz auxiliar a Luisa María Ferrer Vanrell solista del Lago de los Cisnes la que empezara en la Escuela desde hace años.

**Anexo 13**

**Obra: Las "Cuatro Estaciones"**

**Intérprete: Teresita Bocanegra (solista del cuadro "Primavera")**

**Año: 1949**



## Anexo 14

### Ensayo para la obra "El Lago de los Cisnes"

de Cienfuegos su  
**Próximo 3 de Marzo**

**NUEVO PERIODO DE SESIONES EN EL AYUNTAMIENTO**  
Para el lunes próximo, día 4 de Febrero, a las 3 de la tarde, ha sido convocada la Cámara Municipal de Cienfuegos al objeto de ser inaugurado el Primer Período de Sesiones del año natural en curso.

**CERCA DE 30 ALUMNAS**  
...Son muchas las alumnas que han sido recibidas recientemente...  
...Actualmente asisten alrededor de 30 alumnas a las clases...

informa... En Bateo y en Ciego también funcionan nuevas Academias. Un numeroso grupo de madres presionadas de dar a sus hijas una educación más completa...  
**(Pasa a la Página TRES)**



**ENSAYO DE "EL LAGO DE LOS CISNES".** — Momento en que el coro baja la dirección de "Alita" Cabrera ensaya uno de los cuadros del segundo acto del famoso ballet "El Lago de los Cisnes", que será presentado en la función del día 3 del próximo mes de marzo.

## Anexo 15

### Obra: " El Lago de los Cisnes", interpretado por Julio Lamas y Luisa Ferrer.

Por María del C. INSAUSTI

Una de las manifestaciones de mayor cultura y progreso de los pueblos es la danza.

Ella va ligada íntimamente a todo proceso histórico, y así la vemos representar en la más remota prehistoria en la alfarería de aquellos pueblos legendarios en animadas danzas de satiros, ninfas, faunos, ondinas etc.

Las primeras danzas; las primitivas, fueron gradualmente evolucionando recorriendo desde la magia, la liturgia, las fiestas populares hasta llegar a la danza folklórica, teniendo a su vez otra manifestación más pura y elevada: la danza artística que evolucionó al ballet.

Desde los primeros pasos del arte del ballet, este se basó principalmente en la visualidad, mientras que el elemento sonoro, el acompañamiento musical tuvo por finalidad dar a la acción un fundamento rítmico. Tal era así que en la antigüedad los maestros de ballet ambulantes cuando llegaban a un pueblo le encargaban a cualquier músico una partitura que sería el acompañamiento de una coreografía que siempre era igual: un Adagio de treinta y dos compases o un Allegro de sesenta y cuatro, pues lo que importaba era acoplar el movimiento al número de compases.

El ballet tuvo su origen en Italia pasando después a Francia donde su soberana Catalina de Médicis le dió gran acogida y cooperación.

A Gluck y Handel se le debe la introducción del ballet en la ópera y vemos que desde el siglo XIX esta costumbre se arraiga cada vez más, siendo secundada por Meyerbeer, Wagner, Biset, Weber, Tchaikovski etc. Fueron los rusos, pueblo eminentemente artístico, los que lograron elevar a un grado de gran perfección este género bailable, haciendo una unidad de la danza, la música y la escenografía, debiéndose este esfuerzo artístico al gran director mundial de ballets rusos Serge Diaghilev.

Interesantísimo sería todo lo que estudiáramos y comentáramos sobre la danza si no fuera por un tema que en estos momentos nos apasiona: **EL BALLETO DE ALITA CABRERA.**

El sábado pasado con gran esplendor se efectuó en el teatro Luisa la función que todos los años nos brindan las alumnas del Ballet de Alita Cabrera.

Fue el primer número una *Mazurka del Lago de los Cisnes* primeramente interpretado por niñas



En esta composición aparece el joven bailarín en el escenario del "Luisa" en la foto de la izquierda, una escena del ballet "El Lago de los Cisnes" interpretado por la joven Alita Ferrer Vanrell, que hizo una magnífica actuación. A la derecha, la ya tan destacada y joven Alita Cabrera interpretando un número por Julio Lamas en la insuperable

Alita Cabrera tiene puestas grandes esperanzas.

Pocos días contó María del C., la maestra de los ojos lindos y dulces, para montar este baile ya que estaba en la ciudad de Cuba, pero fué un premio de su maestra por la consagración de tan pequeña alumna al ballet. Fuertes aplausos acompañaron el final de esta *Barcarola*.

A continuación la alegría y el colorido llenaron el escenario. Una *tarantela* bailada con gran soltura por un grupo de niñas que hicieron que todos uniéramos a su contagiosa alegría. Música de José M. Vázquez. Su ritmo propio de las obras de este género, alegre y jovial, aunque al final cae sobre la sub-dominante de Fa con tercera menor. ¡Cómo se aplaudió este número de tan simpá-

efecto escénico puso de manifiesto a que son y la seguridad de sí. El público calurosos aplaudió la danza.

EL QUINCE DE JULIO

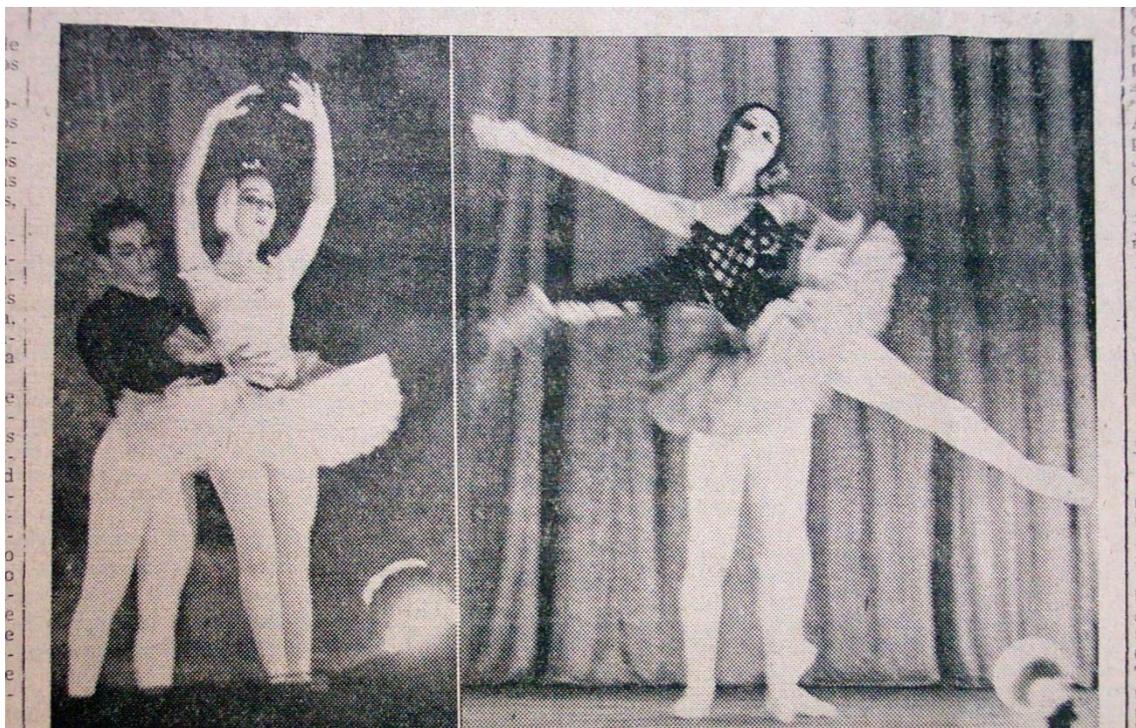
Gárate, Julio. Estamos hasta ahora hasta ahora preñar nada les de categoría.

Esta obra de montaje rudo y fuerte este bailable escena por del mundo.

Para bailar una gran de los más duro ejerci de las em

## Anexo 16

**A la derecha se destaca la bailarina Silvia González Garate con Julio Lamas interpretando "Don Quijote"**



En esta composición aparece el joven bailarín Julio Lamas, héroe de la jornada rendida en el escenario del "Luisa" en la tarde del sábado, en dos ejecuciones soberbias. A la izquierda, una escena del ballet "El Lago de los Cisnes", donde se le ve con Luisita Ferrer Vanrell, que hizo una magnífica interpretación de la Reina de los Cisnes. A la derecha, la ya tan destacada y juvenil bailarina Silvita González Gárate, suspensa por Lamas en la insuperable interpretación de "Don Quijote".

## Anexo 17

Escena de la obra *Fiesta Cubana* interpretada por Edilia García Cacicedo, Josefina Morales Robles y Rosa Amalia Delfín Hernández.



FIESTA CUBANA. — Esta escena de primorosa belleza corresponde a las "Vendedoras de Sun Sun", del III cuadro de la Fiesta Cubana. Son ellas, de izquierda a derecha: Edilia García Cacicedo, Josefina Morales Robles y Rosa Amalia Delfín Hdez.

Sarao, escena de la obra "*Fiesta Cubana*", se visualiza en primera plana a Hilario Isaba y Josefina Morales.



EL SARAO.—Uno de los números más bellos de la "*Fiesta Cubana*", lo fué sin duda El Sarao. En esta escena pueden ver, en primer plano al joven Hilario Isaba y la Srta. Josefina Morales Robles.

de cuatro a cinco años, con una pi- ticas alumnas!

una gran disciplina y flexibilidad de los músculos. Muchas horas de duro ejercicio en la barra, aprender las cinco posiciones básicas del sistema clásico y "saber llevar los brazos".

Cuando aparece en escena la preciosa figurita de Silvita González no es posible que creamos lo que nuestros ojos ven. Esta delicada y exquisita criatura domina con una naturalidad todas las dificultades anteriormente señaladas, que llegamos a pensar no puede ser una niña de once años escasos; porque además, para interpretar el Quijote no sólo vale dominar la técnica del ballet, sino tener un gran temperamento y expresión. ¿Y cabe duda que esta criaturita posee grandes condiciones físicas y temperamento artístico?

Admirable podemos calificar la actuación del bailarín Julio Lamas que realizó una labor magnífica. Sobrio y viril arranca aplausos cerrados por su estilo limpio y puro.

No sabemos al final qué aplaudir más de estos intérpretes: si el Adagio en que bailan un pas de deux, si en las variaciones donde la emoción nos ahoga al ver bailar a Silvita y Julio o, en la Coda final.

Hace tiempo dijimos de Silvita que nos parecía una estrellita descendida del cielo. Hoy añadimos que al caer no fué a la tierra donde tocó, y que sus cinco puntas brillantes se impregnaron de gracia y de sal al caer en nuestro verde-mar.

Después de un breve intermedio nos encontramos por primera vez frente a un ballet genuinamente cienfueguero.

Toda su música y coreografía son

su tono original. Inspiración a este gran compositor, el ambiente de colorido y vida de ballet.

La coreografía creación de Alita ha encerrado dificultad para niñas. Nos asombramos con su trabajo.

Las tres preciosas: María Fors, María González, tuvieron solos de este coreógrafo. Tal dominio de la coreografía labor con un dominio hay un solo título de las entradas y de la música y los pasos, plier, gliss, indican estamos de baile que no de dar a su profesión.

El coro estuvo solistas, ajustada dulzura encantada.

Recordamos haber siquiera el ta Gloria Maria sería un valor. Efectivamente, mos lo dicho, de lar de nuevo es

De nuevo es profesional. El tema basado mana cuyo argu basa en un M

El

## Anexo18

### Aimeé Albuerne interpretando una Mazurca

esposos; Europa Varela  
es; Gilda Darcós de  
Nidia Cordero de Hu  
mérica Medina de Ni  
de Sánchez de López.

Maria Luisa Vázquez;  
deana; Consuelo Fari  
Rodríguez; Zita Jarró;  
Filar; Lydia Mendocai  
a Bolaños; Amparo  
Norma Suárez Mendo  
Manuel; Celina Gra  
rolta; Nevada Suárez  
Raquel Solís Maza

su feliz aniversario,  
nuestra  
votos por sus dñhas.  
ción de la Filarmónica  
del actual actuará en  
la Orquesta Filar  
La Habana.  
nuestra laborando en  
sición de este magno  
ento artístico la 50  
Artes y Ciencias  
nuevos ha despertado  
nuestro este concier  
ble conjunto capitalino.  
Cuba, que ha sido siem  
pre como uno de los  
nos valores nacionales.  
emplar esfuerzo el que  
Artes dando a la so  
Cienfuegos la oportuni  
dad a la gran Orque  
stra de La Habana.  
esto tendrá efecto en el  
país.

multo de Cienfuegos asis  
tos de personas a este  
fno de otras ciudades de  
la en las que este gran

**rioridad de  
ON 1950**

con facilidades de  
a. no haga negocio  
pasajeros. Cambio



La niña Aimeé Albuerne Martínez, hija de la Dra. Emma Blanchard y del señor Severiano Albuerne Capote, que cumple 7 años, la que se verá colmada de mimos y halagos, Aimeé es alumna de primer año en las Dominicas Americanas y recibe clases de ballet en la academia de Alita Cabrera; habiendo tomado parte en la función del día 2 de marzo en el teatro Luisa, donde en unión de otras compañeras bailó la Mazurka. La crónica le consigna su cordial felicitación.

En su Primer Cumpleaños night club de Campaneros y Ga-

### María Teresa Martínez interpretando Francisco Alegre.

**Alfonsina STORNI**

**CONOZCA LAS ALUMNAS DE BALLETO DE ALITA CABRERA:**



María Teresa Martínez. ¿Se acuerdan de María Teresa? ¿quién no? Es la lindísima niña que nos deleitó a todos, en el reciente Ballet de Alita Cabrera, con sus castañuelas y sus bailes típicos españoles.

María Teresa comenzó sus clases

do Ballet con Alita, desde muy temprana edad, siendo siempre de las más destacadas.

En su reciente viaje a España, donde permaneció más de un año, tomó clases de bailes españoles con la conocida Antoñita Coreuera, en Madrid; de ahí que todos los números españoles del Ballet estuvieran a su cargo.

María Teresa nos deleitó con el solo de Castañuelas: "Cádiz", siendo acompañada al piano por el joven Alfonso Cuesta, distinguido alumno de los Maristas.

La admiramos mucho en el "Vilo", en el que actuó de solista con un coro de compañeras. Es increíble la agilidad de María Teresa con sus cortos 9 años.

Todos los trajes que usó María Teresa en esta función, bellísimos todos, son auténticos, adquiridos en Madrid, en su reciente viaje a la Madre Patria, en la mundialmente famosa Casa Cornejo.

Vimos a María Teresa también, en la Rapsodia Valenciana, donde hizo derroche de su gracia y agilidad de movimientos.

Esta monísima niña es el tesoro de los esposos señor Venancio Martínez y señora Felicidad García de Martínez.

Mary es alumna de tercer grado de las Dominicas Americanas; también estudia piano siendo su profesora Tete Stammes.

Para María Teresa, nuestra admiración y nuestro cariño.

tu futura familia política. Sólo, vía, amiga; más que amante, es-

**María Teresa Martínez García interpretando la Jota "El huésped y el sevillano"**

una bella vida y un apuesto  
vida por rom-  
hizo que sobre  
competencia de  
o Lamas hacen  
ción del segun-  
et de pura es-  
mnas pudieron  
dura prueba a  
entrales. Julio  
rer, realizaron  
Las normas  
guardadas en  
i por un mo-  
antener el es-  
ballet: muñe-  
siempre baja.  
ó como siem-  
arín depurado  
iéndose en la  
alumna emi-  
ostró en todo  
ndiciones pa-  
difícil de eje-

ritos, el Mago,  
erpo de baile  
er en el que  
González, Otti-  
nso y Marysol  
manifiesto su  
muy alto el  
os, los que fe-  
alcanzado en  
grandes difi-  
n duda algu-  
pletos por su  
n. Fueron  
lero entusias-



**ALMA DE ESPAÑA.**—Esta es la magnífica bailarina Teresita Martínez García, cuando interpretaba primorosamente la jota "El Huésped Sevillano".

enles a estas personalidades, pre-  
ocupadas por la formación de la ma-

exte  
com  
logr  
el  
que  
pod  
G  
bren  
hija  
tas  
a la  
tím  
can  
ciec  
del  
ra

i  
ball  
sent  
trac  
eón  
más  
tan  
lam  
Ali  
arg  
ada  
T

ba  
E  
Sar  
por  
mos  
lier  
za  
y g  
sent  
de  
ligie  
V  
Lan  
A  
apa

## Anexo 19

### Lupe Velis solista del ballet de "Alita Cabera"



29/04/2012

*Germinál, Abril de 1987.*

distintos y se salían de su terreno, citan la impetuosidad y la vacilación en adelantados de ellos, por ejemplo, los "solos" que si no son una seguridad de lo que tienen que hacer no deben estar con tan accesible como lo que hacen sus compañeros. La misma Lupe Velis Cruz demostró mucho de su única representativa, y Víctor Álvarez la acompañó en su desempeño. En la Danza Española tuvo el bailarín por parte y no por Lucía Morales, que aunque hizo lo mejor posible no se pudo sostener a la *fiabilidad general*, sino por Carlos Delano, que es el bailarín menos indicado para esta danza, la que prácticamente "amanece". La bailó (porque no la interpretó) sin el menor saber, sin gracia española, era de mala, inexpressiva.

Quedándose la unidad del bailar todo ya carece de importancia. Podríamos citar algunos bailarines que ejecutaron bien sus variaciones, pero la obra de arte en el bailar no se logra con el trabajo independiente de cada uno sino con el conjunto de todos, con la composición del trabajo danzario de todos en un solo ritmo. Es el mismo caso de la música sinfónica, ¿se consideraría correctamente interpretada una obra orquestal, si cada instrumentista ejecutase correctamente su parte independientemente de los demás y no guardan de la menor concordancia con el director? No, todos tienen que estar al unísono, como en un solo instrumento que ocuparía el director con su batuta. Esto es unidad.

Alberto Ballet al frente de la orquesta, cumplió su cometido de manera notable.

### Ballet en Pro-Arte Musical

Los días 9 y 12 de diciembre, presenté la Escuela de Baile de Pro-Arte Musical, que dirige Alberto Alonso, un programa con-

junto de *Discriminaciones, Pantomima y Baile de Graduación*, en el Teatro Auditiviano.

En los *Discriminaciones*, con coreografía y dirección de Alberto Alonso, destacaron la labor de Dulce Wobner, y la de Luis Tré-paga en el *Cine Negro*. Tré-paga, aunque excelente bailarín, no lo es con misma seguridad y precisión en su baile. En cambio Dulce Wobner fue la estrella de la función, su clase sobresalía por sobre los demás bailarines, como pudo apreciarse mejor en la comprensión de baile en *Baile de Graduación*, en el que Marcelle Dufour hizo una pitada actuación.

En *Baile de Graduación* apreciaron esa unidad musical que le imparte Alberto Alonso a los bailarines que dirige. Esta unidad hubiera quedado perfecta si el baile

de muchos "cuerpo de bailar" en bailarías respaldado lamentablemente por "partes". Por supuesto, hay que tener en cuenta que son alumnos y no profesionales, y que hicieron lo que pudieron, en estabilidad, el talento de Alberto Alonso hizo el máximo con los elementos que tenía.

#### BAILARINAS DEL BALLET ALICIA ALONSO

#### LUPE VELIS

Lupe Velis Villalobos, es una de las jóvenes bailarinas del Ballet Alicia Alonso que más disciplina y dedicación al trabajo ha demostrado desde su ingreso en la Compañía. Nació en Ciudad Guaymas, provincia de Las Villas. Es hija del (Continúa en la página 30)



*Lupe Velis, una de las jóvenes bailarinas más profesionales, integrantes del Ballet Alicia Alonso.*

## **Anexo 21**

**Programa de Mano tomado del Archivo del Teatro Tomas  
Terry**

Edgardo Martín

DICIEMBRE 30 DE

1949



BALLET

30/12/1949  
7-109 (27/1/11)

de

Cienfuegos



presentado

por la

Escuela

de

alita  
CABRERA MARCAYDA



## PROGRAMA

### PRIMERA PARTE LAS CUATRO ESTACIONES (FANTASIA DE BALLET)

Música: Adaptación de José Manuel Viquez y Osvaldo Allen.  
Dirección y Coreografía: Alita Cabrera.  
Diseños y Dirección del Vestuario: Rogelio Dalmau.  
Zapatillas: Andrés.

#### VERANO

Solista: Elsa Leiter.  
Mariposas: Conchita Guerra, Marisol Torres, Lourdes García y Berta Caballero.  
Rosas: Clarita González y Lolín de la Puente.  
Margaritas: Carmen Gutiérrez y Clary González Viego.  
Violetas: Lucía Fernández y Michy Pinedo.  
Nomoelvides: Teresita Grau y Lourdes Sarrihy.  
Callas: Isabel Urbizu y Luisa Vidal.  
Lluvia: Clarita Betancourt y Mirtha Llopis.  
Sol: Carmen Siberio.  
Arco Iris: Mariela Sopo.

#### PRIMAVERA

Solista: Teresita Bocanegra.  
Pajaritos: Tamara Martín, Margarita Alemany, Otti Comabella, Raquel Martínez, Glenda Pérez Mazarredo, Laura López Silvero, María Teresa Martínez, Alicita Hernández, Claribel Cuevas, Clarita Díaz Jacomino.  
Espigas: Clarita Betancourt, Mirtha Llopis y Lourdes Sarrihy.  
Amapolas: Sonia Hernández, Mirtha Posada, Mariana Pérez-Morales y Adita Alonso.  
Segadoras: Daisy Alomá, Lillian Rovira, Lucía Fernández y Teresita Grau.  
Aldeanos: Clary González Viego y Rosita Alsina.

#### OTOÑO

Solista: Lupe Velis.  
Hormiga: Conchita Guerra.  
Cigarra: Rosita Alsina.  
Árboles: Isabel Urbizu y Luisa Vidal.  
Hojas: María Elena López, Mirtha Posada, Virginita Villamil, Teresita Quevedo, Mariana Pérez-Morales y Nuria García.  
Viento: Clarita Velis.

#### INVIERNO

Solista: Luisa Alvarez Peña.  
Copos de Nieve: Conchita Guerra, Marisol Torres, Berta Caballero, Lourdes García, Flora Febles, Mariana Pérez-Morales, Anny Domínguez, Dinorah Hernández, Mariela Sopo, Teresita Bocanegra y Carmen Siberio.  
Estalactitas: Lupe Velis y Elsa Leiter.  
Estrellas Polares: Michy Pinedo, María Rosa García, Amalia Delfín, María Elena López y Daisy Alomá.  
Sol de Media Noche: Isabel Urbizu.

### SEGUNDA PARTE DIVERTISSEMENT

#### UNA NOCHE DE REYES

Niñas: Marisol Torres y Gelly Solana.  
Japonesa: Tamara Martín.  
Conejo: Otti Comabella.  
Trompo: Margarita Caballero.  
Gata: Ileana Margarita Sanz.  
Payaso: Claribel Cuevas.  
Muñecas: Raquel Martínez.  
Gallina: Margarita Alemany.  
Negrita: Lidia Mirandés.

#### CAN-CAN

Lupe Velis y Elsa Leiter.

#### MAZURKA

Virginita Villamil, Teresita Quevedo, Mirtha Posada, Dinorah Hernández, Amalia Delfín, María Elena López, Beatriz López Meruelo, María Rosa García, Adita Alonso y Flora Febles.

#### GAITA

Clarita Díaz Jacomino, Tamara Martín, Margarita Alemany, Otti Comabella, Raquel Martínez, Glenda Pérez Mazarredo, Laura López Silvero, Alicita Hernández, Claribel Cuevas, Lidia Mirandés, Ileana Margarita Sanz, Mary Díaz de Arce, María Teresa Martínez y Gelly Solana.

#### JOTA

Lupe Velis y Elsa Leiter.

#### BOSQUES DE VIENA

Irma Garrote, Lourdes Velis, Teresita Grau, Lucía Fernández, Lolín de la Puente, Isabel Urbizu, Luisa Alvarez Peña, Clarita Velis y Luisa Vidal.

#### PRELUDIO

Solista: Alicita Hernández.

Coro: Raquel Martínez, Laura López Silvero, Glenda Pérez Mazarredo, Ileana Margarita Sanz, María Teresa Martínez, Otti Comabella, Clarita Díaz Jacomino y Margarita Caballero.

#### LA DANZA DEL CISNE

Solista: Lupe Velis.

Coro: Elsa Leiter, Teresita Bocanegra, Mariela Sopo, Carmen Siberio, Isabel Urbizu, Irma Garrote, Luisa Vidal, Lucía Fernández, Luisa Alvarez Peña, Lillian Rovira, Clary González Viego, Lourdes Sarrihy y Lolín de la Puente.

**ANEXO 20**

Año	Programa	Detalles	Tipología	Coreografía	Música	Vestuario	Escenografía y Luminotecnia	Intérpretes	Lugar	Fecha
1948	La bella Cubana		Folclórico	Silvia Cabrera					Teatro T. Terry	22 de abril
	<i>Zamba Mama co quero</i>		Folclórico	Silvia Cabrera					Teatro T. Terry	22 de abril
	<i>Cuadros Plásticos</i>			Silvia Cabrera	varios				Teatro T. Terry	22 de abril
1949	<b>Primera presentación oficial.</b>			<b>Silvia Cabrera</b>	<b>Adaptación de obras por José M. Vázquez y Osvaldo Allen.</b>	Rogelio Dalmau y Andrés (zapatillas)	Nemesio Martínez (luces)	<b>Escuela de Ballet "Alita Cabrera".</b>	<b>Teatro Luisa</b>	<b>30 de diciembre</b>
	<i>Las cuatro estaciones</i>	1 acto y 4 escenas	Clásico	Silvia Cabrera		Rogelio Dalmau y Andrés (zapatillas)	Nemesio Martínez (luces)	Teresita Bocanegra, Lupe Velis, Elsa Leiter, Luisa Álvarez Peña. Coro de alumnas de la Escuela de Ballet Alita Cabrera.	Teatro Luisa	30 de diciembre
	<i>Una noche de reyes</i>	Pas de Deux	Folclórico	Silvia Cabrera		Rogelio Dalmau y Andrés (zapatillas)	Nemesio Martínez (luces)	Coro de niñas	Teatro Luisa	30 de diciembre
	<i>Can Can</i>		Folclórico	Silvia Cabrera	J. Offembach	Rogelio Dalmau y Andrés (zapatillas)	Nemesio Martínez (luces)	Lupe Velis y Elsa Leiter.	Teatro Luisa	30 de diciembre
	<i>Mazurca</i>		Folclórico	Silvia Cabrera	Delibes	Rogelio Dalmau y Andrés (zapatillas)	Nemesio Martínez (luces)	Coro de niñas.	Teatro Luisa	30 de diciembre
	<i>Gaita</i>		Folclórico	Silvia Cabrera		Rogelio Dalmau y Andrés (zapatillas)	Nemesio Martínez (luces)	Coro de niñas.	Teatro Luisa	30 de diciembre
	<i>Jota</i>		Clásico	Silvia Cabrera	J. Strauss	Rogelio Dalmau y Andrés (zapatillas)	Nemesio Martínez (luces)	Lupe Velis y Elsa Leiter	Teatro Luisa	30 de diciembre
	<i>Bosques de Viena</i>		Clásico	Silvia Cabrera	J. Strauss F.	Rogelio Dalmau y Andrés (zapatillas)	Nemesio Martínez (luces)	Coro de niñas.	Teatro Luisa	30 de diciembre
	<i>Preludio</i>		Clásico	Silvia Cabrera	Chopin	Rogelio Dalmau y Andrés (zapatillas)	Nemesio Martínez (luces)	Alicita Hdez. Coro de niñas.	Teatro Luisa	30 de diciembre
	<i>La danza del cisne</i>		Clásico	Silvia Cabrera	P. Tchaikovski	Rogelio Dalmau y Andrés (zapatillas)	Nemesio Martínez (luces)	Lupe Velis. Coro: Elsa Leiter, Teresa Bocanegra, <b>Mariela Sopo</b> , Carmen	Teatro Luisa	30 de diciembre

								Siberio, Luisa Álvarez Peña		
1950	<i>Una clase de ballet</i>	1 acto y 4 escenas	Clásico	Silvia Cabrera	varios	Rogelio Dalmau		Lupe Velis	Teatro Luisa	8 de enero
	<i>Las cuatro estaciones</i>		Clásico	Silvia Cabrera	Vivaldi, varios autores	Rogelio Dalmau		Teresa Bocanegra, Lupe Velis, Elsa Leiter, Luisa Álvarez Peña. Coro.	Teatro Luisa	8 de enero
	<i>Una noche de reyes</i>	Pas de Deux	Folclórico	Silvia Cabrera		Rogelio Dalmau			Teatro Luisa	8 de enero
	<i>Can Can</i>		Folclórico	Silvia Cabrera	J. Offembach	Rogelio Dalmau			Teatro Luisa	8 de enero
	<i>Mazurca</i>		Folclórico	Silvia Cabrera	L. Delibes	Rogelio Dalmau			Teatro Luisa	8 de enero
	<i>Gaita</i>		Folclórico	Silvia Cabrera		Rogelio Dalmau			Teatro Luisa	8 de enero
	<i>Jota</i>		Clásico	Silvia Cabrera		Rogelio Dalmau		Lupe Velis y Elsa Leiter	Teatro Luisa	8 de enero
	<i>Bosques de Viena</i>		Clásico	Silvia Cabrera	J. Strauss	Rogelio Dalmau			Teatro Luisa	8 de enero
	<i>Preludio</i>		Clásico	Silvia Cabrera	F. Chopin	Rogelio Dalmau		Alicita Hdez. Coro de niñas.	Teatro Luisa	8 de enero
1950	<i>La danza del cisne</i>	Pas Soul	Clásico	Silvia Cabrera	Tchaikovski				Teatro Luisa	4 de julio
1950	<i>Claro de Luna</i>	Pas de Sept	Folclórico	Silvia Cabrera	Debussy				Ateneo	26 de mayo
1950	<i>Gavota</i>		Folclórico	Silvia Cabrera					Teatro Luisa	6 de septiembre
1953	<i>Una clase de ballet</i>		Clásico		Orq. Luis Rdguez		Nemesio Martínez (luces	Silvia González Garate, Luisa Ferrer ,Teresita Bocanegra	Teatro T. Terry	24 de mayo
	<i>Coppelia</i>		Clásico	Silvia Cabrera	Orq. Luis Rdguez		Nemesio Martínez (luces		Teatro T. Terry	24 de mayo
	<i>Coro de puntas</i>		Clásico	Silvia Cabrera	Tchaikovski		Nemesio Martínez (luces		Teatro T. Terry	24 de mayo
	<i>Rapsodia Valenciana</i>		Clásico	Silvia Cabrera	Orq. Luis Rdguez		Nemesio Martínez (luces		Teatro T. Terry	24 de mayo
	<i>Cisnecitos</i>		Clásico	Silvia Cabrera	Tchaikovski por Orq. Luis Rdguez		Nemesio Martínez (luces		Teatro T. Terry	24 de mayo
	<i>Can Can</i>		Folclórico	Silvia Cabrera	J. Offembach por Orq. Luis Rdguez		Nemesio Mtnez.		Teatro T. Terry	24 de mayo

	<i>Jota Tapatía</i>		Folclórico	Silvia Cabrera	Orq. Luis Rdguez		Nemesio Martínez (luces)		Teatro T. Terry	24 de mayo
	<i>Contradanza</i>		Folclórico	Silvia Cabrera	Orq. Luis Rdguez		Nemesio Martínez (luces)		Teatro T. Terry	24 de mayo
	<i>Vito (Baile Español)</i>		Folclórico	Silvia Cabrera			Nemesio Martínez (luces)	María Teresa Martínez G	Teatro T. Terry	24 de mayo
	<i>Cádiz</i>	Solo de castañuelas	Clásico	Silvia Cabrera	Orq. Luis Rdguez		Nemesio Martínez (luces)	María Teresa Martínez G	Teatro T. Terry	24 de mayo
	<i>Poeta y aldeano</i>		Clásico	Silvia Cabrera	Suppé Orq. Luis Rdguez		Nemesio Martínez (luces)	Marisol Torres Pérez ,Ada Alonso Fernández	Teatro T. Terry	24 de mayo
	Vals de Chopin		Clásico	Silvia Cabrera	F. Chopin Orq. Luis Rdguez		Nemesio Martínez (luces)		Teatro T. Terry	24 de mayo
1954	<i>Jota de la Dolores</i>	Castañuelas	Folclórico	Silvia Cabrera		Hermanas Pérez Figueredo ,Casa Cornejo(Madrid)		,María Teresa Martínez y Clarita Espinoza Chepe	Casino Español	23 de abril
	Vals de Chopin		Clásico	Silvia Cabrera	F. Chopin	Hermanas Pérez Figueredo		Silvita González Gárate	Casino Español	23 de abril
1954	<i>Las sílfides</i>	1 acto	Clásico	Julio Lamas(montaje de Mijaíl Fokin)	F. Chopin	Hermanas Pérez Figueredo	Anónimo		Teatro Luisa	20 de diciembre
	<i>Vals</i>		Clásico	Silvia Cabrera	Ernesto R.Ball	Hermanas Pérez Figueredo	Anónimo		Teatro Luisa	20 de diciembre
	<i>Mazurca de "Coppelia"</i>		Folclórico	Silvia Cabrera	L. Delibes	Hermanas Pérez Figueredo	Anónimo	Ana Maru Enríquez, Alicita Silva.	Teatro Luisa	20 de diciembre
	<i>Tarantela Luciena</i>		Folclórico	Silvia Cabrera	Camino y Borio	Hermanas Pérez Figueredo	Anónimo		Teatro Luisa	20 de diciembre
	<i>Barcarola "Junio"</i>	Pas Soul	Clásico	Silvia Cabrera	Tchaikovski	Hermanas Pérez Figueredo	Anónimo	Silvia González Gárate	Teatro Luisa	20 de diciembre

	<i>Can Can</i>	Pas Soul	Folclórico	Silvia Cabrera	Tchaikovski	Hermanas Pérez Figueredo	Anónimo		Teatro Luisa	20 de diciembre
	<i>Danza húngara no. 5</i>		Folclórico	Silvia Cabrera	.Brahms.	Hermanas Pérez Figueredo	Anónimo		Teatro Luisa	20 de diciembre
	<i>Lúiez (danza holandesa)</i>		Folclórico	Silvia Cabrera		Hermanas Pérez Figueredo	Anónimo		Teatro Luisa	20 de diciembre
	<i>Jota aragonesa</i>	Pas de Trois	Folclórico	Silvia Cabrera	Jiménez - Bretón	Hermanas Pérez Figueredo ,Casa Cornejo(Madrid)		María Teresa Mtnez. ,Clarita Espinoza, Silvia González y Gloria María Fors	Teatro Luisa	20 de diciembre
1957	<i>Programa Anual en tres partes 1ra Parte</i>								Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>Mazurca del "Lago de los Cisnes".</i>	1 acto	Folclórico	Silvia Cabrera	Tchaikovski por José M. Vázquez	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	María Teresa Mtnez. , Clarita Espinoza, Silvia González y Gloria María Fors y demás alumnas en el coro.	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>Barcarola de los cuentos de D. Hoffman.</i>	Pas Soul	Clásico	Silvia Cabrera (sobre montaje de Ramiro Guerra	J. Offembach	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	María del Carmen González Falla.	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>Tarantela Napolitana</i>	1 acto	Folclórico		José M. Vázquez	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	Coro de niñas.	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>Jota Boba "El huésped del sevillano"</i>	Pas seul	Folclórico		Guerrero	Hermanas Pérez Figueredo ,Casa Cornejo(Madrid)	Juan Roldán	María Teresa Martínez G.	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>Pasodoble torero "Francisco Alegre "</i>	1 acto	Folclórico		Quiroga	Hermanas Pérez Figueredo ,Casa Cornejo(Madrid)	Juan Roldán	María Teresa Martínez G.	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>Czarda</i>	1 acto	Folclórico	Silvia Cabrera	José M. Vázquez	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	Alumnas medianas	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>El Quijote</i>	Pas de Deux	Clásico	Silvia Cabrera yJulio Lamas	Minkus	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	Julio Lamas y Silvia González Gárate.	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>2da Parte( Intermedio)</i>								Teatro Luisa	2 de marzo

	<i>Ballet romántico</i>		Clásico	Silvia Cabreray Julio Lamas	José M. Vázquez	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	. Gloria María Fors , María Capote, Miriam González y coro de niñas.	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>La muerte del Cisne</i>	Variación, 2do acto.	Clásico	Silvia Cabrera y Julio Lamas sobre coreografía de L. Ivanov	Saint-Saens	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	Julio Lamas y Luisa Ferrer Otty Comabella, Marisol Torres, Ada Alonso y Silvia González Gárate (Pas de quatre). Coro de alumnas medianas	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>3ra Parte</i>									
	<i>Fiesta Cubana</i>	3 actos	Folclórico	Silvia Cabrera (sobre argumento de Ramiro Guerra)	E. Lecuona	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán		Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>Sarao</i>	1er Cuadro	Folclórico	Silvia Cabrera y Julio Lamas	E. Lecuona	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	Hilario Isaba, Josefina Morales Robles, alumnos Maristas y alumnas de la Academia.	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>El Batey</i>	2do Cuadro	Folclórico	Silvia Cabrera yJulio Lamas	E. Lecuona	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	Alumnos Maristas y alumnas de la Academia.	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>La Plaza</i>	3er Cuadro	Folclórico	Silvia Cabrera yJulio Lamas	La Comparsa E. Lecuona	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	Alumnos Maristas y alumnas de la Academia.	Teatro Luisa	2 de marzo
	<i>Las vendedoras de Sun Sun.</i>		Folclórico	Silvia Cabrera yJulio Lamas	E. Lecuona	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	Edilia García Cacicedo, Josefina Morales Robles y Rosa Amalia Delfín Hdez.	Teatro Luisa	2 de marzo
1957	<i>Valse a quatre</i>	Pas de Deux	Clásico	Julio Lamas	José M. Vázquez		Juan Roldán		Teatro Luisa	23 de junio
	<i>Sonata</i>		Clásico	Julio Lamas	José M. Vázquez		Juan Roldán		Teatro Luisa	23 de junio
1957	<i>El Quijote</i>	Versión a Pas de Quatre	Clásico	Silvia Cabrera yJulio Lamas	Minkus	Hermanas Pérez Figueredo	Juan Roldán	Julio Lamas y Silvia González Gárate .Coro.	Teatro Luisa	25 de junio
1960	<i>Cascanueces</i>	2 actos y 3 escenas	Clásico	Petipá e Ivanov	P. Tchaikovski		Juan Roldán	Julio Lamas, Ileana Sanz, Silvita González, Carmen M. Méndez. Coro de niñas.	Teatro Luisa	22 de enero

