

CAPITULO I

1- El Ballet:

La danza, en general, es una forma de expresión tan antigua en el ser humano que difícilmente puede hablarse con certeza de sus orígenes. Sin embargo, al referirse a los inicios específicos del ballet, suele citarse claramente la fecha de 1581, cuando en el Palais du Petit Bourbon, en Francia, tuvo lugar el *Ballet Comique de la Reine*, celebración que se diferenciaba de las danzas populares y sociales conocidas hasta ese entonces en la mayoría de los pueblos y cortes, por la conjunción, en un mismo espectáculo, de música, danza y acción sobre un tema preciso, en este caso la historia mitológica de Cirse.

Para ese entonces, el Renacimiento traería consigo no sólo un nuevo orden social, sino también una nueva forma de ver al mundo, a través de un inédito lente humanista. De esta manera, la mayoría de las cortes europeas, especialmente italianas, competirían entre sí por ofrecer espectáculos con que agasajar y sorprender gratamente a sus invitados, visitantes y embajadores de otros países. La danza en las cortes nace en un momento histórico en que la sociedad trataba de recuperar el clasicismo a través de la vuelta a lo mitológico en sus espectáculos sumándole a esto el ánimo y tradición popular. Algún tiempo antes ya eran conocidas las famosas mascaradas italianas, tratándose de una suerte de bailes que las damas y caballeros de la nobleza escenificaban en los salones del palacio, y en los cuales ponían en juego todos los recursos de sus aptitudes artísticas como aficionados.

Es así, como en tiempos de Catalina de Medici, el *ballet comique* se acentúa en las cortes francesas como la mejor forma de agasajo y celebración, pero no será hasta el reinado de Luis XIV cuando el ballet tome consistencia y características propias que darán lugar a su

institucionalización y progresivamente lo llevará a tomar la forma en que es conocido hoy en día.

A este rey, se le conocía como buen bailarín por su famosa y celebrada interpretación de Rey Sol, en el *Ballet de la Nuit*, a la temprana edad de catorce años. Poco a poco su interés hacia la danza lo llevó a esmerarse en buscar ayuda de los más distinguidos escritores, músicos y artistas para la realización y puesta en escena de espectáculos de altura. Su maestro de baile, Marcel Beauchamps, por ejemplo, fue el primero en cimentar las bases de la danza noble; el músico oficial de su corte, encargado de la dirección y composición de sus ballets, era el florentino Jean Batiste Lully, y en varias oportunidades el mismo Molière escribió para él algunos ballet-comedias.

1.1-El Rey Bailarín: Luis XIV, precursor de una técnica:

Al no tratarse sólo de una mera afición de la nobleza, sino de un espectáculo más complejo, los ballets, ahora compuestos de escenografía, música y danza requerían un espacio propio lejos de la élite cortesana donde poco a poco perfeccionaran los procesos y técnicas que los componían.

Es por esto que, gracias a *El Rey Sol* o *El Rey Bailarín*, como también se le llamaba, el ballet demanda ser ejecutado por personas dedicadas en exclusividad a este tipo de arte, confiriéndole por primera vez carácter profesional, de allí la creación de La Real Academia de la Danza en 1661. Dicha institución aseguraría la perpetuación de una técnica que apenas comenzaba su camino a la independización de las otras artes como un arte en sí mismo (lo cuál no alcanzaría completamente sino hasta entrado el siglo XIX) y además serviría como modelo para que otras escuelas de danza se valieran de un sistema para la enseñanza en toda Europa. Pocas décadas harían falta para la creación de la Escuela de la Ópera de París en 1713, una de las más antiguas y reconocidas hoy a nivel mundial.

Así, a nivel de espectáculo y no sólo de técnica, el ballet va adquiriendo características propias dentro y fuera de las cortes, y esto se debe principalmente a los trabajos que Lully y Molière realizaban para la época: el primero abogaba por la unidad musical, dada por la composición de la música de cada ballet, por un solo compositor, en vez de múltiples como anteriormente se daba; y el segundo, a la par, abogaba por una unidad dramática, porque una vez establecida una música coherente y uniforme se podría desarrollar más propiamente el tema que daría sentido a la obra. Es así cómo la danza de corte va adquiriendo un sentido dramático, ausente hasta la época, y originando un fenómeno conocido como *comédie ballet*, con características similares a la comedia del arte italiana, gracias a la influencia de Molière.

Las enseñanzas del tercer gran nombre de esta corte, Beauchamps, fueron recogidas en un tratado, en pleno siglo del Barroco, quedando demostrado en la historia que fue este quién asentó las bases del lenguaje con el cuál será codificado el ballet hasta nuestros días, y a quien además se le atribuye la creación de las cinco posiciones básicas de los pies (que luego han de acompañarse con las correspondientes posiciones de brazos, torso y cabeza) y que son “*las cinco posiciones famosas, cuyos detalles se han venido repitiendo en todos los libros de ballet hasta nuestros días, y han constituido el punto de partida del largo entrenamiento de toda bailarina clásica a través de más de dos siglos*”. (Bonilla, s.f., citado en Fundación Gustavo Franklin, 1968, p.9)

Otro logro que se le atribuye a Beauchamps, fue la imposición del *en dehors*, una de las características más notables y distintivas de la danza clásica, aún utilizada hoy como parte fundamental de la técnica. Esto consiste en la rotación de las piernas del bailarín o bailarina desde la cadera hacia fuera, produciendo la unión de ambos talones en su base y la dirección de los dedos de los pies apuntando hacia los lados. Esto fue tan importante, incluso en los inicios del ballet que Noverre, tiempo después, en sus *Cartas* diría: “*a fin de bailar bien, nada*

es tan importante como el torneado hacia fuera del muslo...Un bailarín con los miembros vueltos hacia adentro es desmañado y desagradable. (Noverre, s.f., citado en Beaumont, 1949, p. 22)

Ana Abad Carlés en su *Historia del Ballet y la Danza Moderna*, expone tres razones para la aparición del *en dehors* como fenómeno característico del ballet clásico: el primero es que éste permite una mayor movilidad e independencia de las piernas con respecto al torso; segundo, que era cosa necesaria para el público poder apreciar los pasos y su ejecución, y con la adopción de esta posición, esto era posible desde múltiples puntos de vista; y finalmente la tercera causa tendrá que ver con “*los zapatos que monarca y corte exhibían en los espectáculos, con sus tacones de plata que debían ser lucidos y sobre todo apreciados por los espectadores*” (Carlés, 2002, p.32). Esta razón, tomando en cuenta el carácter meramente cortesano y demostrativo de este tipo de representaciones en sus orígenes, parece ser la más relevante.

Dichos principios técnicos, así como los dramáticos anteriormente expuestos, se acrecentarían una vez que Jean Philippe Rameau sustituya a Lully y Noverre sea el nuevo maestro y coreógrafo de corte que proponga un *ballet d’action*.

1.2-La profesionalización, primeras figuras y dioses de la danza:

En tiempos del nuevo rey, Luis XV, los nuevos cambios en el ballet vendrán dados no solo por maestros y coreógrafos, sino también por bailarinas y bailarines. Ninguno tan importante dentro de este período como la modificación realizada sobre los vestuarios para bailar. Marie Camargo (1710-1770), decidió acortar su falda para una mejor demostración en la ejecución de sus pasos, los cuales gracias a esto se complican progresivamente. Así, ella misma introduce el *entrechat quatre*, que consiste en “*un salto dentro del cuál los pies del bailarín se cruzan en el aire*”. (May, 1983, p.94)

Marie Sallé (1707-1756) también introduce cambios en el vestuario, al prescindir del miriñaque y la careta liberó a las bailarinas de las pesadas faldas, posibilitándolas para un movimiento más libre y fluido. Así en un ballet de su propia composición titulado *Pygmalion* (1734), según la crónica contemporánea apareció “*sin tontillo, falda ni corpiño, y con el cabello suelto. No tenía aderezo alguno en la cabeza. Fuera del corsé y la enagua no llevaba sino un simple vestido de muselina drapeada alrededor del cuerpo a la manera de una estatua griega*” (Beaumont, 1949, p.16). Todos los avances técnicos impuestos por bailarines y bailarinas, se combinarían con los dramáticos, ya que los coreógrafos a su vez, en pleno Siglo de las Luces y la Ilustración, comenzarían a exigir por parte de ellos mayor expresividad.

Los más grandes aportes de esta época provienen de la Real Academia de Danza. Rameau escribe el tratado *Maitre à Danser*, donde recoge, como hemos dicho, las enseñanzas de Beauchamps, pero además incluye un apartado exclusivo para el estudio del movimiento de los brazos, lo que la técnica italiana más tarde llamaría *contrapposto*, donde describía la manera en que estos debían ser desplazados en el espacio para crear un armónico balance con las demás partes del cuerpo.

Con estas enseñanzas como telón de fondo en pleno siglo XVIII, era de esperarse que las estrellas de la danza, como Marie Camargo y Marie Sallé provinieran de dicha academia y que introdujeran cambios como los mencionados anteriormente. Frente a la horizontalidad del siglo anterior en lo que a coreografía se refiere, se imponía ahora una nueva danza vertical impulsada por los saltos de estas las bailarinas, sobre todo los de Camargo, recordada mayormente por sus habilidades técnicas, mientras que Sallé lo fue por su gran expresividad. En ellas se ve reflejada la dicotomía en la que se disputaban los valores artísticos y estéticos de la época. Los refinamientos y adornos del Rococó frente a los estándares clasicistas de otra época que comenzaba.

Así mismo empezaban a aparecer nombres de grandes figuras masculinas en el panorama, encabezados por Louis Dupré (1697-1774), conocido como “El Gran Dupré” por su gracia y habilidad hasta la edad de casi sesenta años, seguido por el más grande de sus alumnos, Gaetano Vestris (1729-1786), quién ingresó en el Ballet de la Ópera, a la edad de veinte años. Italiano de nacimiento, logró amalgamar el histrionismo burlesco de la escuela italiana con el refinamiento noble del estilo francés, convirtiéndose en Primer Bailarín al poco tiempo de su llegada al Teatro, debido a esta mezcla de virtuosismo y emoción. A él, entre otras cosas, se le atribuye la invención de la pirueta más o menos como se le conoce hoy en día. Sin embargo fue su hijo Augusto Vestris (1760-1842) quién vino a perfeccionar sus técnicas y a superarlo en estilo. Frente a esto su padre objetó: “*Augusto es más listo que yo, como es natural; el tiene a Gaetano Vestris como padre, una ventaja de la que la naturaleza me privó a mí*” (Vestris, s.f., citado en Carlés, 2004, p.45). Como es visto, la humildad no era algo que caracterizara a Vestris padre, lo que lo llevó a autotitularse como “Dios de la Danza”, título que su hijo heredaría, según cuenta la historia, junto a su falta de modestia, aunque esto no le impidió permanecer en la Ópera como *premier danseur* por más de treinta y seis años.

No obstante, el derroche de talento de tantas estrellas trabajando en un mismo lugar no resultó beneficioso para la danza en París, ya que poco a poco los ballets se fueron convirtiendo en un despliegue inconexo de demostraciones artísticas y cualidades de cada uno de los bailarines, que los coreógrafos creaban para complacer las peticiones de estos. De esta manera, la situación en la Ópera desmejoró de tal forma que los nuevos coreógrafos, preocupados por su arte, partirían a otros centros de ballet a probar suerte y desarrollar con más libertad sus ideas sobre la danza. Ciudades como Viena y Stuttgart cobrarán fuerza, y París, aunque quedaría con Gaetano Vestris como maestro y director de la Escuela Ópera, también perdería su fuerza académica ya que otra gran figura aparecería en Millán asentando

la técnica del ballet tal y como hoy la conocemos, y sólo se recuperará de la mano de artistas italianos provenientes de esta nueva escuela recién fundada. Dicha escuela, de la cuál hablaremos más adelante, será la establecida en el Teatro alla Scala de Milán, y su director, Carlo Blasís.

Mientras tanto los adelantos se producían en otras ciudades. En Viena, Franz Anton Hilverding, durante la década de 1740 empieza a producir un nuevo tipo de ballet de corte mitológico en donde exigiría a sus bailarines el empleo de todo su cuerpo en la expresión de las emociones de cada personaje. A su marcha a Rusia, su ayudante, Gasparo Angiolini, seguiría su labor coreografiando ballets como *Don Juan y Orfeo y Eurídice*, con música de Gluck. Dichos trabajos con el músico son de bastante importancia, ya que se dan en un período en que el compositor trataba de reformar el arte de la ópera, proponiendo muchos de los cambios que la danza también pretendía imponer, teniendo que ver principalmente a los referidos con el empleo de un mayor naturalismo o realismo en las representaciones. Los aportes del músico encontraron su máximo eco no en la figura de Angiolini, sino en la de Noverre, con quién ha de mantener una gran amistad.

1.3- Las teorías de Noverre y sus seguidores:

Noverre, vive plena vuelta a la naturaleza gracias a los ideales de Jean Jaques Rousseau y su proyección en Europa, donde las sociedades pretendían acabar con lo artificioso del siglo anterior, sobre todo en el arte. Es así como Jean Georges Noverre, aporta cambios que acercan más al ballet a lo que hoy en día se conoce, ya que para él “*el ballet debía ser un drama danzado, al igual que el drama cantado o hablado, la diferencia estribaba en el predominio del medio expresivo*” (Bonilla, s.f, citado en Fundación Gustavo Franklin, 1968, p.10)

Según él, este debía ser un drama donde se le diera preferencia a la expresión de las pasiones humanas y conflictos del hombre en la naturaleza, sin la artificiosidad de grandes indumentarias helenísticas, pelucas y caretas que impidieran a los danzantes una conexión real entre la música y el movimiento. De sus propias palabras es citable un extracto de *Lettres sur la Danse et les Ballets* para ilustrar estos cambios:

Suprimir las horribles máscaras, quemar las ridículas pelucas, abolir los incómodos tontillos, desterrar los rellenos de caderas, todavía más inconvenientes, reemplazar la rutina por el buen gusto, indicar un atavío más noble, más exacto y más pintoresco, exigir acción y expresión al danzar, demostrar la inmensa distancia que hay entre la técnica mecánica y el genio, que coloca a la danza junto a las artes imitativas. (Noverre, s.f., citado en Beaumont, 1949, p.10)

Así el aporte de Noverre otorgó al ballet, no solo mayor naturalidad, sino que desarrolló el arte de la mímica de tal modo que no fuera necesario hacer uso de una explicación hablada o cantada para contar un argumento y los espectáculos dejarían de estar constituidos por ejercicios meramente ornamentales. Sin dichos cambios establecidos no hubiera sido posible sentar las bases para el advenimiento del fenómeno producido más tarde en el Romántico, período en que arranca realmente, según la mayoría de los teóricos, la historia del ballet.

Noverre nace en 1727 y tras estudiar la técnica de la danza y desarrollar sus ideas sobre la misma intentó entrar en la Escuela de la Ópera de París como maestro de danza, pero fue rechazado porque sus ideas parecían demasiado revolucionarias para la época. Luego de Trabajar en Stuttgart permaneció durante siete años en Viena donde escribe sus celebérrimas *Cartas* y donde establece la mencionada amistad con Gluck, influyendo sobre la concepción de sus ideas de abolir las viejas convenciones y artificios en el arte. En 1776, Noverre finalmente es llamado por María Antonieta para ocupar el puesto de Vestris como maestro de danza en La Ópera de París, pero el clima político y la situación interna del teatro hicieron que abandonara el puesto pocos años después sin mucho éxito. Así la figura de Noverre pasa a la

historia no como coreógrafo sino como teórico, suponiendo tal vez, que la época que le tocó vivir no estaba preparada para ver sus ideas puestas en práctica.

Sin embargo las ideas de este importante hombre de la danza luego retomadas por una generación de coreógrafos que habrían de seguirle más adelante. Entre ellos se encuentra Jean Dauberval, el creador de *La Fille Mal Gardée* en 1789, una obra que llama la atención por tener como protagonistas a una pareja de campesinos, y no a dioses, ninfas o alegorías morales, cosa común para la época. Otro importante seguidor de las enseñanzas de Noverre fue el italiano Salvatore Viganò.

Viganò, alumno directo de Dauberval, se encuentra entre dos épocas de la historia del arte y se considera en muchos aspectos precursor del Romanticismo. Este coreógrafo tuvo la suerte de trabajar con Beethoven en lo que fue su única composición para ballet, *Las Criaturas de Prometeo* (1801). Dicha obra pasa a la historia por sus innovaciones estéticas y coreográficas, donde Viganò no se sólo se centra en las figuras solistas sino también en el cuerpo de baile, que hasta ese entonces se había limitado a enmarcar o repetir de manera simétrica los pasos de los bailarines principales. Ahora se proponía que cada individuo del *coro*, como también se llama al cuerpo de baile, se moviera de manera independiente y por una motivación determinada. Entre sus obras más destacadas están *Prometheé* (1813), *Psammi* (1817), *Dédale* (1818), *La Vestale* (1818) y *Les Titans* (1819).

1.4- Carlos Blasís, el genio italiano:

Carlos Blasís es quién inaugura realmente una nueva época en la danza y en su codificación. Puede decirse que es él el fundador de la escuela italiana y quién establece realmente un lenguaje común para que los coreógrafos trabajen y puedan perpetuar sus obras a través del tiempo.

Nace en Nápoles en 1803 y a temprana edad se marcha a Marsella para ser instruido tanto en las enseñanzas de Novere como en las de Viganò, las cuales sintetiza y pule en su tratado *El Código de Terpsícore* en 1820, el cuál viaja de los maestros italianos a Francia, Rusia y otros centros de ballet en importante desarrollo. En 1837 fue nombrado Director de la Academia Imperial de Danza del Teatro alla Scala de Milán, y allí puso en práctica sus ideas con resultados muy satisfactorios, observables en la gran calidad de los bailarines egresados. Como apunta Cyril W. Beaumont, los estudios para alcanzar el éxito no eran sencillos en dicha academia:

Los alumnos que entraban en ella no debían tener menos de ocho ni más de doce años de edad, debían ser físicamente aptos y estar dispuestos a permanecer allí ocho años, sin que se les pagara sueldo durante los primeros tres. La práctica diaria exigida a cada alumno era de tres horas de danza y una hora de mímica. (Beaumont, 1949, p.24)

Y es que uno de los factores de mayor importancia para el estudio de la danza según Blasis consistía precisamente en el entrenamiento diario.

Además de introducir una gran variedad de instrucciones técnicas para la correcta ejecución de pasos ya existentes, algunos otros fueron de su propia invención, como por ejemplo el *attitude* que sería tan representativo del nuevo siglo y especialmente del período romántico. Esta nueva posición fue inspirada por la escultura de Giovanni de Giambologna *Mercurio*, que representaba un desafío escultórico para la época porque el gran peso de la escultura de bronce estaba apoyado tan sólo en la media punta de uno de los pies del dios. Este evento fue dado por la predilección de Blasis por estudiar las pinturas, esculturas y grabados del arte clásico para “*aprender tanto el gusto como la elegancia a la hora de mantener el porte y la actitud del cuerpo*” necesarios para bailar. (Carlés, 2002, p.59)

Otro de los legados importantes de Blasis fue la categorización de los tipos de bailarines: el *serio*, el *demi-caractère* y el *cómico*, es decir el bailarín noble de gran elegancia

y porte, el que no poseyendo la prestancia del noble posee mayor habilidades técnicas y el hoy conocido como bailarín *de carácter*, de gran función dramática dentro de los repertorios. Estas codificaciones serán de gran importancia durante el Romanticismo, período en el cuál la exaltación por lo nacionalista dará como resultado el rescate de las danzas de carácter típicas del folklore popular y su posterior integración al código clásico, en lo cuál, dicho sea de paso, Carlo Blasís será el primer teórico en resaltar y dar a conocer la importancia de estas danzas populares.

1.5-El periodo romántico:

Cuando el movimiento romántico surge en Europa a finales del siglo XVIII, principalmente en la poesía y la literatura, las influencias de sus ideas son tan profundas que alcanzan todas las áreas del pensamiento y creación humanas.

Este nuevo movimiento instaure una relación no vista del hombre con la naturaleza y su mundo:

Cultiva la verdad y se concede un pasaporte hacia el sueño; rechaza las viejas políticas y da privilegio a los primeros ideales de justicia; abandona la razón y crea fantasmas (...) Los románticos anhelan un mundo de almas y, no hallándolo sobre la tierra, lo buscan en otra parte. (Aguilar, 1980, p.20)

Es por eso que en el ballet, las representaciones empiezan a parecerse más a los sueños, al ideal puro de la feminidad, el misterio y los amores imposibles.

Un factor determinante dentro de este período tiene que ver con los adelantos técnicos en materia escénica, Ana Abad Carlés describe dos de gran importancia, el primero de ellos es la introducción a los teatros de la luz a gas, que generaba y creaba atmósferas fantasmales e irreales que el público de la época demandaba. Y el segundo, también de gran importancia, era la innovación en los decorados impuesta por Daguerre (Carlés, 2004, p.68), que superponiendo escenografías, creara mundos en los que la realidad y ficción no solo pudieran

fundirse, sino que pudieran a la vez parecer tangibles para los sentidos de las mentes románticas.

María Taglioni, fue durante esta época el símbolo femenino de la bailarina por excelencia, imponiendo muchos de los cambios por los cuál aún hoy en día se distingue el período romántico. Hija del coreógrafo y maestro Filippo Taglioni, había estudiado danza con Vestris y con su propio padre cuando logra fundir las destrezas de la técnica italiana con la elegancia y estilo de la escuela francesa. Por eso es creado para ella un nuevo e importante ballet: *La Sylphide*, que se estrenaría en 1832.

En este ballet, y es por eso que María Taglioni es recordada hoy día, el personaje principal interpreta con tal perfección su carácter irreal, que logra “flotar” sobre el escenario, cumpliendo el sueño de todo espectador romántico. Por primera vez el uso de las zapatillas de punta, que habían aparecido algún tiempo atrás, eran utilizadas con un fin artístico y “*dejaban de ser un espectáculo meramente circense*”. (Ibíd., p.71)

Del mismo modo que en Marie Sallé y María Camargo habían sido rivales un siglo antes, encarnando la dualidad de su tiempo, así también durante el Romanticismo otra bailarina vendría a rivalizar con María Taglioni, su nombre era Fanny Essler. Según la crítica de la época “*Mlle. Taglioni es una bailarina cristiana, Mlle. Fanny Elssler Es una bailarina pagana (...) Madame Taglioni volaba, ella relampagueaba*”. (Anónimo, s.f, citado en Beaumont, 1949, p.27) Así una representaba la vertiente espiritual de la época, y la otra la terrenal. Las principales obras de Essler fueron: *Le Diable Boiteux* (1836), *La Gitana* (1839) y *La Tarantule* (1840).

Pero una bailarina, también de origen italiano, llegaría en 1841 a la Ópera de París para recoger el legado de estas dos artistas, reuniendo en sí misma lo mejor del estilo de ambas. Esta bailarina era Carlota Grisi, y le tocaría interpretar el papel por excelencia del ballet

Romántico y sin duda alguna el más representativo y recordado de este período: Giselle. Según cuenta Ana Abad Carlés: “*Ningún otro ballet de la época permitió a una bailarina desarrollar tanto la dualidad romántica como Giselle, ya que unía la idea del nacionalismo y colorismo del primer acto, con la idea del más allá y de lo irreal*”. (Carlés, 2004, p.78) Especialmente por este motivo, aunado a varios otros (como su música y coreografía) Giselle se convertiría en una gran obra maestra y la más celebrada de este período. Otras obras importantes de la época fueron *Paquita* (1846), *Le Corsaire* (1859) y *Coppélia* (1870). Posteriormente Francia e Inglaterra perderían su valor dentro del área de la danza y el ballet comenzaría a declinar, sólo Dinamarca, gracias a la influencia del maestro y coreógrafo Augusto Bournonville, se mantendría como un centro en desarrollo, aunque aislado del resto.

1.6-Petipa y el origen del ballet ruso:

Con la declinación del ballet en la mayoría de los países de Europa Occidental a finales del siglo XIX, la mayoría de los mejores maestros franceses e italianos encontrarían trabajo en Rusia, donde el arte del ballet había comenzado a florecer en la corte del zar. Allí la Emperatriz Ana (1693-1740) había fundado la Escuela del Estado en 1735 y para la llegada de estos maestros y coreógrafos franceses e italianos ya existían tres importantes escuelas más con el patrocinio del estado: una en San Petersburgo, otra en Moscú y una en Varsovia.

De estas escuelas surgiría un estilo nuevo y único donde se amalgamarían la técnica francesa, la italiana y también la danesa, y se combinaría con la fuerza y el ánimo popular ruso, donde siempre ha existido una fuerte tradición de danza folklórica. (Glasstone, 1997, p.31)

En épocas anteriores al auge del ballet ruso, ya el ballet romántico había viajado a San Petersburgo representado en las grandes figuras de la época, como las mencionadas Marié Taglioni, Fanny Elsser y Carlota Grisi, las cuales siempre habían considerado esta ciudad

como un punto fundamental en sus giras, especialmente porque el público las adoraba. También Carlo Blasis había estado allí y habría dejado un importante legado. (Carlés, 1994, p.94)

Sin embargo el trabajo de Christian Johanssen de Copenhague y de Enrico Cecchetti de Italia, como maestros, fue un pilar fundamental en la creación de lo que hoy se conoce como la técnica rusa, y el aporte coreográfico de los franceses Jules Perrot y Arthur Saint-León también fue de gran importancia, ya que de ellos el joven Marius Petipa aprendería el arte de la coreografía y sus posibilidades dramáticas y técnicas, y se convertiría en el mayor exponente del ballet ruso. Según Carlés Abad, del primero aprendería la manera de contar bien una historia a través del arte coreográfico, y del segundo, aprendería a componer pasajes sin acción dramática donde lo más importante fuese las evoluciones coreográficas y técnicas, logrando una perfecta amalgama entre una y otra. (Ibíd, p. 95)

El francés Marius Petipa, llegó a San Petersburgo en 1847 para ocupar el puesto de *premier danseur*, y once años más tarde se convertiría en *maitre de ballet* y en lo que respecta a la formación de bailarinas y bailarines, exigía de sus solistas la más alta calidad de ejecución, a y sus estudiantes los impulsaba a prepararse para siempre ocupar el lugar de aquellos, logrando así un altísimo nivel también en el cuerpo de baile.

Como coreógrafo estrena su primer trabajo en 1862, con un ballet titulado *La Fille du Pharaon*, y con él inaugura el llamado *ballet a gran espectáculo*, que inspirado en el ejemplo de la *Grand Ópera* francesa, consiste en un género donde no solo la coreografía sino también la puesta en escena reflejan todo el esplendor y la ampulosidad de la Rusia Imperial. Con esta nueva manera de hacer espectáculos se explica “*la técnica había sido llevada a un extremo del refinamiento y el ballet parecía haber alcanzado su cenit*”. (Beaumont, 1949, p.33) Durante los casi cincuenta años que dominó el campo del ballet produjo cincuenta y cuatro obras

coreográficas. Entre las más conocidas destacan: *Le Roi Candule* (1869), *Don Quijote* (1869), *La Bayadère* (1877), *La Bella Durmiente* (1890), *El Cascanueces* (1893) *El Lago de los Cisnes* (1895), *Raymonda* (1898) y *Koniok Gorbunok* (1898).

La importancia de Petipa como coreógrafo radica no solo en su amplia producción sino en los adelantos técnicos y coreográficos que esta implicaba. La inclusión de las danzas de carácter en sus obras y el tratamiento del cuerpo de baile en sus coreografías hicieron de Petipa un innovador en su tiempo y sus trabajos en conjunción con el compositor Tchaikovsky, amalgamaron el arte de la danza en perfecta armonía con la música académica para crear un espectáculo complejo y magistralmente estructurado. Las obras cumbres de estos dos artistas en reunión fueron *El lago de los Cisnes*, *La bella Durmiente del Bosque* y *El Cascanueces*, las cuales figuran hoy en día entre las obras más representadas del repertorio clásico en todas las compañías del mundo.

1.7-Diaghilev y el ballet ruso en occidente:

Con Johanssen y Cecchetti como maestros de ballet en la escuela rusa, pronto se daría una primera generación de bailarines de notable técnica, entre ellos los hermanos Legat, Serge y Nicholas, y Mikhail Fokine (graduado en 1898), quienes a su vez ayudarían a la formación de nuevos alumnos de futura gran importancia como Anna Pavlova, Tamara Karsavina y Vatzlav Nijinsky, alumnos que serían testigos del comienzo de una nueva era en el ballet ruso.

Una serie de cambios sociales y políticos transcurría el país para ese entonces. El inminente fin del ballet imperial respondía a esta serie de cambios de los cuales el arte coreográfico no podía escapar, su fin era “*también el fin de una era, de un régimen y de una sociedad*”. (Carlés, 2002, p.121)

Las ideas de Richard Wagner sobre “la obra de arte total” o *Gesamtkunstwerk* (inspiradas en los ideales griegos, donde la música sirviera como medio de unión de las demás

artes) comenzarían a rondar por toda Europa influyendo, tanto en la música, como en las artes plásticas y sobre todo en la danza. Las ideas de Wagner pronto inspirarían a una joven estadounidense llamada Isadora Duncan, nacida en 1877, y a un grupo de intelectuales rusos que se titularon como *Mir Iskutzsya (El Mundo del Arte)*.

Mikhail Fokine, quién para comienzos del siglo se encontraba lidiando con los esquemas impuestos por Marius Petipa, presencié una visita de la extranjera Isadora Duncan en 1904, y observó mediante el trabajo de esta artista que podrían existir nuevas maneras de expresión. De Duncan se explica que: “*Liberó a la danza de corpiños, zapatillas, música e incluso de la coreografía propiamente dicha. Para esta mujer, la danza había de surgir en el momento en que la comunión entre el alma de la artista y la música establecían contacto*”. (Ibíd., p.127) Tales innovaciones dejarían una profunda impresión en el joven Fokine quién se había de mostrar interesado en la coreografía desde el momento de su graduación, y así estrenó al año siguiente *Acis y Galatea*.

Fokine poco a poco desarrolló sus ideas y un estilo muy particular. En 1914 recoge estas ideas en una carta que escribe al Times de Londres, en la que expresa:

1-La forma de la danza deberá estar compuesta de manera que corresponda al asunto, y debe expresar el carácter etnográfico y el de la época. 2-La danza y la mímica deben emplearse sólo para expresar el asunto y no como mero entretenimiento visual. 3-En el gesto debe participar todo el cuerpo debiendo emplearse el gesto convencional de las manos sólo cuando lo requiera el estilo del ballet. 4- Debe haber expresividad en todas las partes del desarrollo coreográfico. 5- En las artes asociadas al ballet debe dejarse entera libertad al compositor y al decorador. No es necesario que la música sea un simple acompañamiento del danzante; debe estar permitida cualquier clase de música, siempre que sea buena y expresiva. Finalmente no es imperioso que la bailarina esté ataviada con la falda tradicional del ballet. (Fokin, s.f, citado en Beaumont, 1949, p. 36)

En el año de 1905 creó para Anna Pavlova *La Muerte del Cisne*, una especie de ejercicio de improvisación de apenas tres minutos de duración. Con esta obra inauguraría una nueva estética en la danza, caracterizada por los enunciados anteriormente citados, y en ella estaría reflejada, gracias a figura del cisne, según apelan muchos historiadores, la muerte de una

época: la del ballet imperial, de la cual *El Lago de los Cisnes* era una obra muy representativa. Dos años después coreografía su obra *Chopiniana*, donde por primera vez el cuerpo de baile formaría parte integral de la pieza y no solamente figuraría como elemento decorativo para acompañar a los solistas. Como adicional innovación sería la primera obra que incluyera música (en esta caso los *Nocturnos* de Chopin) que no fuera creada especialmente para ser bailada. Además se convertiría en la primera obra rusa, rebautizada como *Les Sylphides*, en viajar a París para inaugurar el resurgimiento del ballet en Francia, empresa que estaría atribuida a Serge Diaghilev.

Diaghilev era miembro del mencionado grupo *Mir Iskutzsya*, que para ese entonces se encargaba de dar a conocer en san Petersburgo, el estado del arte en otras partes de Europa. Sin embargo para 1905, como uno de los miembros más importantes de dicho grupo, Diaghilev se propuso no sólo promover el arte del resto los países europeos, sino principalmente en conocer el suyo propio. Así reunió un grupo importante de obras pictóricas de su pasado ruso y los presentó en una exposición en París que obtuvo tal éxito que pronto le fue encargado recoger de igual manera obras musicales, introduciendo en Francia el trabajo de compositores como Glazunov, Rimsky-Korsakov, Tchaicovsky, Scriabin, Mussorgsky y Rachmaninov. Poco tiempo después Diaghilev se propuso llevar también a París el arte de la ópera y el ballet, y es en este punto que la unión con Fokine, miembro a su vez del *Mir Tzkutzsya* será tan importante.

Los primeros trabajos coreográficos que Diaghivev llevase a Francia serían los ya coreografiados por Fokine en años anteriores: *Chopiniana*, *Le Pavillon d'Armide*, *Les Nuits d'Egypte* y las *Danzas Polotvtsianas del Príncipe Igor*, representados por las nuevas estrellas rusas Anna Pavlova, Vatzlav Nijinsky, Tamara Karsavina, Adolf Bolm y la gran Matilde Kchessinskaya, quienes hicieron del ballet ruso toda una moda en la capital francesa.

Así Diaghilev inauguró una temporada de giras anuales presentando las coreografías de Fokine, que han de repetirse desde 1909 hasta 1912 con gran éxito. La primera de estas obras fue *Carnaval*, a la que le siguieron, *Sherehezade*, *Las Danzas Polovtsianas*, *El Pájaro de Fuego* y *Petrouchka*. Sin embargo en 1912, Diaghilev encargó a Nijinsky una coreografía nueva para llevar a París, lo cuál provocó la ira de Fokine y su posterior renuncia como coreógrafo de la compañía. Esta obra era *La Siesta de un Fauno*, la cuál no fue recibida muy bien por la crítica constituyendo un gran escándalo, el cuál fue aún superado al año siguiente con *Le sacre du Printemps*, del mismo Nijinsky y con música de Stravinsky:

Bastante decir de momento, para que pueda entenderse lo sucedido esa noche, que Stravinsky, Nijinsky y Diaghilev tuvieron que ser evacuados del teatro. Para hacerse igualmente una idea de la magnitud de los gritos del público, señalemos que los bailarines no eran capaces de escuchar la música de Stravinsky y tuvieron que seguir bailando a partir de las cuentas que Nijinsky gritaba desde los bastidores. (Carlés, 2002, p.158)

Tras este y algunos fracasos más, en 1917 Diaghilev contrata al joven moscovita Léonide Massine, como el nuevo coreógrafo de la compañía, con quién realiza *Parade*, con música de Eric Satie y diseños de Pablo Picasso. Con esta obra se cierra la época de esplendor del ballet ruso y se inaugura otra marcada por los cambios de gusto y la divagación estética por los campos de la experimentación de las vanguardias del siglo XX, que de alguna u otra manera dieron paso a la aparición de la danza moderna o contemporánea. De esta última etapa Balanchine destaca como coreógrafo de algunas obras poco exitosas, hasta que en 1929 con la muerte de Diaghilev se disuelve la compañía y sus integrantes se diseminan a continuar su labor en otras partes y escuelas del mundo.

Sin embargo nada indica que con la aparición de las nuevas tendencias en la danza, el ballet esté en vías de desaparecer, muy por el contrario estas nuevas tendencias se encuentran en franca retroalimentación con la técnica clásica y la mayoría de las compañías de ballet del mundo aún contienen obras clásicas dentro de sus repertorios.

1.8-La danza contemporánea:

Ya en el siglo XX, los viejos esquemas impuestos por varios siglos en el arte coreográfico del ballet, habían empezado a ser puestos a prueba por varios creadores y artistas que buscaban nuevas maneras de expresión.

Así nace en Europa central y en Estados Unidos, por separado aunque simultáneamente, un movimiento de “*alejamiento del ballet clásico y hacia una nueva manera de bailar más libre, natural y expresiva*” (Glasstone, 1997, p.47), el cuál era reflejo de un evidente cambio en la sociedad a nivel intelectual, que se reflejaría en todos los campos artísticos. Había llegado el nuevo siglo, con él las vanguardias modernas y una nueva forma de expresión en el arte del movimiento.

Isadora Duncan es considerada muchas veces la creadora de la danza moderna. Sin duda alguna su peculiar manera de concebir la danza influiría en muchos creadores y coreógrafos de los años por venir, que originaron a principios del siglo XX, como ya se ha dicho una clara oposición hacía lo que consideraban como superficial y artificioso del ballet.

En Alemania, donde en décadas anteriores, los Ballets Rusos de Diaghilev no parecieron tener tanto éxito como en otros países, figuras como Mary Wigman, Rudolf von Laban y Kurt Joos, fueron los pioneros de un movimiento expresionista en la danza, en un país, que como explica Ana Abad Carlés, poseía los ingredientes para dar un nuevo paso en lo que a este arte escénico se refiere:

Esta marcada tendencia (de Alemania) hacia una “modernidad” más radical que la que los herederos de los teatros imperiales parecían ofrecer, hizo que, desde un primer momento Alemania se decantara hacia un nuevo tipo de danza que habría de ser, junto con las experimentaciones paralelas de la época de las pioneras americanas, la semilla y verdadera fuente de la danza moderna y contemporánea del siglo XX. (Carlés, 2002, p. 189)

Por ejemplo, a lo que Laban Y Wigman se refiere, ambos estuvieron en constante contacto con los representantes del movimiento dadaísta de su país, y así pronto ellos mismos

parecerían revolucionar el estado de la danza como sus compañeros dadaístas lo harían en el ámbito de las artes plásticas. Mary Wigman, a raíz de esta simbiosis con los dadaístas, quienes proponían un “arte absoluto”, propuso, a su vez una “danza absoluta” con la cual “*acabar con la idea de que la danza representa, para partir de la premisa de que la danza es*”. (Ibíd., p.125)

Esta nueva manera de concebir la danza de Wigman, quién estuvo íntimamente relacionada con los estudios científicos de Laban para crear un complejo sistema de anotación coreográfica (basado en la contemplación de todo tipo de movimiento en el espacio), concibieron en ella la representación de los ideales expresionistas en la danza. Es sus trabajos, como *Witch Dance (Danza de Bruja)* por ejemplo, estaban presentes una estética que apelaba a la afloración de los sentimientos más oscuros de su personalidad, olvidando por completo la preocupación que hasta ese entonces había tenido el ballet por el preciosismo en las formas, que muy por el contrario, en el caso de Wigman, tendían a ser lo más grotescas posibles. En 1920, finalmente, abre su propia escuela, donde muchos de sus alumnos aprenderían las técnicas que los convertirían en grandes exponentes de este tipo de danza, no solo en Europa, sino también en Estados Unidos, donde abría de disiparse este nuevo estilo, tomando características propias.

Otro artista importante dentro de este período en Alemania fue Kurt Joos, nacido en 1901. Joos combinó las influencias de los estudios científicos del movimiento, realizados por uno de sus maestros, el ya mencionado Rudolf von Laban, y además los combinó con su influencia de la técnica clásica, originando un estilo innovador, que mezcla los elementos dramáticos del teatro, con las cualidades técnicas del ballet y los elementos expresionistas de su tiempo. Su obra más famosa, considerada como una obra maestra y aún representada hoy en día es *La Mesa Verde*. Esta obra muestra grandemente las crudezas de la guerra, un tema,

que sería recurrente y daría un tinte específico a los creadores europeos de la época: “*Con dos guerras mundiales en las que sobrevivir, los artistas europeos se vieron en el deber de concienciar y denunciar a sus contemporáneos la realidad que les tocó vivir, a pesar de que ésta fuera fea y descarnada*” (Carlés, 2002, p.204), especialmente en Alemania, donde la marcada participación bélica influiría en la vida y desarrollo de la nación.

La influencia del trabajo de Joos recaería en varios bailarines y coreógrafos de su tiempo, importantes para el desarrollo de la danza moderna, entre ellos se encuentra la reconocida Pina Baush y sus polémicas obras.

Ya en Estados Unidos, gracias al intercambio constante con artistas provenientes del viejo continente, la danza libre o danza contemporánea encontraría varias figuras precursoras que le darían vida y características propias, la mayoría de ellas fueron mujeres. Los nombres de Martha Graham y Doris Humphrey son dos de los más importantes, sin duda alguna.

Quién habría de dar paso a estos nombres y los sucesivos, sería la bailarina Ruth Saint-Denis, formada en Europa, pero nacida en los Estados Unidos, lugar al que decide volver junto con su esposo el bailarín Ted Shawn, para abrir una escuela en 1915. Dicha escuela sería la Denishawn School, donde estudiarían Graham, Humphrey y también Charles Wuidman. Sobre esta escuela y la compañía de allí surgida, Marcia B. Siegel, explica:

La compañía Denishawn, conducida por el matrimonio de Ruth Saint-Denis y Ted Shawn, fue otra de las primeras alternativas al ballet. A través de sus giras y mediante su escuela, Denishawn popularizó una versión de la danza como un espectáculo exótico diseñado según las danzas tradicionales de Egipto y la India; sin embargo, quizá la mayor influencia de la compañía provenga de sus bailarines, ya que algunos de ellos reaccionaron en contra del estilo excesivamente decorativo y limitante que, en su opinión, caracterizaba a la Denishawn. (Siegel, 1988, p.33)

Y como las vanguardias generalmente nacen como movimientos que se revelan ante su predecesor, así, Doris Humphrey y Martha Graham, pronto se revelarían ante el orientalismo de sus maestros y se marcharían a abrirse paso por sí mismas y crear sus propias escuelas.

Humphrey publica en 1953 el libro *the Art of Making Dances*, considerado aún hoy en día como uno de los mejores tratados de la composición coreográfica, allí expone su teorías sobre la danza y en especial uno de sus principios más importantes el *fall and recovering* (caída y reposición), utilizado actualmente en muchos sistemas de enseñanza de danza moderna. (Carlés, 2002, p. 241)

En cuanto a Martha Graham, en contraposición al *fall and recovering* de Humphrey, propuso el sistema de *contracción*, basado ejercicios especiales de la zona pélvica y abdominal, los cuales otorgaban a la vez, una importancia no vista, a la respiración y a la posición del cuerpo del bailarín y a la interacción de éste con las leyes la gravedad. Sobre ella Ana Abad Carlés, escribe:

Innegablemente, Martha Graham cambió el papel de la danza como pocas personas lo habían logrado hasta su aparición. No sólo consiguió una forma diferente de bailar (...), sino que además fue capaz de regularlo y codificarlo para que no se perdiera una vez que ella abandonara los escenarios y las clases. (Carles, 2002, p. 241)

Así, el método Graham es uno de los más populares en la danza contemporánea, especialmente por la codificación y el desarrollo de una técnica bien establecida.

Ya para las décadas de los cincuenta y sesenta, su técnica estaba tan bien desarrollada que incluso algunos bailarines y coreógrafos clásicos empezaron a interesarse en estudiarla, originando en estos tiempos, el comienzo de una simbiosis que no ha cesado en la elaboración de nuevas obras estilos y tendencias. El trabajo del reconocido bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, es un difundido ejemplo de estas primeras fusiones entre ambas técnicas.

Merce Cunningham, nacido en 1919 y alumno de Martha Graham en sus inicios, no dudó en rebelarse contra su profesora al igual que ella lo había hecho con los suyos. Por esta razón en 1945, abandona su compañía ya habiéndose formado en sus principios. A la vez estudia con George Balanchine, el maestro y coreógrafo europeo, que funda una de las

escuelas pioneras de ballet en los Estados Unidos. Con él pronto descubrió, que las piernas de los bailarines clásicos estaban mucho mejor formadas que las de los bailarines de danza moderna, pero por el contrario el trabajo del torso de la técnica clásica le parecía muy rígido. Así concluyó que si a las piernas clásicas se les integraba un torso de bailarín moderno, el resultado sería un intérprete mucho más perfecto. Así surge un estilo característico sobre el cual, Marcia B. Siegel, explica:

Cunningham ha sido un precursor en el uso de sucesos causales en la coreografía (...). Pone en tela de juiciosa relación entre música y danza, y a veces emplea sonidos metálicos, a modo de partitura, o bien sus bailarines se mueven de una manera independiente unos de otros (y de la música) y a menudo no dan el frente al público. Todo ello altera la definición misma de una interpretación de danza. (Siegel, 1948, p.46)

Pero el trabajo de Cunningham es sólo uno de los más relevantes de los influenciados por Martha Graham, que al ser combinados con otros estilos y técnicas han originado nuevas y múltiples formas de concebir la danza en la actualidad. Vale la pena mencionar que la danza moderna o contemporánea, relativamente reciente, ha alcanzado una gran popularidad debido a la libertad creadora que le brinda a los coreógrafos, de ser combinada con casi cualquier tipo de expresión artística, o folklórica y que ha generado una proliferación casi incalculable de escuelas y una buena cantidad de compañías profesionales que se encuentran laborando actualmente en el mundo.

De estas fusiones ha nacido *ballet contemporáneo* el cuál es un género originado por la influencia de la danza moderna sobre el ballet. Este nuevo género, todavía se considera perteneciente al ballet. Valdría la pena hacer una distinción entre los términos “moderno” y “contemporáneo”, para cerrar este apartado. Como explica Glasstone: “

Hablando estrictamente, la palabra “contemporáneo” significa “que pertenece a la misma época”. El uso popular extiende este significado a “del día actual”. En este sentido, la expresión “danza contemporánea” debería incluir al ballet en sus formas presentes. (Glasstone, 1997, p.48)

Sin embargo, actualmente la expresión “danza contemporánea”, ha llegado a ser la designación de todas aquellas formas de danza no balletística, que son derivadas principalmente de las influencias de Duncan, Humphrey y Graham, en sus diversas combinaciones y diversificaciones actuales.

2-La presencia masculina en el ballet:

Como hemos visto, las representaciones de ballet, al principio, durante el reinado de Luis XIV, estaban conferidas sólo a bailarines de sexo masculino y no fue sino hasta el año 1681, veinte años después de creada la Real Academia de la Danza, cuando las mujeres hicieron su aparición en público como *danseuse*, en el ballet titulado *Le Triomphe de l'Amour* de Lulli. (Beaumont, 1949, p.13)

A partir de ese momento se suceden en la historia una serie de capítulos que poco a poco marginarán a la figura del bailarín hasta su total desaparición durante el período romántico:

La explotación de la *danseuse étoile* fue también perjudicial en el sentido de que causó la gradual desaparición del danzante masculino, el cual, habiendo sido anteriormente de igual o superior importancia que la *danseuse*, estaba reducido al papel de soporte viviente. (Ibíd., p. 29)

Esto se debió principalmente, como se ha explicado, a la representación del ideal romántico encarnado en la etérea figura femenina, y la consecuente aparición del ballet *sur le pointes*, es decir, el baile femenino sobre la punta de los pies que obligaba a las bailarinas a tener un soporte, en este caso sus compañeros de baile, para poder realizar los largos adagios manteniendo el equilibrio. Tal situación obligó a los bailarines a retirarse de los escenarios gradualmente y a finales del siglo XIX, como cuenta Friedrich Regner, “*La joven generación de bailarines era tan escasa, que muchos papeles masculinos se convirtieron en papeles varoniles para ser interpretados por bailarinas*” (Regner, s.f, citado en Fundación Gustavo Franklin, 1968, p.15). Por esta razón, la mayoría de los hombres no quiso seguir relacionada con esta forma de arte “marginal y decadente”, especialmente porque el público demostraba poca consideración hacia ellos. (Glasstone, 1997, p.26)

El ejemplo de lo ocurrido durante el Romanticismo es sólo uno de los más álgidos desbalances entre la figura masculina y la femenina, sin embargo la historia ha estado impregnada por una continua metamorfosis, no siempre proporcionada, de las figuras del bailarín y la bailarina, hasta llegar a lo que hoy conocemos como ballet clásico y otras muchas formas de danza. Vale la pena mencionar que en la mayoría de las danzas folklóricas o populares, de las cuales el ballet se ha nutrido, el hombre, al igual que la mujer, juega un papel importante y determinado en muchas ocasiones por el contraste de su energía ante la del sexo opuesto.

Para nadie es un secreto que las bases de la cultura occidental, como hoy la conocemos fueron establecidas en la antigua Grecia, incluyendo la mayoría de los esquemas sociales, culturales, políticos y estéticos. Es importante recalcar entonces, el papel fundamental de la danza masculina en aquél entonces:

La danza para los griegos, estaba elevada a la categoría de *arte*, un lugar privilegiado que ocupaba sólo al lado de la música y la poesía. Muchas de las formas que hoy conocemos como “arte” (pintura, escultura, arquitectura), para ese entonces no eran consideradas como tal: “*El objetivo del arte en Grecia era la catarsis, y, por ello, la danza, siempre en conjunción con la música y la poesía, era un vehículo más que apropiado en la consecución de esta catarsis, que había de permitir una comunicación con los dioses del olimpo.*” (Carlés, 2002, p.16) Es por ello que la danza tenía una musa asignada, privilegio que sólo conferido a las artes, dicha musa era Terpsícore.

Además de las propiedades catárticas, la danza también era un fenómeno de comunicación social. Rolando Díaz, en un artículo publicado en Internet titulado *La Fuerza de la Danza Masculina en el Ballet*, explica que la importancia de la danza era tal para el sexo masculino en la antigua Grecia, que célebre filósofo Sócrates afirmaba que “*el mejor bailarín*

*es también el mejor guerrero*¹, debido a las propiedades que este arte infundía en quién la practicase.

Para 1641 en la corte del Rey Sol, la situación no era muy diferente para el estatus social que la danza confería al bailarín, según escribiera St. Hubert en un manual de danza de la época:

Todo el mundo sabe que para que un joven noble se pule, debe aprender equitación, esgrima y danza. La primera capacidad aumentará su destreza; la segunda, su valor y la tercera se garbo y disposición. Puede decirse que cada uno de estos ejercicios, siendo útiles en su momento apropiado, son de igual valor, ya que Marte no es menos dios de la guerra cuando descansa sobre el seno de Venus que cuando retruena en medio de las batallas. (Glasstone, 1997, p.27)

Sin embargo no es de nuestra intención demostrar que la danza es propia de uno u otro sexo, sino más bien hacer notar, al menos en el ballet, la importancia que ambos tienen en los diferentes roles que cumplen, complementándose con frecuencia al exaltar las cualidades de su opuesto. Robert Joffrey, director artístico y fundador de The Joffrey Ballet explica en el prefacio del libro *Danseure, The Male in Ballet*:

Pienso que el movimiento puede contener una tremenda sensualidad que no es directa a un específico género sexual. Ciertamente el movimiento para mí es asexual. Tanto hombres como mujeres pueden hacer cualquier paso de baile. Por supuesto que algunos pasos se han vuelto particularmente asociados a un sexo más que a otro, pero esto, a mí parecer, se debe a algunas connotaciones arcaicas y hábitos de entrenamiento que todavía existen en el mundo de la danza. (Philp y Whitney, 1977, p.10)²

Luego de Romanticismo, y de la fuerte crisis vivida en el área de la danza por parte del sexo masculino, este se vería reivindicado de forma magistral por la para entonces incipiente escuela rusa. Para 1865 sólo Dinamarca preservaba la tradición de fuertes bailarines masculinos debido al trabajo de Augusto Bournoville, pero en el resto de Europa se encontraba en franca decadencia. La mayoría de los profesores italianos y franceses, como hemos visto, se marcharían a trabajar a San Petersburgo, donde años atrás Pedro el Grande en

¹ Disponible en <http://w.w.w.vital.org/danza.htm>

² En inglés en el original. Traducción del autor.

su proceso de europeización “*hizo que el zar importara no sólo a los arquitectos y artistas franceses e italianos para crear una ciudad de altura (...) sino también hizo que otras artes cortesanas llegaran a Rusia, entre ellas la danza*”. (Carlés, 2002, p.92). Este hecho convirtió a esta ciudad en el lugar propicio para que una amalgama de diferentes escuelas, estilos y técnicas dieran como resultado la creación de lo que hoy se conoce como la escuela rusa.

En esta escuela se combinarían el refinado estilo francés con la avanzada, y ya bien codificada técnica italiana, además de unirse al ánimo popular ruso. Como explica Glasstone, “*siempre ha existido una fuerte tradición de danza folklórica masculina en los países eslavos, así que se consideraba muy natural que los hombres bailaran*” (Glasstone, 1997, p.31). Así, sin ninguna discriminación de género, las escuelas rusas eran las únicas que prestaban igual atención a la enseñanza tanto de bailarinas como de bailarines, exigiendo siempre los más estrictos parámetros de excelencia, dando lugar a una gran cantidad de estrellas de ambos sexos, que serán las encargadas de reivindicar el arte de la danza en occidente con su particular forma de hacer ballet, en la que “*la belleza y gracia del bello sexo contrataban vivamente con la fuerza y vitalidad de los bailarines masculinos*”. (Beaumont, 1949, p.33)

Uno de los más grandes exponentes de esta escuela, que mucho tuvo que ver en la reivindicación del bailarín en el ballet fue Michael Fokine. Cuando Serge Diaghilev lo eligió como coreógrafo en 1909, aseguraría el éxito de su Ballet Russe, al encontrar en él un talento innovador para el arte coreográfico. Con una serie de preceptos publicados en sus *Cartas al Times*, descritos anteriormente, Fokine se convirtió rápidamente en el coreógrafo más representativo de su tiempo, otorgándole al bailarín masculino un papel preponderante que había sido perdido desde la época del romanticismo. Así creó coreografías como *Scherezade* (1910), *Le Spectre de la Rose* y *Petrouchka* (ambas de 1912), donde el hombre no solamente

figuraba como solista, sino muchas veces, como es el caso de El Espectro de la Rosa y Petrochka, le era conferido el papel principal.

Fue sin duda alguna Vaslav Nijinsky, quién mejor interpretaría sus coreografías, muchas de las cuales fueron creadas especialmente para él y quién sería considerado como la primera importante estrella masculina desde los desaparecidos “dioses de la danza”, reviviendo así el interés del público por la danza masculina: “*Europa occidental había olvidado la emoción y la conmoción de la gran danza masculina, y Nijinsky, con sus saltos fenomenales, su intensidad dramática y la apasionada virilidad de su movimiento, inició toda una nueva era de la danza masculina.*” (Glasstone, 1997, p.32)

Vaslav Nijinsky nació en Varsovia en el año de 1890 y al estudiar en la Escuela Imperial, su talento fue reconocido en los primeros años de sus estudios académicos. Muchas veces ha sido reconocido como el más grande bailarín de todos los tiempos, aunque sus trabajos como corógrafo no tuvieron muy buen resultado. La única coreografía que de él se conserva es *La Siesta de un Fauno (L'après-midi d'un faune* estrenada en 1912), obra, como se ha dicho, muy controversial en su época, por romper todos los parámetros de la técnica clásica y considerada como un adelanto a lo que después se llamaría danza moderna o contemporánea.

Este brillante bailarín muere en 1950, habiendo abierto la puerta del éxito para los bailarines rusos en occidente. Tras él habrían de continuar Rudolf Nureyev y Mikhail Baryshnikov deleitando al público mundial y sumando espectadores a su arte, gracias a varios factores:

El público de ballet no sólo creció de modo inimaginable en los días de Nijinsky, sino que gracias al cine y a la televisión, Nureyev y Barisnikov pudieron alcanzar a un mayor sector de la sociedad, demostrando al hombre de la calle la emoción de la buena danza varonil. (Glasstone, 1997, p.33)

Incluso el bailarín Ted Shawn, hizo varias giras por Estados Unidos, entre los años 1933 y 1940, con su compañía formada exclusivamente por varones.

El trabajo de estos bailarines y sus seguidores se hizo prontamente reconocido a nivel mundial, y gracias a las múltiples invitaciones de otros ballets y la amplia difusión de los medios de comunicación masivos de nuestros tiempos, el ballet logró convertirse una actividad rentable para muchos empresarios y coreógrafos. Así, los grandes clásicos del siglo diecinueve, olvidados por los repertoristas de las grandes compañías, muy pronto fueron retomados con una nueva manera de ser interpretados:

Ahora la audiencia no se conforma con ver al bailarín como sólo un apuesto pedestal para la bailarina o con esperar al tercer acto para verlo bailar. Nureyev y otros han añadido solos, variaciones y matices psicológicos a sus roles en clásicos como Raymonda, Lago de los Cisnes y El Cascanueces, y así el balance esencial entre el rol masculino y el femenino se ha restaurado. Porque si se necesitan dos para bailar un tango, también se necesitan dos para retratar una dramática historia de amor, y eso, con todos los enredos de cuentos de hadas y divertimentos, es de lo que tratan estos ballets. (Philp y Whitney, 1977, p.17) ¹

Es por eso que el hombre ha cobrado nueva vida en el ballet, gracias principalmente a la influencia de la escuela rusa y a las cualidades atléticas que les son exigidas para satisfacer las demandas coreográficas de las creaciones balletísticas contemporáneas. Cada vez más, las barreras entre la danza clásica y otras disciplinas se difumina, obligando a los bailarines a ser versátiles en más de una técnica y propiciando el desarrollo de atributos asociados a la fuerza, resistencia, elegancia, gracia y rapidez.

Muy al contrario de lo que todavía se piensa en algunas sociedades, los principales atributos que debe poseer un bailarín clásico son, precisamente, la fuerza y la masculinidad: *“cualquier muchacho u hombre que baila como niña o mujer no es un buen bailarín; la danza afeminada en un hombre es simplemente mala danza”*. (Glasstone, 1997, p. 24). Las largas

¹ En inglés en el original. Traducción del autor.

horas de entrenamiento físico, el trabajo de levantamiento de sus compañeras de baile y el exigido dominio psíquico y corporal hacen del bailarín un artista y un atleta a la misma vez:

Primero vienen los ejercicios de la barra para calentar lentamente todos los músculos y poco a poco preparar todo el cuerpo en forma sistemática y general para bailar, concentrándose específicamente en la acción de piernas y pies, el control de la espalda y la colocación de las caderas. Enseguida vienen los ejercicios en el centro del salón, que básicamente son una repetición y una elaboración del trabajo en la barra, pero ejecutado ahora sin apoyo y con la introducción de muchos cambios de dirección y un mayor uso de brazos y cabeza. Le siguen aquellas secciones de la clase que se concentran en el adagio (movimientos lentos, sostenidos, que desarrollan en los bailarines el sentido del equilibrio y la sensación de “línea”) y los muchos y variados giros llamados *tours* y *pirouettes*. Los varones deben sobresalir tanto en estos movimientos como en los de elevación, que concluyen la clase y consisten en todos los diferentes tipos de saltos, primero pequeños y sencillos, luego, gradualmente, más complejos (incluyendo movimientos de *batterie* donde los pies del bailarín se entretajan en el aire y las piernas pegan una con otra durante el salto), elevándose cada vez más y al final viajando, batiendo y girando en todas las direcciones. (Ibíd., 25)

Claramente, bailar es una forma de expresión natural en el ser humano. El elemento que compone la danza es intrínseco tanto en hombres como en mujeres: el ritmo, presente en los latidos del corazón, en la respiración, en el caminar. Las técnicas que ha desarrollado el ballet exigen tanto un gran dominio del cuerpo como la explotación máxima de las capacidades físicas y esto es posible para ambos sexos por igual, sólo es necesaria la paciencia, la perseverancia y la responsabilidad, que harán de su trabajo un *arte* en la medida en que sepan combinar las características propias de su sexo en relación con las del sexo opuesto en escena, de una manera grácil, armoniosa y natural. Como explica Merce Cunningham en el documental *Merce Cunningham: A Life Time of Dance*:

La mujer (en una coreografía), muy a menudo tiene una calidad constante que puede perpetuarse realmente por bastante tiempo. El hombre es más bien como una lanza que puede subir y bajar. Sí existe una diferencia, pero de alguna manera uno complementa al otro¹

Este bailarín y coreógrafo nacido en 1919 trabajó en sus inicios con la conocida Martha Graham, en Estados Unidos, su lugar de origen, hasta que conformó su propia compañía en 1953 y la cuál laboró ininterrumpidamente a su cargo hasta el año de 1999. Su trabajo (en

¹ Cunningham, M. s.f., citado en el documental *Merce Cunningham: A Life Time of Dance*. Thirteen /WNET. New York, 2000. (En Inglés en el original. Traducción del autor.)

conjunción con el compositor John Cage), aparte de ser reconocido mundialmente dentro del ámbito de la danza, es también un ejemplo de cómo el genio creador de un bailarín puede prolongarse un buen número de años a lo largo de su vida. Esto, vale hacer mención, es más probable en la danza moderna o contemporánea, que en el ballet, como explica Richard Glasstone:

Los requerimientos físicos de la danza contemporánea por lo general hacen posible disfrutar de una carrera activa más larga de lo que es usual en la clásica. En el campo de la danza moderna se acepta e impulsa un rango más amplio de tipos y pesos corporales que en el mundo del ballet. El grado de complejidad de la técnica del ballet clásico requiere muchos años de concentración en la adquisición de las capacidades puramente técnicas, pero la danza moderna está más preocupada por la exploración del movimiento. (Glasstone, 1997, p.51)

Es debido a ésta razón por la cuál muchos bailarines se sienten atraídos a la práctica de la danza moderna en lugar del ballet, sobre todo aquellos que no tuvieron la oportunidad de comenzar estudios a temprana edad. Sin embargo esto no afecta la creciente popularidad del ballet clásico en todo el mundo: *“En décadas anteriores, importantes compañías de ballet se han establecido en países que no tenían una fuerte previa tradición en danza –Estados Unidos, Gran Bretaña, Alemania, Los Países Bajos, Suecia, Israel, Canadá y Australia- entre otros.”* (Philp y Whitney, 1977, p.12)¹ Esto fue escrito a penas en el año 1977, hoy en día se puede aseverar, que esta tradición dancística ha pasado a muchos otros países en los cinco continentes, incluyendo Suramérica, donde Cuba se ha establecido con una técnica propia muy respetada y reconocida a nivel mundial.

Para concluir este apartado vale decir que solo basta echar un vistazo a la historia del ballet y la danza para figurarse los aportes del sexo masculino al arte coreográfico. Una larga lista de coreógrafos, teóricos, compositores, bailarines y empresarios es encabezada por el propio Rey Sol y sus colaboradores: Moliere, Lully y Beauchamps. Le siguen Noverre

¹ En inglés en el original. Traducción del autor.

y Blasís con sus aportes técnicos y prácticos para la codificación de la danza, a la vez que “los dioses de la danza” Dupré y los Vestris y el coreógrafo Taglioni. Luego la explosión del Ballet Ruso, liderizado por Petipa, Tchaikovsky y Diaghilev y la consecuente aparición de innovadores coreógrafos como Fokine, Massine y Balanchine, que a la vez dieron paso a la presentación de las grandes estrellas masculinas en occidente, los bailarines Nijinsky, Nureyev y Barishnikov.

Además vale hacer notar que trabajos como los del mencionado Ted Shawn, Maurice Bejart o más recientemente Mathew Bourne (que en 1995 creó un aclamado *Lago de los Cisnes* para un elenco conformado sólo por hombres), afirman el interés de algunos coreógrafos contemporáneos, que recientemente o incluso en la actualidad, se proponen estudiar y explorar las posibilidades masculinas del movimiento. Basta con observar el trabajo y la cartelera de las grandes compañías de ballet para darse cuenta de que no existe solo un “dios de la danza” sino múltiples estrellas, que día a día reivindican la posición del hombre al darle el puesto que merece junto a su compañera de baile, perpetuando un arte que cada vez se torna más exigente para sus intérpretes.

Los tiempos actuales, parecieran diferenciarse por muchas razones, de las décadas y siglos anteriores en que la danza se ha desarrollado: “*la revolución de las actitudes sexuales del siglo XX ha traído como resultado el desvanecimiento de algunas de las viejas líneas divisorias entre los sexos.*” (Glasstone, 1997, p.25) Pero aunque esta opinión de Richard Glasstone pueda aseverarse, la danza pareciera ser una de las artes en que todavía las diferencias entre las fuerzas masculina y femenina pudieran ser aprovechadas con una finalidad estética.

3-El ballet en Venezuela

Una expresión universal con sentido de identidad:

En nuestro país, la historia del ballet comienza una vez que concluye la dictadura gomecista, y se abren las puertas a las influencias extranjeras, sobre todo en el campo de las artes y en desarrollo educativo. Durante la década de los cuarenta del siglo XX, el público venezolano comienza a tener acceso a espectáculos de los mejores ballets del mundo y su influencia formativa, así como también la permanencia de algunos artistas en nuestro país “*en una suerte de éxodo hacia latitudes latinoamericanas debido al conflicto bélico mundial*” (Paolillo, 2004, p.2)

Sin embargo tiempo antes, incluso durante el gobierno de Juan Vicente Gómez ya habían sucedido algunos eventos dignos de mención. El más importante de ellos es sin duda la visita de Anna Pavlova, una de las máximas estrellas del ballet ruso, proveniente de los Ballets Imperiales del Teatro Marinsky de San Petersburgo y los Ballets Rusos de Sergio Diaghilev. Pavlova visitó los escenarios del Teatro Municipal de Caracas y del Teatro Municipal de Puerto Cabello en el año de 1917, dejando una grata impresión en selecto público nacional.

Otro factor relevante en esta época es la llegada de algunos profesores extranjeros y su asentamiento en Venezuela, que aunque ninguno haya alcanzado establecer una escuela con carácter profesional, al menos iniciaron a algunas niñas de las élites capitalinas en esta incipiente disciplina, aunque, “*la iniciación de estas niñas en la danza respondía a un requerimiento social; la formación de una señorita espigada y grácil, hecho que limitaría la danza a un mundo privado, superficial y amateur*”. (Piñango y López, 2004, p.33)

Gally de Mamay, formada en los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, fue la primera de ellos, arribando a tierras venezolanas por motivos personales en 1930. A ella le siguieron Basil

Iston Dimitri en 1934 (hijo de rusos y formado en Estados Unidos con los maestros Ruth Saint-Denis y Von Laban) y Steffy Sthäl de Austria en 1936.

Sin embargo este panorama de la formación amateur cambiará, como hemos dicho, a partir de la década de los cuarenta cuando varias agrupaciones visitaron los principales escenarios de la capital y otras ciudades del país. Entre estos figuraban: El Ballet de Kurt Jooss, precursor de la danza expresionista alemana; el American Ballet; los Ballets Rusos de Montecarlo; el Ballet Page- Stone; el Ballet Ruso del Coronel de Basil; la pareja de bailarines internacionales Alicia Markova y Anton Dolin; las Estrellas del Ballet de la Ópera de París; Alicia Alonso e Igor Youskevicht y posteriormente el Ballet Follie Bergere de París.

Con la visita del Ballet Ruso del Coronel de Basil, se da por inaugurado un proyecto pedagógico de gran importancia que asentaría miras a la profesionalización del ballet en nuestro país. Dicho proyecto se trata de la Cátedra de Ballet del Liceo Andrés Bello a cargo de los bailarines Henry y Luz Thompson. La importancia de esta cátedra está *“en el hecho, por demás inédito de significar un espacio para la instrucción y la difusión del ballet clásico, como una actividad extracurricular de un centro de estudios oficial de educación media, del cuál emergerían los primeros bailarines profesionales o al menos con disposición a serlo”* (Paolillo, 2004, p.10). De sus alumnos emergieron importantes figuras como Vicente Nebrada, Margot e Irma Contreras, Belén Núñez, Graciela Henríquez, Tulio de la Rosa e Ileana y Elsa Recagno, quienes tuvieron acceso al ámbito profesional, y trascendieron a una segunda etapa de la cual surgiría el Club del Ballet, también a cargo de la pareja de los Thompson.

Ya para finales de esa década se habían intentado establecer difícilmente dos escuelas más de danza clásica, demostrando la intención de algunas figuras venezolanas y extranjeras por profesionalizar el ballet en nuestro país, aunque la primera con menos éxito que la segunda, ubicada en el Ateneo de Caracas a cargo de Ruth Morales, alumna de Belén Álamo y

Steffy Sthäl. La segunda, fue la Escuela Nacional de Ballet, bajo la dirección de Nena Coronil, discípula de Gally Mamay y Dmitri y Steffy Stahl. Allí impartieron clases maestros internacionales como Lila Nikolska (proveniente de Rusia), Henry Danton (Inglés), Miro Shemelensky (Ballet de la Ópera de Praga) y José Parés (Ballet Alicia Alonso de Cuba). Entre los alumnos más reconocidos de esta escuela se encuentran Vicente Nebrada, Irma Contreras y Graciela Henríquez.

En cuanto al interior del país, Nina Nikanorova, bailarina rusa, se establecería en 1947 en la ciudad de Valencia en el estado Carabobo, donde al año siguiente funda la Escuela de Ballet de la Gobernación del Estado Carabobo, iniciando así una destacable formación educativa como maestra de ballet en el ámbito público, dentro de una institución que continúa funcionando hoy en día. También Taormina Guevara, *“quién fuera una de las primeras bailarinas venezolanas en viajar al exterior, concretamente a Nueva York, para realizar estudios especializados de ballet”* (Paolillo, 2004, p.12) ejercerá una importante labor docente en la ciudad de Barquisimeto, fundando en 1949 la Escuela de Ballet Taormina Guevara, de donde surgirá el Ballet Barquisimetano.

A la ciudad de Maracaibo, en 1950, llega de Ucrania la bailarina Irene Levandovsky, alumna de la reconocida Tamara Karsavina, y establece una escuela privada. Su labor luego será continuada por la holandesa Sonja Köster, dando frutos en el Ballet de Maracaibo, en las manos de su alumna Shasha Gosic y Nedo Voykich, ambos provenientes de Yugoslavia.

En 1953 la Escuela Nacional de Ballet inicia un pionero proyecto artístico con la primera generación de bailarines formados en nuestro país: el Ballet Nena Coronil, compuesto principalmente por los ya mencionados Vicente Nebrada, Graciela Henríquez e Irma Contreras, además de otras figuras como Belén Lobo, Maruja Leiva, Alfredo Pietri, Vicente Abad, Tulio de la Rosa y Domingo Renault. Sin embargo tres años después, agobiada por la

falta de recursos, Coronil decide cerrar sus puertas. (Piñango y López, 2004, p.38). Un hecho importante de destacar es que el luego celebrado coreógrafo Vicente Nebrada tuvo la oportunidad, con esta agrupación, de mostrar sus primeros trabajos: *Chopiniana*, *Concierto en Varsovia* y la reposición de *Las Sílides*. De hecho, es con esta última pieza que el Ballet Nena Coronil inaugura la televisión pública venezolana, con la primera transmisión del canal Radio Caracas Televisión, ese mismo año.

El cese de actividades de la Escuela Nacional de Ballet, dio paso a la Academia Interamericana de Ballet, un importante proyecto a nivel educativo, que se origina en 1955 gracias a su promotora Margot Contreras, y que servirá para que varias generaciones de intérpretes solidificaran su vocación artística en manos de profesoras como Irma Contreras, Maruja Leiva e Inés Mariño. Entre sus alumnos destacan la renombrada Zhandra Rodríguez, Fanny Montiel, Everest Mayora, Hercilia López, Eva Millán, Marianela Machado y Adriana Suárez. (Paolillo, 2004, p.14)

Bajo la iniciativa de las hermanas Contreras surgió primeramente el Ballet Interamericano, que solo alcanzó existencia por poco más de un año, pero que dio paso al nacimiento del Ballet Nacional de Venezuela, en 1957, con la conducción de Irma Contreras. Con este proyecto, Venezuela vio la realización de la primera compañía de ballet a nivel profesional: *“Formación al más alto nivel profesional conocido hasta entonces, dinámica proyección y constante estímulo a la creación, caracterizaron la trayectoria del Ballet Nacional de Venezuela, que se extendió hasta 1980.”* (Paolillo, 2004, p.14) Dicho ballet, así como también la academia que daba formación a sus bailarines fueron de gran importancia en el desarrollo e institucionalización del ballet en Venezuela y sus frutos fueron observables por más de veinte años (1957-1980).

Durante la década de los cincuenta, precisamente, se dio la llegada a Venezuela de la profesora Lidija Franklin, bailarina letona ex integrante de los elencos de Kurt Jooss y Agnes de Mille Dance Theatre, quién ocupa el tema central de esta investigación, por la extensa y fructífera labor educativa que realizara desde el momento mismo de su llegada. Junto a ella podemos nombrar, el establecimiento, en años sucesivos, de otros profesores y escuelas de gran importancia: la maestra rusa Natalia Stavrovich de Bodisco en Maracay; la Escuela de Ballet de la Universidad de Los Andes en la ciudad de Mérida, bajo la dirección de Taormina y Victoria Guevara; Elsa Capeletti en Maracay; Ana Blumb y Alfonso Muñoz en Maracaibo; Grazyna Yeropunov y finalmente Nina Novak, quién también ejercerá una importante labor formativa en su escuela privada en Caracas y de donde surgirá el Ballet Clásico Venezolano Nina Novak.

Otras agrupaciones e instituciones de importancia, que hasta nuestros días, han surgido en Venezuela, son: Ballet Contemporáneo de Cámara (1974), Ballet Internacional de Caracas (1975), Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño (1979), Ballet Metropolitano (1980), Ballet del Zulia (1981), Ballet Nuevo Mundo de Caracas (1981), Ballet Clásico de Cámara (1990), Ballet Clásico de Venezuela (1991), Ballet Nacional Juvenil de Venezuela (1991), Ballet Contemporáneo de Caracas (1993), Escuela Ballet de las Américas (1993), el Ballet Juvenil de Venezuela (1996) y Instituto Universitario de Danza (IUDANZA) (1996). Con la creación de este último se establece el primer centro de formación de la danza con carácter de estudios académicos a nivel superior, ofertando licenciaturas en varias áreas especializadas de la danza, incluyendo docencia en danza clásica.

En cuanto al tema que nos ocupa, a lo largo de la historia del ballet en Venezuela, se han formado, dentro de las instituciones antes mencionadas, un buen número de exponentes masculinos dignos de mención. Uno de los primeros y más celebrados nombres es el de

Vicente Nebrada, formado en la mencionada Cátedra de Ballet del Liceo Andrés Bello y posteriormente en la escuela Nacional de Ballet de Nena Coronil. De la misma Cátedra surgió Julio de la Rosa, formado por el irlandés David Grey. A ellos le siguen Alfredo Pietri (Escuela de Ballet de la Gobernación de Carabobo Nina Nikanorova); Vicente Abad y Gaudio Vacaccio (Escuela Ballet-Arte); Carlos Nieves (Escuela de Ballet de la Gobernación de Carabobo Nina Nikaronova); Vinicio Leira (Academia Interamericana de Ballet); Alberto Suárez (Academia Interamericana de Ballet); Guillermo González, Jorge Ramírez, Richard Palomares y Rafael y Gustavo Portillo (Escuela de Ballet de Maracaibo); Alfonso Santander; Ricardo Romero (Escuela Ballet-Arte); Yanis Piquieris (Ballet Interamericano de Caracas); Alexis Zubiria (Ballet Nuevo Mundo); Servy Gallardo, Franklin Gomero y Héctor Montero (Escuela de Ballet de la Gobernación de Carabobo Nina Nikanorova); William Alcalá (Escuela de Ballet Taormina Guevara, Barquisimeto), Carlos tapia; David Fonnegra, Cesar Cuenca, Ricardo Rodriguez y Alejandro Gámez, (Taller de Varones del Instituto Superior de Danza); Javier Solórzano (Ballet Teresa Carreño); Ramón Tielen (Escuela de Ballet Taormina Guevara y Escuela Ballet-Arte) y Luis Armando Castillo (Taller de Danza de Caracas por José Ledesma y Lidija Franklin).

CAPÍTULO II

1-Lidija Franklin, una vida consagrada a la danza:

*“Tanto más se pertenece uno a sí mismo
cuando más tenga su pensamiento y su voluntad, su vida toda
puesta al servicio de un ideal colectivo”*
Rómulo Gallegos

Para el momento en que esta investigación se desarrolla Lidija Franklin, o mejor conocida en el medio de la danza como “*Madame Franklin*”, cuenta con ochenta y nueve años y aún se desempeña como profesora de la Cátedra de Varones de la escuela que ella misma fundó hace más de 38 años en su afán por perpetuar el desarrollo de la técnica clásica en nuestro país, brindándole así la oportunidad, tanto a niñas como a niños, de iniciarse en el arte de la danza con carácter profesional.

Lidija Kocers, nació en Rusia en 1917, en Vishñi-Volochok e inicia sus estudios de ballet en Tukums, Letonia, a la temprana edad de ocho años. Ya a los catorce años es aceptada en la Escuela Oficial del Teatro de la Ópera Nacional de Riga para continuar, durante cinco años, sus estudios avanzados en la técnica clásica. Durante estos años también incursiona en la para entonces llamada “Danza Plástica” o “Danza Artística” en la escuela de la profesora Beatriz Vigners, quién luego de algunos años conociendo el trabajo desempeñado por Lidija le propone viajar a Inglaterra para continuar sus estudios en la Jooss-Leeder School of Dance, donde obtiene una beca para ingresar en 1937.

El tiempo transcurrido por Lidija en esta escuela es de vital importancia dentro de su carrera. Por una parte es invitada, tan solo dos años más tarde, a formar parte de la compañía en calidad de solista, mientras que por otro lado, su familia, desde Rusia, le pide que regrese a

su hogar natal en vista de preocupante situación de guerra en la que el mundo se encontraba. Sin embargo esto no detuvo a Lidija a permanecer en el lugar que más favorecía el desarrollo de la carrera que había asumido con tanta pasión, seriedad y entrega: La Compañía del Ballet de Jooss. Allí, entre 1940 y 1941, interpretó importantes coreografías como *La Mesa Verde*, *La Gran Ciudad*, *Un Cuento de Primavera* y *Pavana para una Infanta Difunta*. *La Mesa Verde*, es considerada actualmente una obra maestra del expresionismo alemán, coreografiada por uno de los precursores y máximos exponentes de este movimiento, Kurt Joos. (Carlés, 2002, p. 202)

También gracias a su trabajo en esta compañía tuvo la oportunidad de viajar en una gira por América, que comprendió países como Estados Unidos, Argentina, Chile, Uruguay, Ecuador, Perú, Colombia, Cuba y Brasil con gran éxito. Esta gira igualmente, llega a Venezuela, aunque no con el mismo éxito que en otros países, ya que cuando el Ballet de Jooss se presentó en el Teatro Municipal de Caracas, en el año de 1941, solo asistieron cuatro personas, y además los inconvenientes de algunos integrantes de la agrupación para obtener las correspondientes visas americanas los obligaron a permanecer en esta ciudad durante tres meses para viajar a Nueva York donde tuvo lugar, a finales de ese mismo año, la última presentación y la posterior disolución de la compañía.

Sin embargo a esta última presentación asisten dos personas que marcarían un importante giro en la vida de Madame. Una es la reconocida coreógrafa Agnes de Mille quién más tarde le pediría que se integrara a su agrupación, y la otra persona era Gustavo Franklin, uno de los cuatro venezolanos que había asistido a las funciones de Lidija en el Teatro Municipal de Caracas. Con él contraería matrimonio, adoptaría su apellido y serviría como la modelo perfecta para los hermosos sombreros que él mismo diseñaba en un local de Nueva York.

Sus trabajos con la coreógrafa la llevaron a la fundación de la compañía Agnes de Mille Dance Theatre, donde se desarrolló no sólo como solista y bailarina principal, sino también como asistente de los montajes realizados por la artista para el reconocido American Ballet Theatre. Vale la pena destacar que De Mille, es considerada en la historia de la danza por ser una de las figuras primordiales, si no la más importante, en la popularización de la danza en los circuitos comerciales de Estados Unidos (Carlés, 2002, p.245), otorgándole una renovada importancia al género del musical, con creaciones tan relevantes como *Brigadoon* y *Carrusel*, en las cuales Lidija, estuvo presente.

Alrededor del año 1957 Lidija y Gustavo Franklin deciden residenciarse en Venezuela, donde el panorama dancístico no era muy prometedor para la recién llegada bailarina rusa. Sin embargo esto no la detuvo en su proyecto de abrir una academia privada en Caracas, meta que fue lograda en septiembre de ese mismo año, cuando juntos, inauguran la Escuela Ballet-Arte ubicada en una quinta de la Av. Las Palmas. En dicha escuela iniciaron sus estudios de danza reconocidos bailarines y bailarinas como Isabel Llull, Yolanda Machado, Elsa Recagno, Eloisa García, Graciela Díaz, Maryorie Estévez, Anita Le Bleis, Vicente Abad y Gaudio Vacaccio, pero sólo funcionó hasta 1974 cuando se vieron obligados a desalojar la quinta *Bienvenida* que había sido vendida por sus propietarios.

Sin embargo, paralelamente al funcionamiento de Ballet-Arte privada, en 1968, luego de notar el panorama del desarrollo de la danza en Venezuela y las posibilidades de estudios de chicas y chicos de escasos recursos, la pareja de esposos decide fundar la Escuela Municipal de Ballet, donde se le brindase la oportunidad a niñas y niños de iniciar estudios de ballet profesionalmente a cambio de ningún aporte económico. Esta escuela con residencia en el Teatro Municipal cambia su nombre en 1985, para convertirse en la hoy reconocida Escuela Ballet-Arte, con sede en el último piso del Edificio Tajamar en Parque Central.

Muy bien formada en la exigente disciplina de las escuelas europea y norteamericana tanto clásica como contemporánea, además de la valiosa experiencia adquirida como intérprete principal de reconocidos elencos de danza y de ballet, dieron a la maestra Lidija Franklin las herramientas y conocimientos necesarios para implementar en Venezuela la impartición de un sistema de enseñanza de la técnica clásica totalmente profesional, que tomando como fundamentos principales el rigor y la constancia, concedió a este tipo de estudio una importancia y dignidad antes no conocidas en el país. Además de su preocupación por la actualización de las técnicas impartidas en su escuela en comparación con los más grandes centros de ballet y danza en el mundo, hicieron de la Escuela Ballet-Arte un lugar de intercambio de reflexiones y conocimientos comúnmente visitado por importantes personalidades del mundo dancístico. Por aquí desfilaron, por ejemplo, estrellas de el ballet soviético como el Grupo Georgiano Soviético, de Chabukiani, la Compañía del Londres Festival Ballet, Nora Novac e Istvan Ravosky, Tamara Taumanova, Jelko Yuresha y Belinda Wright, Anton Dolin, André Prokofski, John Giplin, los solistas del Ballet Theater Elenor D'Antono, Rally Wilson y Ted Kivit, el Maestro Alfredo Corvino y el mexicano-norteamericano José Limón que tanto aporte dio a la danza de nuestro continente.

Además de su trabajo como profesional y docente se puede decir, sin temor a equivocación, que el aporte de la profesora Lidija al arte coreográfico es también sobresaliente, las múltiples piezas por ella creadas así lo demuestran, que van desde el estilo clásico y de carácter, hasta aquellas llamadas Danzas Antiguas convirtiéndola prácticamente en una especialista en resguardar los legados dancísticos de generaciones pasadas. Unas de las más montadas y reconocidas son, en el estilo clásico: *Marcha*, *Vals Romántico* y *Sonate* (esta última compuesta por cinco piezas cortas: *Allegro*, *Berceuse*, *Minuet*, *Rondeau* y *Juegos*). Entre sus danzas de carácter encontramos: *Polka*, *Tirolesa*, *Danza Rusa* y *Danza de los*

Ramitos y la obra infantil, muchas veces representada incluso para televisión, *Pedro y el Lobo*. Y entre las danzas antiguas: *De la Partita en Sí Menor* (*Bourrée, Gigue, Passepiéd, Zarabanda, Echo*), *Suite del Siglo XVI, Anello, Air de Bourgogne, La Doncella y el Unicornio, Danza Campestre, Danza de las Antorchas y Danzas de Corte* (*Minuet, Gavotte, Rigaudon*). Estas últimas, de gran importancia dentro de su repertorio, actualmente cuentan dentro de la escuela como parte del repertorio fijo, e incluso se imparten talleres en Ballet-Arte sobre esta especialidad.

La labor realizada por la profesora Lidija Franklin durante tantos años en Venezuela, ha sido ampliamente reconocida. En 1983 se le es entregada la Orden Andrés Bello en su segunda clase a manos del para entonces Presidente de la República Dr. Luís Herrera Campins. El Consejo Municipal del Distrito federal le entregó el Premio Municipal de Danza 1984 y dos años más tarde, en 1986 es merecedora del Premio Nacional de la Cultura en Danza Clásica. Luego en 1997 es condecorada nuevamente con la Orden Andrés Bello esta vez en su primera clase, al recibir el Premio Nacional de Danza a manos del Dr. Rafael Caldera, en reconocimiento por su labor artística a favor el desarrollo de la danza en nuestro país.

2-Ballet para varones: antes y después de “Madame” Franklin

Entrevista

2.1-¿Cómo ve Ud. la situación actual para los bailarines varones en Venezuela?

“La situación es muy difícil aquí, porque aquí no hay apoyo, nunca hubo apoyo aquí para los bailarines, porque actualmente la gran mayoría de la gente que podría ayudar, tiene una muy baja opinión sobre el ballet para hombres, porque piensan que no es ninguna carrera para un hombre, que tienen que estudiar algo más serio, que el ballet no es nada serio, etc, etc. Por eso no hay apoyo. Porque mira, para formar bailarines hombres, igual que las mujeres, hay que comenzar con niños pequeños, como de doce o trece años de edad. Ellos tienen entonces, al comenzar de esta edad, tienen que tener una enseñanza continua, como una escuela cualquiera, como toda educación, lleva años, como entre ocho y nueve años seguidos, una educación gradual y seria para formar profesionales, artistas de ballet. Y eso la verdad que es imposible, porque cuando ya el niño tiene la edad de un adolescente, la familia piensa que tiene que estudiar otra cosa, ya el ballet no es una profesión, y actualmente tiene razón, porque en este país, en Venezuela, por ejemplo, el joven cuando se gradúa de ballet ¿a dónde va? No hay ninguna compañía seria así de ballet, no funcionan muy bien. Hay varias compañías, pero no hay trabajo constante. La vida de un bailarín, tanto de hombres como mujeres es corta, eso empieza de temprana edad y termina ya cuando uno tiene más o menos cuarenta o cincuenta años, no dura toda la vida, entonces las compañías que tenemos aquí, tienen funciones de vez en cuando, tres veces al año cuando máximo, una vez al año, y entonces ¿qué es eso? Los bailarines están ahí sentados en el suelo haciendo nada. Es muy difícil. Y no tienen tampoco apoyo monetario de ninguna organización aquí del estado, ¿conseguir una beca para un varón? Es algo insólito, simplemente no piensan esto, no hay apoyo. Para una beca suficientemente

amplia, para que el varón tenga dinero para vivir, si vienen de la provincia para la vivienda, para transporte, para la comida, para pagar alquiler. Son muchas, muchas cosas, pero bueno, hacemos lo que podemos.”

2.2-¿Por qué se ha interesado Ud. especialmente en proveerle formación a estudiantes varones?

“Yo enseño a los varones, precisamente por estas razones, porque no hay, siempre ha sido igual, que tenemos que tener varones, porque ninguna compañía de ballet...como la ópera por ejemplo, ¿Qué quedaría de la ópera si hay solamente mujeres? Tienen que tener un elemento masculino. El ballet clásico es igual, no se puede, ¿es solamente para las niñas? El ballet no es solamente para niñas, es también para niñas grandes, adultos y hombres serios.”

2.3-¿Cómo era el panorama del ballet en Venezuela cuando Ud. llegó al país?

“Yo llegué aquí en el año 57, imagínate, hace casi cincuenta años...cincuenta años, ¡una vida completa! Pero bueno, es muy interesante, porque cuando yo llegué aquí, comparando con Nueva York, de donde yo llegué, esto aquí era un desierto, porque no tenían compañías así de altura. Habían escuelas piratas, que enseñaban cualquier cosita que no era ballet clásico, y para hombres, caramba, nada, era completamente inaceptable. Yo recuerdo un día que monté un espectáculo, cuando ya abrí mi escuela, allá en Ballet-Arte. Vendiendo entradas, una mamá vino: “bueno, quiero dos entradas”, una para ella y otra para la hermanita de la niña que estaba bailando en la escuela, y yo le pregunté: “pero señora, ¿usted no va a comprar también una entrada para su esposo?” Entonces ella dijo: “¿Mi esposo!? ¡Él no va a estas cosas!” Y yo dije: “bueno y ¿a qué cosas va el esposo suyo?” y ella me contestó: “No, el va a La Rinconada, al Baseball...” Mira me da risa, ni siquiera los señores iban a una función de ballet. Pero ahora, ahora es diferente, es mucho mejor, uno va a una función en el Teresa Carreño, y ve muchísimos esposos allá, y muchísimos varones, y muchísimos doctores y muchísimos

señores allí en las funciones, eso ya es, bueno, una lucecita. Y hay mucho interés entre los jóvenes, de los varones por estudiar el ballet, y no importa si no puede entrar cuando niño, porque la familia también está un poquito contra eso, entran después, algunos entran entre los dieciséis, diecisiete años, sí se puede lograr, se puede lograr una cierta técnica, un cierto conocimiento. Además, es como un deporte actualmente, es un deporte en este sentido: un trabajo duro, un trabajo disciplinado donde adquiere disciplina, puntualidad. Y bueno, la gente que tiene condiciones físicas, sí se puede bailar, puede bailar, si no encuentra trabajo aquí, puede ir fuera. Hay mucha gente que sí salió fuera, y puede trabajar en Londres, en Nueva York, en París, donde sea. Hay futuro, y yo creo que aquí poco a poco, es un proceso lento, pero poco a poco, sí va a encontrar trabajo aquí también los varones, y con respeto y con cosa positiva hay que lograr algo.”

3-La Escuela Ballet-Arte:

3.1-Fundación y desarrollo:

En el año de 1968 los esposos Lidija y Gustavo Franklin crean juntos la Escuela Municipal de Ballet, hoy llamada Escuela ballet-Arte, con la finalidad de brindar a los niños y niñas del país un sistema de enseñanza gradual dentro del área de la danza, con fines profesionales, totalmente gratuito y sin distinción de sexo, raza o clase social. Así la enseñanza del ballet, que en Venezuela había sido considerada hasta el momento como un pasatiempo para niñas adineradas, pasó a ser una disciplina artística al alcance todos los niños y niñas que quisieran incursionar profesionalmente en este campo.

El 24 de febrero de ese año, con la ayuda del Consejo Municipal del Distrito Federal, la escuela abre sus puertas en el Teatro Municipal de Caracas gracias a la directiva de Fundateatro, quienes cedieron los espacios adecuados para su funcionamiento. Para la primera gran audición asisten alrededor de 350 aspirantes, de los cuales un pequeño grupo pasa a formar parte de la labor formativa de la escuela. Cuatro años después, en octubre de 1972 se constituye la Fundación Centro Ballet-Arte con la finalidad “*de buscar amigos y benefactores para la Escuela, dotarla de una base económica sólida y estable, y proveerla de recursos materiales y humanos necesarios para la formación profesional de sus alumnos*” (Rodríguez, 2004, p.13). Así mismo la Escuela pasa a llamarse legalmente Escuela de Ballet Gustavo Franklin, hasta que en 1985, por decisión de la Asamblea General y en honor al fallecido Sr. Franklin, se cambian finalmente ambos nombres, pasando a llamarse “Fundación Gustavo Franklin” y “Escuela Ballet-Arte”, nombres que se mantienen hasta la fecha.

Para el tiempo en que se crea la fundación, alrededor de cinco años después de abrir sus puertas en el Teatro Municipal, a la Escuela le había sido reducido el presupuesto que le

otorgaba el Consejo Municipal y es desalojada de su sede por el presidente del propio Fundateatro, quien había otorgado los espacios para los ensayos de la Ópera del Teatro. Así durante los años siguientes los esposos Franklin, se vieron obligados a buscar recursos económicos para poder subsistir y a mudar la escuela constantemente de lugar para un óptimo funcionamiento, hasta que en 1976 finalmente, gracias a la ayuda de la presidenta de FUNDARTE, María Cristina Anzola, la Escuela logra ocupar los espacios del último piso del Edificio Tajamar en Parque Central, donde actualmente labora. Una vez ubicada allí, en pleno funcionamiento, la Escuela alcanza su décimo aniversario, y es la propia presidenta de FUNDARTE quién escribe:

Hace más o menos de diez años se habla en los medios culturales de la necesidad de una Escuela Nacional de Danza. Varios y excelentes han sido los trabajos que sobre el papel proyectan esta idea... Hace diez años exactamente, la valiosa figura de la danza que para nuestro país es Lidija Franklin, hizo con su marido Gustavo Franklin, un proyecto de una escuela de danza... Así con esfuerzo y dedicación nace la Escuela Gustavo Franklin que ahora cumple 10 años, no sólo formando bailarines de nivel profesional y de primera calidad, sino de lucha constante para la supervivencia de la institución como por la conservación de la calidad de la enseñanza que desde su inicio ha caracterizado la calidad del trabajo de la escuela. (Anzola, s.f., citado en Piñango y López, 2004, p. 66)

Los espacios donde funcionaba la Escuela, también acogieron para finales de los años 70, al Ballet Internacional de Caracas y al Taller de Danza Contemporánea (hoy conocido como Taller de Danza de Caracas) logrando la fusión de tres de las más importantes instituciones de la danza en un mismo lugar. De esta manera, alumnos y profesores se beneficiaban del productivo intercambio humano de saberes y enseñanzas entre éstas instituciones.

En la actualidad la Escuela Ballet-Arte continúa formando profesionales de la danza, especialistas en el área de la danza clásica, pero incorporando además a su proceso de formación otras materias de estudio tales como Danza Contemporánea y Folklórica, Gimnasia y Música aplicadas a la Danza, Expresión Corporal, Metodología de la Enseñanza y

Nomenclatura de la Danza, capacitándolos para desempeñarse también en otras áreas de la danza. Entre los egresados más destacados en el medio dancístico actualmente, pueden ser mencionados: Andreina Womutt, Celeste Jiménez, Evelyn Pérez, Isabel Franklin, Zurima Tamariz, Yolanda Pérez, Cristina Amaral, Elsy Barrios, Adriana Estrada, Eloisa Maturen, Eva Grossi, Nelly Ballestrini, Iris Reyes, Yumelia García, Marcela Figueroa, Susana Riazuelo, Heidy Romero y Karina González.

3.2-Misión y objetivos y de la Escuela:

Desde su creación, la Escuela ha establecido y desarrollado claramente sus objetivos para la formación de bailarines profesionales en el área del ballet, siendo el principal de ellos, brindar a cada alumno y alumna las técnicas y elementos indispensables para desarrollarse dentro de la danza clásica, específicamente en tres áreas: la interpretación, la coreografía y la enseñanza. Incluyendo para esto la aplicación de actividades de extensión cultural y de talleres con miras al perfeccionamiento de sus habilidades y conocimiento enmarcado en un programa de estudios a lo largo de sus años de funcionamiento, donde la enseñanza gradual de la técnica clásica está distribuida académicamente para el máximo provecho de sus estudiantes.

Los frutos de la Escuela se han visto realizados por más de treinta años, ya que la misión que se ha propuesto esta institución principalmente es la formación de profesionales, por ello se esfuerza por brindar la más alta calidad de enseñanza, reflejado en un riguroso entrenamiento diario, que no se permite distinciones de ningún tipo, siempre preocupada por que el aprendizaje de la técnica clásica a un nivel profesional sea accesible incluso a individuos de escasos recursos económicos.

De esta manera, el 13 de octubre de 1972, se constituye la Fundación Gustavo Franklin, con la finalidad de respaldar a la Escuela Ballet-Arte, por iniciativa de un grupo de

ciudadanos y artistas que se reúnen para asegurarle un futuro estable a esta institución. Ésta, lo largo de más de 30 años ininterrumpidos de trabajo, se constituye como una sólida organización cultural que ofrece la oportunidad de ingresar al sistema de estudios del ballet clásico a un gran número de niños, niñas y jóvenes en nuestro país. (Piñango y López, 2004, p.99)

3.3-La Fundación Gustavo Franklin:

Su misión fundamental es servir de soporte legal para la Escuela y gestionar el apoyo financiero necesario para que ésta continúe capacitando profesionales en el ámbito de la danza, distinguiéndose por la notable labor social que implica la formación artística y académica de niñas, niños y jóvenes de escasos recursos, dotándolos de una herramienta de trabajo y propiciando en ellos valores éticos y profesionales que les permitan proyectarse exitosamente a nivel nacional e internacional. Además asegurarse de que la Escuela siga estimulando la sensibilidad humana de los alumnos y alumnas a través del apoyo a las diferentes actividades que realiza, y demostrando el papel de la Institución, como un exigente centro de formación artística que asume con estricta rigurosidad las exigencias de la danza clásica a nivel profesional.

3.4-Requerimientos para ingresar a la Escuela:

Para cursar estudios de danza en la Escuela Ballet-Arte es necesario cumplir con algunos requisitos relacionados con la edad y las condiciones físicas y mentales. El proceso de selección consiste en un examen que se realiza de manera individual y consiste en la evaluación de las aptitudes de cada aspirante: su figura (proporciones, peso y tono muscular), postura, flexibilidad, fuerza muscular, coordinación, oído rítmico y capacidad para seguir instrucciones.

Los resultados de la prueba son analizados por los profesores y la directiva, y se determina si el aspirante está capacitado para seguir el programa de estudio dentro de la técnica clásica y el grado de estudio en el que será ubicado dentro de la institución, respondiendo principalmente a su edad, capacidades y estudios realizados anteriormente sobre la técnica en otras instituciones o en otras áreas de acondicionamiento físico. En el caso de las hembras, se establece un margen de edad entre los 7 y 18 años, mientras que para los varones, la edad oscila entre los 12 y 25.

3.5-Diseño del programa de estudios:

Dentro de la Escuela el método que se aplica para la enseñanza de la técnica clásica (del cual el alumno puede egresar como *Profesional de la Danza Clásica* o *Profesional en la Enseñanza de la Danza Clásica*) está basado en una forma gradual de aprendizaje, característica de la escuela rusa, heredada por su fundadora Lidija Franklin en su experiencia personal. Este proceso parte de la enseñanza de las estructuras más simples hasta llegar a las más complejas, utilizándose para ello la división del pensum en diez años de estudio, de los cuales los dos primeros son introductorios a la técnica (*Pre-ballet* y *Preparatorio*) y los ocho siguientes son de formación técnica especializada. A los alumnos, agrupados por edades, se les incrementa el número de horas de clase semanales a lo largo de su proceso de formación. Así, el trabajo inicial de *Técnica Clásica* se va enriqueciendo con materias como *Gimnasia*, *Música*, *Danza Folklórica*, *Danza Contemporánea*, *Expresión Corporal*, *Nomenclatura de la Danza Clásica* y *Metodología de la Enseñanza*.

Además de los cursos regulares, la Escuela cuenta con el programa *Adultos Principiantes* que está diseñado especialmente para brindarle la oportunidad jóvenes y adultos entre 12 y 25 años de aprender o retomar la técnica clásica. Generalmente los alumnos

admitidos en este programa ya poseen cierto condicionamiento físico por actividades anteriores dentro de su formación y dependiendo de su capacidad de aprendizaje y evolución dentro de la técnica pueden ser incorporados a los años de estudios regulares dentro del pensum de la Escuela.

3.6-Pensum:

El plan académico de estudios para bailarines y bailarinas dentro de la Escuela, se encuentra estructurado por diferentes materias, las cuales siguen un número específico de horas a la semana, según el año en que el alumno se encuentre:

Nivel	Edad	Materia	Horas Semanales
		Pre-ballet	7 años
		Iniciación a la Danza I	2 horas
		Preparatorio	8 años
		Iniciación a la Danza II	2 horas
		Gimnasia	1 hora
I Año	9 a 12 años	Técnica Clásica I	5 horas
		Gimnasia Aplicada a la Danza I	1 hora
II Año	10 a 13 años	Técnica Clásica II	6 horas
		Técnica de Puntas I	1 hora
		Gimnasia Aplicada a la Danza II	1 y 1/2 horas
		Música Aplicada a la Danza I	1 hora
		Danzas Folklóricas I	1 y 1/2 horas
III Año	11 a 14 años	Técnica Clásica III	5 horas
		Técnica de Puntas II	1 hora
		Gimnasia Aplicada a la Danza III	1 y 1/2 horas
		Música Aplicada a la Danza II	1 hora
		Danzas Folklóricas II	1 y 1/2 horas
IV Año	12 a 15 años	Técnica Clásica IV	6 horas
		Técnica de Puntas III	1 y 1/2 horas
		Gimnasia Aplicada a la Danza IV	1 y 1/2 horas
		Música Aplicada a la Danza III	1 y 1/2 horas
		Danzas Folklóricas III	1 y 1/2 horas

V Año	13 a 16 años	Técnica Clásica V Técnica de Puntas IV Gimnasia Correctiva Danza Contemporánea I Expresión Corporal I	4 y 1/2 horas 3 horas 1 y 1/2 horas 1 y 1/2 horas 1 y 1/2 horas
VI Año	14 a 17 años	Técnica Clásica VI Técnica de Puntas V Gimnasia Correctiva Danza Contemporánea II Expresión Corporal II	4 horas 3 horas 1 y 1/2 horas 1 y 1/2 horas 1 y 1/2 horas
VII Año	15 a 18 años	Técnica Clásica VII Técnica de Puntas VI Gimnasia Correctiva Danza Contemporánea III Expresión Corporal III Nomenclatura de la Danza Clásica I	4 y 1/2 horas 3 horas 1 y 1/2 horas 1 y 1/2 horas 1 y 1/2 horas 1 y 1/2 horas
VIII Año	16 a 19 años	Técnica Clásica VIII Técnica de Puntas VII Gimnasia Correctiva Nomenclatura de la Danza Clásica II Metodología de la Enseñanza	4 y 1/2 horas 3 horas 1 y 1/2 horas 1 y 1/2 horas 1 y 1/2 horas 3 horas

• **La técnica clásica:**

El programa de aprendizaje de la técnica clásica, como se ha explicado anteriormente, implica que a través de pasos, ejercicios y secuencias de ballet (partiendo gradualmente de las básicas a las más complejas) el alumno o la alumna, logre desarrollar la correcta postura de cada parte del cuerpo en la realización de estos pasos, primero de manera segmentada, parte por parte, y luego de manera sincronizada utilizando y moviendo varias de estas partes a la vez, incluyendo piernas, brazos, torso, cuello y cabeza y apelando siempre al fortalecimiento, la elasticidad y la armonía del conjunto.

Gradualmente también se inicia al alumno en el desarrollo de los saltos, ejecutados sobre una o ambas piernas, en el mismo sitio o implicando el desplazamiento por el espacio, hasta lograr algunos muy complicados que requieren el entrecruzamiento de los pies en el aire una o varias veces, llamados “batidos”. Otro de los elementos importantes a desarrollar, además de los saltos, son los giros, que implican un conocimiento del propio cuerpo, su peso y su centro de gravedad, para incurrir de manera gradual en el trabajo de piruetas.

Como ya se ha dicho, esta serie de pasos, gradualmente aprendidos forman parte del desarrollo de la técnica, acompañados de una serie de otros elementos, implícitos dentro de la técnica y que forman parte integral del lenguaje del ballet: La expresión del rostro y la expresión corporal, el desarrollo de la fluidez del movimiento, los matices, la velocidad, el sentido rítmico, espacial y musical.

Todos estos elementos son impartidos a lo largo de los diez años de estudios, y conforman la directriz de todo el pensum de estudios de la Escuela, esperando que el alumno egresado pueda desempeñar la serie y combinación de pasos más complicada dentro de la técnica y el repertorio de obras clásicas de ballet, adiestrándolo para ello, con presentaciones públicas anuales y clases abiertas. (Fundación Gustavo Franklin, 2003, s.p.)

• **Técnica de puntas para bailarinas:**

El programa de la técnica de puntas está dirigido solo a las alumnas de la Escuela, ya que dentro de la técnica clásica, son ellas y no los hombres, las que realizan y desarrollan el trabajo de bailar sobre la punta de sus pies, utilizando para ello zapatillas especiales. Con este programa se busca (de nuevo de manera gradual) que la alumna acondicione y fortalezca sus piernas y pies para el trabajo con este tipo de zapatillas. Para esto se le adiestra en una serie de pasos de ballet clásico que desarrollen en ella la fuerza de sus tobillos y el sentido del

equilibrio y la estabilidad sobre la punta de uno y dos pies. (Fundación Gustavo Franklin, 2003, s.p.)

• **Gimnasia y gimnasia aplicada a la danza:**

Este programa de estudios desarrolla las condiciones físicas del alumno o alumna de acuerdo a su edad, por medio de la realización de ejercicios de relajación y flexibilidad que implican rutinas para el fortalecimiento muscular, así como el desarrollo de sus capacidades motoras. Mientras que al utilizar la gimnasia con miras al desarrollo de sus aptitudes para el ballet, se hace aprovechamiento de estos ejercicios para aumentar la rotación de caderas, la flexibilidad de empeines, esquirotibiales, abductores y espalda, y fortalecer abdominales y dorsales, elementos necesarios para el aprendizaje de la técnica. (Ibíd.)

• **Gimnasia correctiva:**

Al igual que la cátedra de gimnasia, esta propone generar en alumno hábitos de entrenamiento, calentamiento y estiramiento para optimizar sus capacidades físicas para el estudio de la técnica de ballet, pero con la diferencia de que durante la Gimnasia Correctiva, los ejercicios están destinados a trabajar las necesidades que cada alumno posee basándose en sus deficiencias, enfocándose así en acondicionar las partes del cuerpo donde requiera mayor fortalecimiento o flexibilidad.

• **Música aplicada a la danza:**

Ya que la música es un factor muy importante dentro del ballet, al requerir una conexión entre ésta y los movimientos del bailarín o bailarina, la Escuela imparte a los estudiantes a través de este programa las herramientas para desarrollar su sensibilidad hacia la música y el sentido rítmico. Esto se logra a través una aproximación a la música a través del movimiento, donde el estudiante crea “frases” de movimiento, es decir, secuencias coreográficas completas a partir de una pieza musical escogida por él o ella misma. En adición

a esto se le brindan las bases teóricas y prácticas del lenguaje musical y sus componentes.

(ibíd)

•Danzas folklóricas:

La materia de Danzas Folklóricas, como su nombre lo indica, logra hacer del conocimiento del alumno, una ejemplificación de las danzas más importantes de la tradición venezolana, no solo de manera teórica, sino también práctica. Aquí se integra la enseñanza de algunos elementos presentes en el folklóreo de algunas zonas del país, como el valse y el joropo, y la práctica de algunas danzas características (como los Diablos de Yare, La Quichimba o la Danza Wahibo) y de salón (Contradanza Venezolana, la mazurca y la Polea del siglo XVIII). (Fundación Gustavo Franklin, 2003, s.p.)

• Danza contemporánea:

Una vez que los estudiantes ingresan al nivel avanzado, forman parte de un programa de tres años que los inicia en las técnicas de la danza contemporánea, con la finalidad de que este trabajo amplíe sus aptitudes para la improvisación en el movimiento y la composición de frases coreográficas. Con estas clases también se busca desarrollar la capacidad física de los alumnos, su coordinación, su sentido del equilibrio, del desequilibrio y otras herramientas propias de la danza contemporánea tales como la caída y recuperación, la suspensión y recuperación del peso del cuerpo y la ejecución de diferentes movimientos con cambio de ritmos, dinámicas en intencionalidad. (Ibíd.)

• Expresión corporal:

Esta cátedra apela al desarrollo de la sensibilidad del alumno en cuanto a su propio cuerpo como medio de expresión, trabajando su postura, actitud, gestos y acciones en el

espacio. Durante estas clases se aplican técnicas que facilitan la expresión y el autoconocimiento, trabajando la seguridad en sí mismo, el autoestima y otros valores necesarios para la interrelación del alumno con sus compañeros y finalmente con el público al cual se enfrentará en su vida como profesional. (Fundación Gustavo Franklin, 2003, s.p.)

· **Nomenclatura de la danza clásica:**

Ya que la mayoría de los pasos del ballet están denominados en el idioma francés, el objetivo de esta materia es que el alumno aprenda la correcta escritura, pronunciación y significado de los términos que están involucrados en la enseñanza y el aprendizaje de la técnica del ballet, así como también aprender algunas de las estructuras de comunicación utilizadas más frecuentemente en el idioma. (Ibíd.)

· **Clases y talleres extracurriculares:**

Además de las clases regulares, los alumnos y alumnas de la Escuela Ballet-Arte reciben cierta formación en otros rubros de la danza que enriquecen su formación como futuros profesionales. Estos talleres y clases son:

-*Pas de Deux*: Con estas clases los alumnos aprenden la técnica del baile en pareja (hombre-mujer) dentro de la técnica clásica, lo cual incluye la “manipulación” de la mujer por parte del hombre, para levantamientos en el aire o “cargadas” a nivel de pecho y hombros, giros y desplazamientos, y desarrollar en ellos la comunicación con el resto de sus compañeros de escena.

-*Practica Escénica*: Con este programa los alumnos desarrollan la conciencia del trabajo en grupo a través de desplazamientos sincronizados, utilizando para ello diseños coreográficos

establecidos en obras del repertorio clásico, con diferentes estilos y calidades de interpretación.

-Danzas de Carácter: Dentro del repertorio de ballet clásico existe una serie de danzas pertenecientes al folklore popular de algunos países, en su mayoría europeos. Estas danzas están incluidas en la mayoría de los ballets del período clásico. El objetivo de estas clases especiales, que el alumno recibirá eventualmente a lo largo de sus años de estudio, es que se conozcan, practiquen y dominen los estilos y pasos que caracterizan estas danzas populares, tales como la Tarantela, la Polonesa o la Mazurca, entre otras. (Fundación Gustavo Franklin, 2003, s.p.)

-Danzas Antiguas: Lo que hoy se conocen como Danzas Antiguas son aquellas danzas que existieron en el mundo entre los siglos XV y XVIII, especialmente en las principales las italianas y las francesas. El objetivo de estos cursos es que el alumno conozca, practique y domine los principales estilos, pasos y diseños coreográficos de este tipo de danzas, entre las que se encuentran la Gallarda, el Minué, la Gavota, la Pavana, entre otras.

-Clases de Verano: Durante las semanas de vacaciones de los alumnos regulares, la Escuela dicta un taller dirigido a cualquier persona interesada en a obtener conocimientos básicos de la técnica del ballet, sin importar su edad, sexo o conocimientos anteriores. El taller se realiza durante el mes de agosto de cada año y generalmente es dictado por la propia maestra Lidija Franklin. Muchos profesionales o alumnos avanzados aprovechan el taller para mantenerse en entrenamiento durante este mes, lo cual hace más enriquecedora la experiencia de los alumnos nuevos al verse compartiendo la misma aula de clases la profesora Franklin y con alumnos avanzados.

-Taller de Metodología de la Danza: Este es un taller que forma parte del programa de capacitación en la enseñanza del ballet clásico y que va dirigido a alumnos que se encuentren en proceso de formación docente o para bailarines clásicos que hayan cursado estudios en otras escuelas. La finalidad del taller es dar a conocer las herramientas metodológicas que intervienen en el proceso de enseñanza de la técnica clásica. (Fundación Gustavo Franklin, 2003, s.p.)

-Taller de Aéreos: En la escuela existen clases extracurriculares de acrobacias aéreas, comprendiendo el trabajo con el trapecio y la tela, brindándole al alumno las herramientas técnicas para efectuar diferentes demostraciones con ambos elementos. La finalidad del taller es que el alumno cree una mayor conciencia corporal a través de este acondicionamiento físico que implica el control del peso corporal y el centro de gravedad, poniendo a prueba la fuerza muscular y la resistencia. A la vez el alumno es confrontado con sus propias limitaciones en fin de desarrollar seguridad en sí mismo y la capacidad de riesgo en el proceso de aprendizaje. (Fundación Gustavo Franklin, 2003, s.p.)

3.7-Los docentes de la Escuela Ballet-Arte:

Gran parte de los profesionales que imparten clases en la Escuela Ballet-Arte son egresados de la misma. Cada uno de ellos especialista en los cursos que dicta, o profesionales de reconocida trayectoria nacional o internacional. A lo largo de los años desde su apertura, algunos de los nombres sobresalientes de sus filas docentes han sido, en *Técnica Clásica:* Lidija Franklin, Julio Lamas, Vicente Abad, Roumen Rachev, Irina Lopujov, Rafael Portillo, Mercedes Bernardez, Isabel Franklin, Zurima Tamariz, Freddy Carmona, Graciela Díaz, Yolanda Pérez y Laura Fiorucci, entre otros. En *Danza Contemporánea:* Pedro Goitía, Rafael González, David Osorio, Elio Martínez y Betsabé Correa; en *Expresión Corporal:* Rocio

Rovira, María Teresa Haiek y Betsabé Correa; y en *Folklore*: Gustavo Silva, Yadira Ardila, Reyna Vera y Natividad González.

3.8-Repertorio de la Escuela:

El repertorio de la Escuela está compuesto por aquellas piezas coreográficas los alumnos pueden interpretar en los actos de fin de año, así como en sus graduaciones. Entre estas piezas se encuentran: *Músicas y Danzas Antiguas, Las Sílides, Bodas de Swanilda, Suite Cascanueces, Baile de Graduados, II Acto del Lago de los Cisnes, Giselle*, y varios Pas de Deux del repertorio clásico. Además, la Escuela ha incluido en su repertorio coreografías compuestas especialmente para sus alumnos por varios profesores y coreógrafos invitados tales como Lidija Franklin, Julio Lamas, Vicente Abad, Laura Fiorucci, Isabel Franklin, Rocío Rodríguez, Elio Martínez, Betsabe Correa, Gustavo Silva, Yadira Ardila, Reyna Vera y Natividad González, entre otros.

3.9-Reconocimientos:

Ya en 1975, el propio maestro Vicente Nebrada reconoce la calidad técnica y nivel profesional de los egresados de la Escuela, cuando siendo director del Ballet Internacional de Caracas, accede a que varios de ellos ingresen a formar parte de su compañía.

En 1982 la maestra Lidija Franklin directora y fundadora de la Escuela, es la primera artista que recibe el Premio Municipal de Danza en Venezuela, mientras que al año siguiente la trayectoria artística de esta profesional de la danza es reconocida con la Orden Andrés Bello, por su aporte al desarrollo de la danza en el país.

En 1986 la Profesora Franklin vuelve a ser condecorada esta vez con el premio CONAC Danza Clásica, Otorgado por el Consejo Nacional de Cultura, debido a su labor y al de la Escuela que dirige.

En 1995 La Escuela Ballet-Arte es nombrada por el CONAC como Núcleo Piloto del Sistema Nacional de Escuelas de Danza en el área de la Danza Clásica.

Al año siguiente, 1996 la Escuela pasa a formar parte de las producciones anuales del Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño, incursionando en espectáculos como *El Cascanueces*, *Romeo y Julieta*, *El Lago de los Cisnes* y *Coppelia*, entre otras.

Finalmente en 1997, es el propio Ejecutivo Nacional quien otorga a la maestra Lidija Franklin el Premio Nacional de Danza especialmente por la destacada labor formativa dentro de la Escuela Ballet-Arte.

CAPÍTULO III

1-La formación de estudiantes varones en la Escuela Ballet-Arte:

Como ya se ha entendido, la formación de una persona que desea convertirse en intérprete de ballet clásico a nivel profesional, requiere de mucha dedicación, esfuerzo y años de trabajo. En las Escuela Ballet-Arte, las niñas comienzan sus estudios de la técnica clásica a la temprana edad de siete años. En el caso de que un niño quisiera convertirse en bailarín profesional, lo ideal es que comience sus estudios a los doce años de edad aproximadamente. Sin embargo muy pocos son los casos en que un niño que muestre interés por la danza a tan temprana edad obtenga el apoyo familiar suficiente para que sea motivado a ingresar a una escuela de ballet. En nuestro país, generalmente, los varones ingresan al sistema de estudios de danza clásica una vez que alcanzan la mayoría de edad, cuando ya pueden tomar decisiones sobre sus propios actos.

La Escuela Ballet-Arte, conciente de la problemática existente en el caso de niños y jóvenes que desean aprender danza clásica, ofrece a éstos estudiante importantes beneficios para sobreponer ciertas limitaciones y que puedan continuar sus estudios, si se quiere, hasta alcanzar un nivel profesional. Dichas limitaciones están generalmente asociadas con la edad, disponibilidad para cumplir horarios y los factores económicos.

Al joven que ingresa a la Escuela se le hace partícipe de un estricto entrenamiento que le permita tanto evolucionar lo más rápidamente posible, como lidiar con el obstáculo que pueda presentar su edad; generalmente, limitantes asociadas a la flexibilidad. Desde un principio, es responsabilidad del alumno culminar sus estudios con prontitud; por lo general, este tiempo abarca un lapso que va de cinco años a seis años, y sólo se logra a través de un trabajo constante y riguroso. Es necesario dejar sentado que existe esta posibilidad de que el joven pueda culminar sus estudios en este relativamente corto lapso de tiempo gracias al hecho de que no cursa la cátedra de Técnica de Puntas, que es una de las de mayor complejidad técnica. Además, por comenzar sus estudios en una etapa adulta, la capacidad de asimilación de los conocimientos puede ser más rápida en comparación a la de un niño; su proceso se ve favorecido por la voluntad, la conciencia y, en algunos casos, por la madurez corporal. (Piñango y López, 2004, p.72)

Para los alumnos varones que desean ingresar a la Escuela Ballet-Arte, el límite de edad se ha extendido hasta los veinticinco años, además de ser exonerados de cualquier pago de inscripción o mensualidad, es decir, para ellos las clases son totalmente gratuitas. Estos alumnos cuentan con la posibilidad de recibir clases con los distintos grupos de la Escuela, según su capacidad y disponibilidad de tiempo.

1.1-La Cátedra de Varones:

Además de poder recibir clases con los grupos regulares, la Escuela, considerando todas las características y necesidades de la población de varones, cuenta con una cátedra especial para ellos, donde se les dicta clases de la técnica, observando y atendiendo sus capacidades y necesidades de manera individual. Dichas clases, en la actualidad, aun son dictadas por la profesora Franklin dos veces a la semana en sesiones de una hora y media. Según la profesora Isabel Franklin, directora actual de la Escuela, este programa se especializa *“en las necesidades técnicas que competen exclusivamente al bailarín clásico. Se trabaja especialmente el desarrollo de la fuerza y la resistencia, el dominio de grandes saltos, y giros con diferentes terminaciones”*. (Rodríguez, 2004, p. 33)

Aunque la edad no sea un inconveniente para ingresar a la Cátedra, si lo son las aptitudes físicas que el estudiante tenga en beneficio del estudio de la técnica. Esas aptitudes o condiciones son evaluadas por un docente capacitado y generalmente responden al grado de flexibilidad y buena formación de la estructura ósea y muscular, con la finalidad de detectar cualquier anomalía debido a la cuál la salud del estudiante se pueda ver perjudicada durante el entrenamiento. Generalmente se ven beneficiados o mejor capacitados aquellos alumnos que hayan tenido algún tipo de entrenamiento anteriormente, ya sea en alguna disciplina deportiva o alguna otra área de la danza.

El nivel general del curso depende exclusivamente de los estudiantes que lo integren y su capacidad para afrontar los ejercicios y la evolución de los mismos respondiendo al grado de dificultad que se les va sumando. Aquellos alumnos que hayan respondido satisfactoriamente al nivel de los ejercicios y hayan demostrado constancia y disciplina tanto en la asistencia como en la disposición para el aprendizaje, generalmente son incorporados si así lo desean a alguno de los cursos regulares, dependiendo del nivel que alcancen, teniendo la oportunidad de ingresar al sistema formal para convertirse en Intérprete Profesional en Danza Clásica. Incluso algunas veces puede tomar clases simultáneamente con varios cursos a la vez. De esta manera puede concluir sus estudios en menor tiempo que el estimado y así superar el obstáculo que representa ingresar a la Escuela a una edad más avanzada que la ideal.

1.2-Los primeros pasos:

En febrero de 1987, el diario El Nacional, publica un artículo que lleva por título: “Lidija Franklin Estimulará Formación de Bailarines” en parte de ese artículo, Chefi Borzacchini, dice:

Permanentemente se habla de la escasez de bailarines en nuestras escuelas y compañías, y cuando decimos “nuestras”, es también referimos a un fenómeno de prejuicio, poco acercamiento y de indefinida aceptación a la figura masculina en la profesión de bailarín en el contexto latinoamericano. (...) Alguien que no quiere quedarse con los brazos cruzados ante la realidad y que intenta ir más allá de lo que queda escrito en los resultados de conferencia y discusiones, como lo es la profesora Lidija Franklin, ha buscado su manera de hacer algo por los muchachos en la danza y el ballet. En este sentido la Fundación Gustavo Franklin y la Escuela Ballet-Arte acaban de anunciar la apertura de las clases especiales para varones, dictadas por la propia profesora Franklin, de manera completamente gratuita y como una colaboración personal (porque a ella nadie le pagará dichas clases) de la mencionada pedagoga (Borzacchini,1987, s.p.)

Mucho antes de que este artículo fuese publicado, e incluso antes de que los esposos Franklin pudieran inaugurar la Escuela Municipal de Ballet en el Teatro Municipal, ya habían realizado intentos de formar a algunos niñas y niños con clases privadas en una casa de la Av

Las Palmas, en Caracas, en una pequeña escuela que nombraron Ballet-Arte alrededor del año 1957:

Yo llegué aquí en el año 57, hace casi cincuenta años...cincuenta años, ¡una vida completa! Pero bueno, es muy interesante, porque cuando yo llegué aquí, comparando con Nueva York, de donde yo llegué, esto aquí era un desierto, porque no tenían compañías de altura, habían escuelas piratas, que enseñaban cualquier cosita que no era ballet clásico, y para hombres, caramba, nada, era completamente inaceptable¹

Fue entonces para el año 1961, que junto a su esposo, la profesora Lidija Franklin inicia un proyecto titulado “Proyecto de San Benito”, en el que formará a un grupo de niños varones del Colegio san Benito de los Hermanos La Salle, ubicado en Sebucán, la técnica clásica de forma gratuita, en vista de haber observado la falta de estudiantes varones en las incipientes escuelas del país. Dicho proyecto no perdura por mucho tiempo, en vista de la falta de recursos económicos y la falta de apoyo de alguna institución privada o gubernamental.

Sin embargo, una vez conseguido los recursos y el apoyo del Consejo Municipal del Distrito Federal para abrir la Escuela Municipal de Ballet, en los esposos Franklin subsiste el deseo de incluir en su nueva escuela pública, tanto niñas como niños. Es así como desde sus inicios la Escuela ballet-Arte, por iniciativa de su fundadora, la profesora Franklin, se ha preocupado siempre por incluir a los varones dentro de sus aulas de clase, dentro de sus cursos regulares, y desde el año 1987, donde inaugura una cátedra especial para varones, que ha funcionado desde entonces y que no restringe el ingreso a los estudiantes por cuestiones de edad o clase social.

¹ Entrevista personal con Lidija Franklin. 3 de octubre de 2006.

2-Recolección de datos de los estudiantes varones de la Escuela

Ballet-Arte y alumnos de “Madame” Franklin:

En la segunda parte del presente capítulo se ha querido determinar el número de alumnos varones que ha recibido clases de parte de Madame Franklin, desde sus inicios como maestra en la Academia Ballet-Arte (privada) hasta hoy en día. Para ello se ha recaudado toda la información posible existente en los archivos de la actual Escuela Ballet-Arte, desde su archivo fotográfico, registro de boletas y listas de asistencia. Es por eso que a continuación se incluye una lista en orden alfabético con los nombres recopilados y algunos otros datos que han sido considerados importantes.

La fecha en que este estudio culmina es el mes de julio de 2006, pero se remonta a la creación de la Academia Ballet-Arte en 1957, año de los primeros intentos de la maestra Lidija Franklin por hacer que tanto niñas como niños se integraran al proceso de profesionalización de la danza. Durante esta época, cuando se puso en marcha el mencionado Proyecto San Benito, impulsado por los esposos Franklin para reclutar alumnos varones, muchos factores se unieron para que dicho proyecto no alcanzara las proporciones que sus iniciadores deseaban. Sin embargo, de esta etapa persistieron algunos alumnos que continuaron sus estudios en la posterior Escuela Ballet-Arte, varios de ellos llegando a bailar profesionalmente tanto en Venezuela como en el exterior. Sus nombres también han sido incluidos, más éstos han sido tomados del archivo fotográfico existente en la Escuela y por esta razón no cuentan con mayores datos que sus nombres y el año aproximado de estudio.

Entre el año de creación de la Escuela Municipal de Ballet (1968) y el año 1987, los varones que cursaban estudios con la Sra. Franklin, eran aquellos pertenecientes a los cursos regulares, pues la Escuela hasta entonces carecía de una Cátedra de Varones o el posterior

curso de Adultos Principiantes. Los nombres de estos alumnos fueron tomados de los registros de boletas o calificaciones que se conserva de estos años.

Es a partir del año 1987 que la Escuela cuenta con un archivo detallado del número de asistencias de los alumnos para los cursos de Adultos Principiantes y la Cátedra de Varones. Estas listas han sido revisadas para incluir aquí el nombre de estos alumnos y dicho número de asistencias en estos cursos para determinar su regularidad. En el caso de que los alumnos hayan sido promovidos de una (o ambas) de estas cátedras para los cursos regulares, ya no aparecerán el número de asistencias, sino el nivel del curso regular en el que se encontraban y sus calificaciones. Así mismo se incluyen algunos nombres de alumnos provenientes del Taller de Danza de Caracas, que asistieron a clases de Ballet con la profesora Franklin durante sus años de enseñanza en esta institución. He aquí la lista:

-**Abad Vicente:** (1960 aprox.) Localizado sólo a través del registro fotográfico.

-**Acero Abraham:** (2004) Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 17 clases.

-**Acosta Ernesto:** (1980-1988) Curso regular de IV año. Localizado a través del registro de boletas. Notas: DCDDC. **Egresado en 1988, VI promoción.**

-**Acosta Jairo:** (2002) Taller de Verano 2002.

-**Acosta Sparkyn:** (2000- 2002) Taller de Verano 2001, Curso de Varones, Adultos Principiantes y curso regular de III año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 129 clases en el Curso de Varones y Adulto Principiantes. Notas: CCCCBAC. Observaciones encontradas: *“Es urgente que comprenda que la gran cantidad de clases que pierde durante cada lapso impide que su trabajo se desarrolle completamente. Debe entender que su proceso de aprendizaje debe evolucionar más velozmente que el de los*

alumnos que han iniciado sus estudios a muy corta edad. Es importante que desarrolle su conciencia corporal para que pueda concentrarse en lo que se le pide a diario en clase y logre un trabajo más maduro y limpio. Es muy urgente que realice ejercicios adicionales para aumentar la flexibilidad de empeines.”

-Agüero Néstor: (1984) Curso regular de VI año. Localizado a través de registro de boletas.

Notas: CAAA.

-Alcalá William: (S/F) Curso de Varones. Localizado a través de registro fotográfico.

-Aponte Juan Carlos: (2006) Taller de Verano 2006.

-Araque Gustavo: (1990) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 15 clases.

-Arguinzones Juan Carlos: (2000-2002) Taller de Verano 2002, Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de lista de asistencias: 85 clases.

-Assaud Hadad: (1989, 1990) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 155 clases.

-Ávila Armando: (2000- 2002). Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 45 clases.

-Bazán Fernando: (1989-1990, 1993) Curso de Varones y curso regular de VI año. Localizado a través de listas de asistencia y registro de boletas: 242 clases en el Curso de Varones. Notas: CBCAAA.

-Belisario Germán: (2005-2006) Taller de Verano 2006, Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 15 clases.

-Bello Pablo: (2004-2005) Taller de Verano 2004, Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 60 clases en los cursos de Varones y Adultos Principiantes.

- Bethencourt Rafael:** (2004) Taller de Verano 2004.
- Blanco Aníbal:** (1981-1983) Cursos regulares de V y VI año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CCCBB, CCCCA, CCCAB, CBBCB.
- Blanco Miguel:** (2005, 2006) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 23 clases.
- Blasco José Antonio:** (2002). Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 12 clases.
- Boet Luís Alberto:** (1988, 1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 34 clases.
- Cádiz Jesús Enrique:** (2003, 2005-2006). Taller de Verano 2006. Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 10 clases.
- Calanche José Moisés:** (1995-1996, 1999-2000) Curso de Varones y cursos regulares de IV y V año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 15 clases en el Curso de Varones. Notas: BBDCACAA, BCCCABA
- Cardona Delbis:** (2006) Taller de Verano 2006.
- Casanova Ramón:** (2002-2004) Curso de Varones, Adultos Principiantes y curso regular de IV año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 78 clases en los cursos de Varones y Adultos Principiantes. Notas: CCCCACA.
- Castillo José Antonio:** (1989-1990, 1993-1995) Curso de Varones y curso regular de V año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 187 clases en el Curso de Varones. Notas: DBAA, CBEEA, DDCCBC, DCCCDBA, DCCCBBA, DCCCBAA, DDCCBAA.
- Castillo Luís Armando:** Taller de Danza de Caracas.

- Castillo Walter:** (1987, 1988-1990) Curso de Varones y cursos regulares de V y VI año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 8 clases en el Curso de Varones. Notas: BABBB, CBCBB, BCAA. **Egresado en 1990, VIII promoción.**
- Castro Oswaldo:** (1984) Curso regular de III año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: BBCA.
- Chourio Manuel:** (2005, 2006). Taller de Verano 2006. Curso de Varones, Adultos Principiantes y cursos regulares de I, II y II año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 83 clases en los cursos de Varones y adultos Principiantes.
- Colmenares Juan Carlos:** (1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 19 clases.
- Coraspe José Gregorio:** (1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 20 clases.
- Correa Román:** (1988, 1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 44 clases.
- Dávila Bronson:** (2003) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 16 clases.
- De Ávila Gabriel:** (2002-2003, 2005-2006) Curso de Varones y curso regular de III año. Localizado a través de listas de asistencias: 26 clases en el Curso de Varones.
- De la Barra Juan C:** (2003-2005) Taller de Verano 2004, Curso de Varones, Adultos Principiantes y Taller de Verano 2003. Localizado a través de listas de asistencias: 123 clases en los cursos de Varones y Adultos Principiantes.
- De la Barra Pablo:** (2003-2006) Taller de Verano 2004, Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 189 clases en los cursos de Varones y Adultos Principiantes.

- Díaz Armando:** (2006) Taller de Verano 2006, Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 16 clases en el Curso de Varones.
- Díaz Eliécer:** (1981) Curso regular de I año. Localizado a través de registro de boletas. Sin Calificación.
- Díaz Figgherald:** (2003-2005) Curso de Varones y Adultos principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 36 clases.
- Díaz Moisés:** (2006) Taller de Verano 2006.
- Díaz Rafael:** (1988-1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 54 clases.
- Domenech Rafael:** (2006) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 24 clases.
- Echenique Juan C.:** (1978) Curso regular de I año. Localizado a través de listas de registro de boletas. Notas: CBDBA.
- Escobar Gonzalo:** (1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 63 clases.
- Fajardo Juan Manuel:** (2002) Taller de Verano 2002, Taller de Verano 2001, Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 13 clases en el Curso de Varones. Taller de Danza de Caracas.
- Fernández Alexander:** (1985) Localizado a través del archivo de programas de mano de ese año.
- Ferreira Johan:** (2001) Taller de Verano 2001
- Figuroa Paul:** (2005) Curso de Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 23 clases.

- Flores Jesús:** (1976) Curso regular de I año. Localizado a través de registro de boletas.
Notas: B,B,C,C,B.
- Franklin Miles:** (1960 aprox.) Localizado a través del registro fotográfico.
- Gallardo Ronald:** (1975-1976) Cursos regulares de I y II año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CCDCD, CBCAB.
- Gálvis Larry:** (1984-1985). Cursos regulares de IV y V año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: BBAA, BAAB, BABAA.
- Gameche Abelardo:** Taller de Danza de Caracas.
- García Alfredo:** (S/F) Localizado a través del registro fotográfico.
- García Carlos:** (2006) Taller de Verano 2006.
- Gil Jackson:** (2004) Taller de Verano 2004.
- Gil Jordan:** (1999-2000, 2003-2005) Curso de Varones y cursos regulares de V y VI año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 108 clases en el Curso de Varones. Notas: BCCCCEBB, BCCCCD. Observaciones encontradas: *“Debe recuperar las clases que perdió durante el lapso debido al reposo por su lesión. Es importante que asuma con mayor seriedad y compromiso el año académico que cursa y no se confíe de sus condiciones físicas naturales. Aún debe ponerse al día con el nivel del grupo. Es urgente que mejore su asistencia y asuma con mayor seriedad y compromiso su trabajo para lograr una más notable evolución en su técnica. Debe realizar una rutina diaria de ejercicios especiales fuera de clase para aumentar la flexibilidad de sus empeines. Debe entender que es más importante trabajar para mejorar sus deficiencias, que insistir en lucir sus condiciones físicas naturales. “EL VERDADERO BAILARÍN SE HACE DEL ESFUERZO DIARIO”. Es necesario que trabaje por y para sí mismo, y respete a todos los profesores que estén a cargo de la clase.”*

-Goitía Pedro: (1993) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 10 clases.

-Grajales David: (2005, 2006) Taller de Verano 2006. Curso de Varones, Adultos Principiantes y cursos regulares de I, II y III año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 31 clases en los cursos de Varones y Adultos Principiantes. Notas: CCBABAA, CCBAAA. Observaciones encontradas: *“Continúa destacándose por la seriedad y el notable interés que muestra ante los retos de la clase. Debe seguir alargando su postura. Es importante que trabaje a diario sesiones de estiramiento para desarrollar aún más su flexibilidad. Seguir aumentando altura de levantamientos de pierna afinando la línea de rodillas y pies (sin “meterlos” hacia dentro). Igualmente, extender rodillas al máximo y mostrar empeines al saltar. Cerrar 5tas y rotar la 1era desde la cadera para lograr transiciones más limpias. Alargar brazos y su recorrido. Estudiar y definir cambios de cabeza. Bajar hombros y proyectar el largo del cuello. Es importante que continúe poniéndose al día con el contenido programático del grupo.”*

-Gómez Amoretti Mauricio: (2002-2006). Taller de Verano 2006. Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 106 clases en el Curso de Varones.

-Gómez Chucho: (1961 aprox.) Localizado a través del registro fotográfico.

-González Carlo: (1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 21 clases.

-González José: (1974-1975) Cursos regulares de I y II año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: DCCDC.

-González Juan: (1974-1975) Cursos regulares de I y II año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CBBCDC.

- González Luís Alexander:** (2000-2001) Curso de Varones y Adultos principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 52 clases.
- González Luís:** (2004-2005) Curso de Varones y curso regular de I año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 60 clases en el Curso de Varones. Notas: CCCBCBD, CCBBDDCA.
- González Rafael:** Taller de Danza de Caracas.
- Guevara Javier:** (S/F) Localizado a través del registro fotográfico.
- Gutiérrez Aldo Radomiro:** (1988-1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 99 clases.
- Harguindey José:** (1961 aprox.) Localizado a través del registro fotográfico.
- Hernández David:** (2002-2006) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 78 clases.
- Hernández Williams:** (1988-1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 175 clases.
- Idrobo Ennio:** (2005, 2006). Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 27 clases.
- Iriarte Josué:** (1988) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 19 clases.
- Lara Javier:** (2000-2001) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 18 clases.
- Laya Osmel:** (2004) Curso de Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 23 clases.
- Lobo Gustavo:** (1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 63 clases.

- López Francisco:** (2003-2005) Taller de Verano 2004, Taller de Verano 2005, Curso de Varones, Adultos Principiantes y curso regular de II año. Localizado a través de listas de asistencia y registro de boletas: 38 clases en los cursos de Varones y Adultos Principiantes. Notas: DCDBCAA.
- López Ramón:** (S/F) Localizado a través del registro fotográfico.
- López Tairo:** (1973-1974) Cursos regulares de I y II año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: D.
- Lozada Moisés:** (2006) Taller de Verano 2006.
- Maracara Germán:** (1961 aprox.) Localizado a través del archivo fotográfico.
- Marcano Jeyson:** (2003) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 37 clases.
- Marín Héctor:** (1985) Localizado a través del archivo de programas de mano de ese año.
- Martín Freddy:** (1961 aprox.) Localizado a través del archivo fotográfico.
- Martínez Elio:** Taller de Danza de Caracas.
- Martínez Luís:** Taller de Verano 2003.
- Martínez Francisco:** (1988-1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 163 clases.
- Mejías José:** (1979) Curso regular de I año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: C.
- Mendoza Enrique:** (1999-2001) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 45 clases.
- Meneses Néstor:** (1984-1985) Cursos regulares de IV y V año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CBBBA, CAAA, CABAA.

-Míguez Alejandro: (2002- 2004) Curso de Varones, Taller de Verano 2003, Taller de Verano 2002 y curso regular de IV año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 37 clases en el Curso de Varones. Notas: CCCDACAB.

-Mijares José Luís: (2004-2005) Curso de Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 25 clases.

-Mijares Reinaldo: Taller de Danza de Caracas.

-Monasterios Gary: (1992) Curso regular de IV año. Localizado a través de registro de boletas. Sin calificación.

-Montero Héctor: (1983) Localizado a través del archivo de programas de mano de diciembre de 1983.

+Montero Nerio: (1980-1989). Cursos regulares de IV, V y VI año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CACAA, AAC, ABBA, BBAA, BBDAA. Observaciones encontradas: *“La expresión excelente”*. En años consecutivos pasó a formar parte del cuerpo de profesores de la Escuela. **Egresado en 1989, VII promoción.**

-Monzón Juan: Taller de Danza de Caracas.

-Morales Carlos: (1982) Curso regular de VI año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CCCC.

+Morales Francisco: Egresado en 1986, IV promoción.

-Morales Glener: (2000-2001) Taller de verano 2001, Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 74 clases.

-Morales Ramón: (1978-1979). Cursos regulares de III, IV y V año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: C, BBBCB, ADD. Observaciones encontradas: *“Progresó rápidamente. Esperamos que siga trabajando, ya que el ballet necesita constancia. Adelante.”*

- Moreno Guillermo:** (1985) Localizado a través del archivo de programas de mano de ese año.
- Morillo Ebert:** (2003-2005) Taller de Verano 2005, Taller de Verano 2004, Taller de Verano 2003, Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 59 clases en los cursos de Varones y Adultos Principiantes.
- Navas José:** Taller de Danza de Caracas.
- Nieves Rommel:** Taller de Danza de Caracas.
- Nieves Rafael:** Taller de Danza de Caracas.
- Obregón Frank:** (2003) Taller de Verano 2003.
- Ojeda Nelson:** (2002, 2005-2006) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 32 clases.
- Orellana Argenis:** (1984). Curso regular de VI año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: DCCDA.
- Oropeza Félix:** Taller de Danza de Caracas.
- Ortega Jackson:** (2002) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 19 clases.
- Ortegano Orestes:** Taller de danza de Caracas.
- Ortiz Elio:** (1988-1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 105 clases.
- Orueta Alfredo:** (1988-1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 57 clases.
- Ostos Adolfo:** Taller de Danza de Caracas.
- Pacheco Rafael:** (2003-2004) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 23 clases.

-Padilla Darwin: (2003-2006) Taller de Verano 2006, Taller de Verano 2004, Taller de Verano 2003, Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 65 clases en el Curso de Varones.

-Penso Alexander: (2005) Taller de Verano 2005.

-Penso Carlos: (2004- 2006) Taller de Verano 2006, Taller de Verano 2005, Taller de Verano 2004, Taller de Verano 2003, Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 18 clases en el Curso de Varones.

-Pérez Berlín: (2000-2001) Curso de Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 59 clases.

-Pérez David: (2000-2006) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 129 clases.

-Pérez Ibrahim: (1999-2002) Taller de Verano 2002, Curso de Varones, Adultos Principiantes y cursos regulares de II, III y IV año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 90 clases en los cursos de Varones y Adultos Principiantes.. Notas: CBBACAA. Observaciones encontradas: *“Debe continuar tomando estas clases como adicionales (siempre que el horario que cumple con los grupos de III y IV se lo permitan) para que siga fortaleciendo su técnica y afianzando y enriqueciendo sus conocimientos.”*

-Pérez Jean Manuel: (2000-2005) Curso de Varones, Taller de Verano 2005, Taller de Verano 2004, Taller de Verano 2003, Taller de Verano 2002, Taller de verano 2001, Adultos Principiantes y cursos regulares de III, IV, V y VI año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 161 clases en los cursos de Varones y Adultos Principiantes. Notas: DCCCACAB, CCCABAA. Observaciones encontradas: *“Es urgente que mejore su asistencia y asuma con mayor seriedad y compromiso su trabajo para lograr una más notable evolución en su técnica. Debe realizar una rutina diaria de ejercicios especiales fuera de*

clase para aumentar la flexibilidad de sus empeines. EL VERDADERO BAILARÍN SE HACE DEL ESFUERZO DIARIO.”

-Pérez Jonathan: (2000-2001) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 100 clases.

-Pérez Mauricio: (2005-2006) Taller de Verano 2006. Curso de Varones, curso regular de III año. Localizado a través de registro de boletas: 19 clases en el Curso de Varones. Notas: DBCAAA.

-Pernía Gabriel: (2002, 2004-2005) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 50 clases.

-Peña Orlando: (1993) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 33 clases.

-Piñango Emilio: (1999-2004) Curso de Varones, Taller de Verano 2005, Taller de Verano 2004, Taller de Verano 2001, Curso regular de VI, VII, VIII año. Localizado a través de listas de asistencia y registro de boletas: 75 clases en el Curso de Varones. Notas: BBABAAA, BBABAAA, BBBCAAAA, BBACADAA. Observaciones encontradas: *“Ha demostrado una gran evolución en su técnica gracias a su esfuerzo diario en clase”. “Ha culminado sus estudios exitosamente. Debe continuar desarrollando sus condiciones físicas, especialmente su rotación de caderas y su tono muscular, para que alcance un óptimo nivel profesional. Felicitaciones.”* **Egresado en 2004, VIII promoción.**

-Piñate Egrel: (1999- 2000) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 20 clases.

-Porras César: (1975-1976) Cursos regulares de I y II año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CCBBA, CCCBB.

- Piñero José Alcides:** (2002-2005) Taller de Verano 2006. Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 111 clases.
- Prado Hanz:** (2004-2006) Curso de Varones. Taller de Verano 2004, Localizado a través de listas de asistencias: 39 clases.
- Pulgar Humberto Alejandro:** (2004-2005) Taller de Verano 2005, Taller de Verano 2004, Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 30 clases en los cursos de Varones y Adultos Principiantes.
- +Quintero Enrique:** (1981-1986) Curso regular de VI año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CCDC. **Egresado en 1986, IV promoción.**
- Raimbault Jean:** (1988-1989) Curso regular de I y II año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: BBBAB, BBAAB, BBCBB, BCBA.
- Ramírez Germán:** (2006) Taller de Verano 2006, Taller de Verano 2003, Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 24 clases..
- Rivas David:** (2005-2006) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 25 clases.
- Rivera Armando:** (1983) Localizado a través del archivo de programas de mano de diciembre de 1983.
- Rivero Héctor:** (2006) Taller de Verano 2006.
- Roa Luís Alberto:** (2000-2002, 2004-2005) Taller de Verano 2005, Taller de Verano 2004, Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 32 clases.
- Rodríguez José:** (2004) Taller de Verano 2004.
- Rodríguez Néstor:** (1999-2001) Taller de Verano 2001, Curso de Varones y curso regular de VI año. Localizado a través de listas de asistencias y registro de boletas: 75 clases en el Curso

de Varones. Notas: BCCCBBB. Observaciones encontradas: *“Debe exigirse cada vez más y superarse a sí mismo en cada clase. Aún no ha mejorado su récord de asistencia”*

-Rodríguez Ricardo: (1989-1990) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 23 clases.

-Rodríguez Richard: (1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 27 clases.

-Rodríguez Rubén: (1975) Curso regular de I año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: DDBB.

-Rojas Wilmer: (1999-2000) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 67 clases.

-Romero Oswaldo: (1976-1980) Cursos regulares de I-VI año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: AAAAAA, AACDD, ABCC, ABBD. Observaciones encontradas: *“Excelente Alumno.”*

-Romero Ricardo: (1972-1977) Cursos regulares de I-VI año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: B, B. Observaciones encontradas: *“Excelente progreso” “Trabaja bien cuando asiste. Desmejoró asistencia a causa del dolor de tobillos y trabajo en televisión y óperas. Su carácter se ha deteriorado, al punto de faltar respeto a la Dirección y a un miembro de la Junta Directiva de la Fundación. Debe pensar y razonar con claridad y reconocer que hay que cumplir con ciertas obligaciones hacia la Escuela.”* **Egresado en 1977, I promoción.**

-Rondón Tairo: (1973-1975) Curso regular de I, II y III año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: B, B, ADCDD. Observaciones encontradas: *“Está muy atrasado, llega siempre tarde y sin uniforme. No parece el mismo.”*

- Sánchez José:** (1969-1977) Cursos regulares de I-VI año. Localizado a través de registro de boletas y registro fotográfico. Notas: A, B, C, B. **Egresado en 1977, I promoción.**
- Santander Alfonso:** (1988) Curso de Varones. Localizado a través del archivo fotográfico y programas de mano.
- Sayegh Abdo:** (1990) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 17 clases.
- Sendón Juan:** (1981-1982) Curso regular de V y VI año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CBDAA, BACAA. Observaciones: *“Ha Mejorado muchísimo. Progresó notablemente.”*
- Sequera Amilcar:** (1988-1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 82 clases.
- Serrades Alexis Yohan:** (2000-2005) Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 128 clases.
- Soto Erick:** (2002) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 27 clases.
- Suárez Andrés:** (1981-1982) Curso regular de V y VI año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: DCCCC, CCCAA.
- Thielen Ramón:** Localizado a través del registro fotográfico.
- Timothy Simón:** (1986) Curso regular de I año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CCCCD, BBBB.
- Troconis Rolando:** (1985-1986) Curso regular de V año. Localizado a través de registro de boletas. Notas: CBBA, CBBA. **Egresado en 1988, VI promoción.**
- Trujillo Nelson:** (1989) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 79 clases.
- Urcioli Jaime:** Taller de Danza de Caracas.

- Vacacio Gaudio:** (1961 aprox.) Localizado a través del archivo fotográfico.
- Vargas Hernán:** Taller de Danza de Caracas.
- Vegas Bethfraín:** (2005) Taller de Verano 2005.
- Velásquez Alejandro:** (1973) Notas. Curso regular de I año. Localizado a través de registro de boletas. Sin calificación.
- Venegas Álvaro:** (1989-1990) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 100 clases.
- Verenzuela Frank:** (2002) Taller de Verano 2002.
- Vieira Kelvis:** (2005-2006) Curso de Varones. Localizado a través de listas de asistencias: 56 clases.
- Villasana Carlos:** (1993) Curso de Varones y curso regular de VI año. Localizado a través de listas de asistencia y registro de boletas: 10 clases en el Curso de Varones. Notas: CCDEAA.
- Viloria Francisco:** (1985) Localizado a través del archivo de programas de mano de ese año.
- Vivas Antonio:** (1969) Curso regular de I año. Localizado a través de registro de boletas. Sin calificación.
- Zambrano Alexander:** (2006) Taller de Verano 2006.
- Zakur Alejandro:** (2003-2004) Taller de Verano 2003. Curso de Varones y Adultos Principiantes. Localizado a través de listas de asistencias: 33 clases.
- Ziems Jaime:** Taller de Danza de Caracas.
- Zubiría Alexis:** (S/F) Localizado a través del registro fotográfico.

3-Alumnos destacados en el ámbito laboral:

-Abad Vicente: Perteneció al elenco del Royal Ballet de Londres y en el Ballet de la Ópera de Nantes, en Francia, se desempeñó como coreógrafo. Igualmente fue solista del Ballet Real de Holanda. En nuestro país, realizó trabajos como maestro y coreógrafo en las academias de Keyla Ermecheo, Tempo y en la Escuela Ballet-Arte.

-Acosta Ernesto: Fue bailarín del Ballet Teresa Carreño y en la actualidad se radica en Portugal donde se desempeña como maestro.

-Acosta Jairo: En la actualidad es intérprete de danza contemporánea e incursiona en las nuevas tendencias de las artes escénicas con trabajos de danza aérea en telas.

-Alcalá William: Fue Bailarín del Ballet Internacional de Caracas y del Ballet Teresa Carreño. Actual coreógrafo y maestro de la Compañía nacional de Danza, CONADAN.

“Mi experiencia con Madame Franklin: yo todavía estaba terminando la escuela de ballet en Barquisimeto, y para mí fue como una transición para salir de la escuela y entrar ya en una compañía de ballet profesional. Me vine de Barquisimeto para tomar por un tiempo determinado sus clases y después tomar la audición en el Ballet Teresa Carreño, o Ballet Internacional de Caracas. Para mí fue bien importante porque fue la fase intermedia, que dio pie para terminar de formarme a nivel profesional, y claro para darme una solidez técnica, una madurez ya como bailarín, a nivel técnico me refiero En el ballet. Actualmente trabajo con la Compañía Nacional de Danza como coreógrafo y maestro. Como coreógrafo entro en un proceso creativo que me fascina, de crear, de presentar una propuesta de lo que yo quiero expresar, pero no a través de mí como intérprete o como bailarín sino a través de otros bailarines, o sea, utilizando una nomenclatura o una técnica más ecléctica en ese sentido, porque ya he pasado por muchas cosas y ya he buscado un lenguaje más propio, y puedo ya decir algunas cosas a nivel de movimiento.”

-Araque Gustavo: Ha sido bailarín del Ballet Teresa Carreño y de la compañía Danzahoy. Actualmente trabaja como Coordinador de Escenario para el Teatro Teresa Carreño.

-Arguinzones Juan Carlos: Es bailarín de la agrupación Ditirambo.

-Bazán Fernando: Fue profesor de la Escuela de Ballet del Teatro Teresa Carreño.

-Bethencourt Rafael: Se desarrolla como bailarín y Director de la agrupación Sarta de Cuentas, grupo que fusiona la danza contemporánea, con elementos de origen africano y emplea además una sostenida investigación sobre lo folklórico y popular venezolano en la realización de sus trabajos.

-Blanco Miguel: Actual bailarín de la Compañía Nacional de Danza, CONADAN.

-Blasco José Antonio: Como bailarín trabajó con la compañía Espacio Alterno y actualmente desempeña cargos administrativos en el antiguo CONAC, actual IAEM, en la Dirección Sectorial de Danza.

-Calanche José Moisés: Ha sido profesor y bailarín de la Academia Españolito, bailarín de tango en diferentes agrupaciones y bailarín del Ballet Nuevo Mundo bajo la dirección de Zhandra Rodríguez.

-Cardona Delbis: Se desempeña en la actualidad como director del grupo Escena de Caracas donde en sus trabajos emplea técnicas tomadas de la danza como manera de expresión dramática.

-Castillo José Antonio: Profesor y Director de la Escuela de Ballet Negra Maché en El Vigía, Edo. Mérida.

-Castillo Luís Armando: Al comienzo su trabajo estuvo vinculado a la compañía Taller de Danza de Caracas, bajo la dirección de José Ledezma, y posteriormente ingresó a las filas del Ballet Nuevo Mundo de Caracas, dirigido por Zhandra Rodríguez. También se ha desempeñado como bailarín con la compañía Danzahoy, la compañía Acción Colectiva, y la

compañía Elisa Monte Dance Company. A nivel coreográfico, sus obras han sido interpretadas por el Taller Coreográfico Danzahoy, la compañía Acción Colectiva, el Ballet Nuevo Mundo de Caracas, Maximun Dance Company en Miami, Lapuesta y Rajatabladanza. Con esta última agrupación desarrolló una extensa producción de piezas presentadas en Venezuela, Brasil, Costa Rica, Colombia, México, Estados Unidos y Argentina. Ha sido merecedor de varias premiaciones, entre las que destacan: el Prix Francaise de la Danse, el Premio Municipal de Danza de Caracas como Coreógrafo del Año, el Premio Nacional Casa del Artista como Mejor Bailarín

-Castillo Walter: Ingresó al Ballet Nuevo Mundo en 1989 como cuerpo de baile y en 1993 fue promovido a bailarín principal. Ha trabajado con coreógrafos como: John Butler, Carlos Carvajal, Dennis Nahat, Gustavo Mollajoli, Paulo Denubila, Randy Rasquin, Luis Armando Castillo y Hector Montero. En 1998 crea su primer trabajo como coreógrafo titulado “La Estancia” para el Ballet Nuevo Mundo, y en el año 2001 estrena su primer ballet infantil de nombre “Beethoven Rings”. Fue Bailarín invitado del Ballet Nacional Teresa Carreño dirigido por Vicente Nebrada. En el año 2002 ingresa al Ballet Contemporáneo de Caracas dirigido por Maria Eugenia Barrios.

“Los inicios de mi carrera como bailarín fueron en la Escuela Gustavo Franklin, tuve cuatro años en formación, aunque son nueve, yo tuve que acortar el tiempo porque empecé muy tarde: a los dieciocho y un chico que comienza a esa edad está muy tarde. Hice nueve años de carrera en cuatro y en mi último año pasé a formar parte de las filas del Ballet Nuevo Mundo. Después de ese año de vida profesional es que la escuela decide otorgarme el título de bailarín profesional en danza clásica gracias a una señora que te mostraba esa mística, ese respeto hacia la danza como es Madame Franklin. Siempre había un incentivo y un apoyo económico porque se sabe que con los varones, en la mayoría de los casos no hay apoyo familiar porque se piensa que no es una carrera para ellos, dado a ese viejo

concepto que se tiene en este país o en gran parte de Latinoamérica de que el ballet no es una profesión. Yo, veintiún años después te puedo decir que sí es una profesión, porque veintiún años de carrera no se hacen en dos días. Actualmente estoy en mi segundo año en el Teresa Carreño, después de estar catorce años en el Nuevo Mundo y algunos años en el Ballet Contemporáneo de Caracas. También me preparé en otra carrera, en computación, porque sé que esta vida es muy corta y el talento es una cosa y las oportunidades son otras, porque tampoco hay muchas compañías”.

-Dávila Bronson: Bailarín y docente de salsa casino.

-De Avila Gabriel: Actual bailarín de la Compañía Nacional de Danza, CONADAN.

-De La Barra Juan C.: Bailarín de la Compañía Tango Caracas.

-Díaz Armando: Es egresado del Instituto Universitario de Danza, IUDANZA. Se desempeña como profesor y bailarín del Taller de Danza de Caracas. Ha sido bailarín de la compañía Agente Libre, y realizado trabajos coreográficos para el Festival de Jóvenes coreógrafos en varias oportunidades, además de participar en festivales internacionales de danza en representación de Venezuela, entre los que destaca el Festival de Solos y Duetos. Actualmente es bailarín de la Compañía Nacional de Danza, CONADAN.

-Fajardo Juan Manuel: Profesor y bailarín del Taller de Danza de Caracas. Actualmente se radica en México donde cursa estudios profesionales y se desempeña como intérprete de danza contemporánea.

-Ferreira Johan: Bailarín del Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño.

-Forigua Paul: Es egresado del Instituto Universitario de Danza, IUDANZA. Ha sido bailarín de Dramo y docente de varias instituciones. Actualmente se radica en Francia, donde realiza estudios profesionales y se desempeña como intérprete en danza contemporánea.

-Galvis Larry: Miembro fundador de la agrupación Pisorrojo. Fue bailarín principal del Ballet de Maracaibo, y actualmente forma parte de la directiva del Ballet Teresa Carreño.

“Para mí hablar de la señora Franklin es retrotraerme a una época en particular muy hermosa. Dentro de mi carrera es la etapa más hermosa, porque son los inicios, es cuando uno está cargado de esperanzas, está cargado de ilusiones, y en lo que respecta a madame Franklin fue una lección, una lección importante. Creo que todos los hombres que hemos hecho ballet en Venezuela le debemos muchísimo a la señora Franklin, en el sentido en que ella nos enseñó no sólo la técnica sino también a ser personas, personalidad artística, y una formación sólida.

Ella era un misterio siempre, su forma de darnos cariño era a través de un rigor muy grande, una exigencia muy grande hacia el trabajo diario. Nunca se me olvidará su frase que dice que si uno pierde una clase, el cuerpo de uno se da cuenta, que si pierde dos clases, los compañeros de uno se dan cuenta, y que si pierde tres clases, el público se da cuenta. Esa máxima la tuve muy fuerte y me ha servido para todas las cosas que he hecho en la vida. Ella siempre decía que el ballet era como hablar, y que si tú no pronunciabas bien, no se te iba a entender, entonces casi todos sus bailarines se caracterizaron siempre por ser muy limpios, limpios en la ejecución y en las posiciones. Historias como la de la Señora Franklin se deben rescatar y deben ser contadas, nunca se terminará de decir todas las cosas que ella ha hecho por el mundo del arte, de la cultura y más específicamente en el área del ballet. Han sido innumerables la cantidad de generaciones que han pasado por sus manos, los hombres en el ballet, los hombres en la danza, todos o casi todos han pasado por las manos de ella. Cuando uno empieza a hacer ballet cree que lo único que queda por delante es llegar a bailar en el ballet, y eso es muy lógico, pero a mí me gustaría dejar como reflexión que la vida del bailarín no se acaba cuando deja de bailar, hay un mundo muy grande, muy extenso, inexplorado en algunos casos, de ser útil para el ballet o para la danza en general. Uno de mis más férreos anhelos es devolverle a Venezuela ese interés, volver la mirada hacia nosotros mismos porque tenemos muchísimo talento todavía.”

-Gameche Abelardo: Actual docente de la escuela Pisorrojo.

-García Carlos: Bailarín del Taller de Danza de Caracas.

- García Alfredo:** Bailarín y ensayista del Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño.
- Gil Jackson:** Bailarín del Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño.
- Gil Jordan:** Bailarín del Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño.
- Goitía Pedro:** Fue maestro de danza en el Taller de Danza de Caracas y en la Escuela Ballet-Arte.
- González Daniel:** Actual bailarín de la Compañía Nacional de Danza, CONADAN.
- González Rafael:** Se desempeñó como bailarín en el Taller Experimental de Danza de la Universidad Central de Venezuela. Realizó estudios en el Instituto Superior de Danza, IUDANZA. Fue bailarín de la compañía Taller de Danza de Caracas, bajo la dirección de José Ledezma y se inició en el campo de la creación dentro del Festival de Jóvenes Coreógrafos de Venezuela. Como bailarín y coreógrafo ha participado en festivales internacionales y temporadas en Venezuela, Canadá, Colombia, Ecuador, Costa Rica, España, Portugal, Escocia, Macao (China Meridional), México, Nicaragua y El Salvador. Es profesor del Instituto Universitario de Danza y director fundador del Taller de Danza Contemporánea de la Universidad Católica Andrés Bello y del Taller Libre de Danza de la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas. En 1993 funda la compañía Espacio Alterno, de la cual es su director artístico. En 1995 y en 1997 obtiene el Premio Nacional del Artista como Coreógrafo del Año y la Mención Especial del Premio Municipal de Danza de Caracas.
- +**Guevara Javier:** Fue bailarín del Ballet Juvenil de Venezuela y profesor de la cátedra Historia de la Danza en la Escuela Ballet-Arte. Participó activamente en la gestión y promoción cultural venezolana e internacional.
- López Ramón:** Bailarín del grupo Tejadanza Teatro.
- Maracara Germán:** Bailarín y docente del Ballet de Maracaibo.

-Martín Freddy: Fue Bailarín del Ballet Nacional de Washington D.C, en Estados Unidos.

También se desempeñó como docente en la Escuela Ballet-Arte.

-Martínez Elio: Profesor de danza del Taller Pisorrojo y actual bailarín de la Compañía Nacional de Danza, CONADAN.

“Cuando yo empecé aquí en el Taller de Danza, mi maestra de ballet era Madame Franklin, la base de sus clases era para limpiar, para ganar línea, para ganar fuerza, extensiones y presencia escénica. Aparte, que al verla a ella, una gran maestra, también podía alimentarme de ella, porque veía a través de ella su historial, su forma de ser, su forma de ver la danza, de ver el trabajo y así la tuve a ella todo mi nivel principiante y mi nivel intermedio que fueron como cuatro años. Yo quería ser un artista escénico, no un intelectual de las artes escénicas. Fui convirtiéndome poco a poco como en devoto de estos maestros, en un bailarín, solamente siguiendo sus pasos, siguiendo sus consejos, me entregué a ellos y ellos me formaron, me transformé en un bailarín, salí de la crisálida. Para mí, la danza es eso, las artes escénicas son eso: un camino. Me convertí en un artista escénico. Realmente me considero un artesano de las artes escénicas. Sobre mi trabajo actual, doy clases en una escuela de circo social, en el 23 de enero, la escuela de circo Ipukel, donde hay quizás veinticinco niños y adolescentes estudiando con nosotros. También doy clases en el Taller Experimental de Danza Pisorrojo, donde doy clases de Hata yoga y donde doy clases de danza. Soy bailarín de la Compañía Nacional de Danza, asistente del maestro ensayista.”

-Miguez Alejandro: Actor y bailarín de la compañía Tango Caracas.

-Mijares Reinaldo: Bailarín fundador y director del grupo Mudanza.

“Yo comienzo a estudiar en la escuela del Taller de Danza de Caracas. Creo que teníamos ya un año formándonos en danza contemporánea, cuando la dirección de la escuela, el “negro” Ledezma, decide que comencemos a tomar clases con la maestra Franklin. Eran nuestras primeras clases de ballet, por supuesto era otro lenguaje. Como a todo bailarín de danza contemporánea, el ballet es una herramienta súper importante, una herramienta que estructuralmente te permite

avanzar en tu formación como bailarín. Fue bien rico poder trabajar con la maestra Franklin, primero por su metodología de trabajo, pero sobre todo, por esa amabilidad, esa rigurosidad con amabilidad, que es una metodología de trabajo bien interesante y bien provechosa para uno como bailarín. En mi trabajo actualmente con Mudanza, intentamos trabajar con danza contemporánea, técnica y escénica de danza contemporánea, a partir de temas de lo popular y lo tradicional venezolano y de lo urbano-cotidiano caraqueño, pero siempre acudimos a códigos del ballet para nuestro trabajo interpretativo y creativo. Mudanza el año que viene va a cumplir diez años. En la actualidad, existen muchísimos grupos de danza contemporánea, y todos estos grupos, llamados grupos jóvenes, están todos cumpliendo diez años”.

-Montero Héctor: Fue bailarín del Ballet Nuevo Mundo y actualmente se desempeña como coreógrafo para dicha compañía.

+Montero Nerio: Fue maestro de la Escuela Ballet-Arte y posteriormente se radicó en Barinas donde continuó su labor docente.

-Morales Francisco: Fue bailarín del Ballet Nuevo Mundo bajo la dirección de Zhandra Rodríguez y posteriormente se radicó en Estados Unidos para continuar su labor como intérprete.

-Morillo Ebert: Bailarín, coreógrafo y director de Nuevos Aires Tango.

-Monzón Juan: Actualmente es director de Valencia Danza Contemporánea. Ha sido merecedor de varios premios y reconocimientos, como el Premio CONAC de Danza, Premio Grishka Holguin y el Premio Regional de Danzas de Carabobo. Fue bailarín de Danzas Venezuela, bajo la dirección de Yolanda Moreno y del Ballet Nacional de Caracas, dirigido por Vicente Nebrada. Durante la década de los 70, se convierte en profesor titular del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), dictando talleres de formación en danza, a nivel nacional e

internacional. En 1992 funda la Escuela Nacional de Danza, Núcleo Valencia, la cual continúa hoy día.

-Navas José: Después de haber concluido sus estudios en Venezuela se muda a la ciudad de Nueva York y continúa su formación en el Merce Cunningham Studio. Tras varios años de desenvolverse como coreógrafo independiente, en el año de 1991 se traslada a la ciudad de Québec y allí funda la compañía Flak, donde actualmente se desempeña como director artístico. Sobre su trabajo y el de la compañía, se dice que José Navas ha creado *“Un centro de investigaciones para el encuentro de diferentes culturas, disciplinas y generaciones. Ahora enfoca su búsqueda artística en la esencia y pureza del movimiento. La abstracción, sobriedad, intensidad y profundidad son las palabras que mejor describen su trabajo actual”*¹

-Nieves Rommel: Bailarín de la compañía Neodanza de Caracas y 100 % Impro. Empezó su carrera como coreógrafo en el Festival de Jóvenes Coreógrafos en 1999 y desde ese entonces se desempeña en esta área, mostrando especial interés por las actividades comunitarias, los espacios no convencionales y la improvisación.

-Nieves Rafael: Director, docente e intérprete en danza contemporánea que se ha especializado en el estudio de la danza y el teatro. En el año 1998 obtiene el título de Licenciado en Teatro, mención Actuación en el IUDET. Como intérprete ha trabajado bajo la dirección de personalidades como Gilberto Pinto, Javier Vidal, Luis Armando Castillo y Angélica Escalona. Es fundador de la compañía de danza contemporánea Caracas Roja Laboratorio y junto a ella ha presentado espectáculos como La Irónica Azul y La Banda Fantasma, 4x4 (Pieza ganadora del Certamen Mayor de las Artes, Capítulo Danza), y Acto

¹ En www.flan.org. En inglés en el original, traducción del autor.

Feroz. Se ha presentado en eventos internacionales en países como Colombia, México, Inglaterra, Francia y Estados Unidos. Sobre su trabajo, Carlos Paolillo, escribe:

Finalmente, Rafael Nieves se muestra como producto genuino de los inciertos tiempos que corren. De la calle, su cotidianidad y su caótico desenfreno, surge su expresión convertida en poderoso gesto corporal. Los preceptos mundiales de la llamada nueva danza lo estimulan para el logro de un código de comunicación a través del cuerpo que le pertenece y comparte plenamente a través de Caracas Roja Laboratorio, agrupación en sintonía plena con estos tiempos de violencia globalizada. Rafael Nieves interpreta su tiempo con responsabilidad y desparpajo. Los preceptos conceptuales, estéticos y técnicos de la nueva danza mundial, lo guían por los laberintos de la creación coreográfica. Junto a la bailarina Hilse León, conduce su agrupación con libertad no exenta de rigor, claro emblema de la danza venezolana de principios de siglo. Una danza llena de retos y compromisos, recreadora de la implacable violencia urbana latinoamericana y portadora de una mística quizá recobrada de las épocas fundacionales de esta disciplina.¹

-Obregón Frank: Bailarín y coreógrafo de la compañía Tango Caracas.

-Ojeda Nelson: Bailarín de la compañía Mudanza.

-Ortegano Orestes: Bailarín de la Compañía Nacional de Danza, CONADAN.

“Yo comencé a hacer clases con la Señora Franklin desde que estaba en la Escuela, hace como seis años más o menos. Al principio no entendía muy bien, sobre todo porque en el caso de los varones en este país, en la época en que yo comencé, que fue hace como diez años, y que los tiempos han cambiado muchísimo, para el varón siempre ha sido como un poquito más difícil, entrar en danza y siempre hemos empezado más tarde. Siento que el haber hecho clases con la señora Franklin me ayudó a entender cómo el entrenamiento físico era primordial a la hora de moverse en danza, a la hora de querer interpretar, porque no se puede quedar solamente en el posible duende o talento que tu tengas para expresar sentimientos o algún tipo de creación artística, sino también mostrar una calidad de trabajo que implica disciplina, responsabilidad y respeto. A mí particularmente me sorprendía mucho, primero porque siendo tan chamo y viendo una persona mayor pero con tal vida, con tal fuerza física y espiritual, era como una de las razones que terminó dándome fuerza para seguir en la danza. Sobretudo porque se ve que es una mujer saludable a simple vista y cuando la conoces y ves como se mueve y como imparte las clases, no te queda duda de que

¹ Danza Hoy en Español. Paolillo, Carlos. Venezuela Nueva Danza, Tres Caras. En www.danzahoy.com

es una mujer que ha vivido para la danza, para el ballet, y sobre todo para expresarla con amor cariño, porque no es que da la clase y ya, sino que se entrega. Hoy en día creo que el ballet es primordial en cuanto a todo lo que tenga que ver con expresión del movimiento. Te aporta líneas, te da fuerza interna, hace que conozcas el cuerpo y concientices más, qué se acciona y que no debes accionar a la hora de realizar ciertas disciplinas. La conciencia que da el ballet es más completa y además es más vieja que cualquier otra actividad física. Eso para mí es el aporte de lo que es la Escuela Franklin, de lo que es el ballet, de lo que es la imagen de la señora Franklin desde que yo la conozco. Actualmente estoy en la Compañía Nacional de Danza y creo que personalidades e instituciones como las que maneja la señora Franklin son las que han ayudado y ayudarán a que por lo menos la presencia del hombre se mantenga, porque aunque es pequeño el porcentaje de hombres que están bailando, los que estamos bailando de una u otra manera lo recibimos de instituciones como estas.”

-Oropeza Felix: Ha formado parte de las compañías Danzahoy, Taller de Danza Caracas, Coreoarte, Neodanza, DanceFront (Canadá), Kaeja D'Dance (Canadá), Transit (España) y RajatablaDanza. Sus coreografías han sido presentadas en diversos festivales y competencias de Venezuela (Festival de Jóvenes Coreógrafos y Taller Coreográfico Danzahoy), Canadá (Dance for Small Stage, Ffida off Site, Under the Umbrella Festival, Dance Imersion, Festival Nouvelle Danse, Canada Dance Festival), Estados Unidos (International Competition) y México (XIV Festival de Danza José Limón, XX Concurso de Composición Coreográfica Contemporánea, Un Desierto para la Danza 2000), entre otros. Asimismo, ha participado como bailarín invitado en trabajos de Leari Mcnicolls, Sonya Biernath, Allen Kaeja, Julia Sasso, Newton Moraes, Peter Chin, José Ledezma, Luz Urdaneta, Griska Holguin, Inés Rojas y Víctor Manuel Ruiz. En 1999 funda la compañía Agente libre. Sobre su trabajo, Carlos Paolillo, escribe:

Félix Oropeza asume la contemporaneidad en la danza desde una perspectiva de múltiples aristas, donde el contexto urbano y sus contradictorias situaciones, junto a una elevada exaltación de la

corporalidad como medio expresivo idóneo, van moldeando una línea de creación que ha comenzado a otorgarle identidad plena a Agente libre, el colectivo por él fundado. Formado en el Taller de Danza de Caracas, Danzahoy y Coreoarte, Félix Oropeza asume la danza desde el movimiento como abstracción, aunque en estrecho vínculo con la dinámica social de Venezuela insertada dentro de una realidad global. El cuerpo expresivo, sólido y rigurosamente entrenado, representa su recurso comunicativo fundamental. Bailarín dúctil y versátil, ha asumido la coreografía con efectividad a través de su plataforma creativa emergente.¹

-Ostos Adolfo: Director del Taller Experimental Pisorrojo.

-Pérez Jean Manuel: Actual bailarín del Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño.

-Peña orlando: Bailarín invitado de la academia Tempo, entre otras agrupaciones y bailarín del Ballet Teresa Carreño.

“Para mí es muy importante la labor de madame Franklin con respecto a los varones, porque fue una de las primeras que se dedicó a darles clase especialmente y también a la gente de pocos recursos, porque ella quería que la educación en el ballet fuese gratuita, lo más que se pudiese, y a los varones nunca les cobró. Y su ejemplo es todo lo que ella ha dejado hecho, sus bailarines, que todos ellos hablan por sí mismos, la gente que está afuera, la gente que está acá y la gente que sigue formando, y su Escuela, que es un monumento a ella definitivamente”

-Piñango Emilio: Docente de la escuela Ballet-Arte a cargo de la cátedra de Adultos Principiantes y Director de Relaciones Públicas de dicha institución. Actualmente trabaja en la directiva del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, IAEM y es bailarín de la Compañía Nacional de Danza, CONADAN.

“La maestra Franklin, me parece, que dentro de la historia de la danza en Venezuela, para la segunda década del siglo XX, es una de las personas que ha dado mayor aporte dentro de los pioneros de la danza clásica. Lo maravilloso de su labor, es que desde que fundó la Escuela Ballet-Arte, ella estuvo muy clara hacia donde se dirigía su trabajo, que es básicamente la formación profesional, de bailarines y bailarinas, en danza clásica y a partir de ese objetivo también tenía muy claro todas las exigencias profesionales, para ser un bailarín o un docente en

¹ Danza Hoy en Español. Paolillo, Carlos. Venezuela Nueva danza, Tres Caras. En www.danzahoy.com

esta especialidad. Me parece que todas las personas que hemos tenido la oportunidad de acudir donde la señora Franklin, o estudiar en la Escuela Ballet-Arte o trabajar en la Escuela Ballet-Arte, nos damos cuenta de que esa línea pedagógica que ella tuvo se ha pasado a todas las personas que hemos estudiado con ella, y muchos de los bailarines o considerable número de los bailarines venezolanos han estudiado con la señora Franklin o han tenido un vínculo con la Escuela Ballet-Arte. E igualmente los egresados que hemos tenido la oportunidad de trabajar con ella siempre agradecemos la oportunidad de hacerlo, porque hacer clase con ella es un privilegio que no tiene todo el mundo y que las próximas generaciones quizás no vayan a tener. Independientemente de que aquí en Venezuela los hombres comiencen a una edad adulta, y que deban hacer su proceso de formación mucho más rápidamente, dentro de esa situación debe haber una mayor dedicación, porque no es un cursito que tomas para hacer pirueta en tres días, es un proceso también cognoscitivo de cómo entiendes el movimiento y un proceso a otro nivel psicomotor, que uno puede violentar a menos que tengas las condiciones dadas naturales para hacer determinados pasos, pero son casos únicos. Pero básicamente si un hombre decide hacer danza, finalmente es cómo lo asume, o sea pasa muchísimo que hay un estereotipo social, sí, pero eso pasa en todas las profesiones, finalmente es cómo uno lo asuma, tu proceso de formación así sea de bailarín o de médico, cómo tú lo asumas y cómo lo proyectas. Eso la gente lo comienza a percibir.”

-Prado Hanz: Bailarín del Ballet Juvenil Tempo.

“Madame Franklin ha tenido una larga trayectoria, me ha tocado investigarla. Creo que la danza en Venezuela no sería lo mismo sin Madame Franklin por toda la formación que le ha dado, no solamente a nivel técnico a los bailarines que han pasado por sus manos, sino a nivel humano, ella le ha dado un poquito ese misticismo que ella transmite tanto en su trabajo como en su vida personal. Es un reto para nosotros, todos los hombres que bailamos en este país empezamos tarde y tratamos de luchar contra el tiempo. La técnica del ballet tiene algo que permite moldear tu cuerpo como si fuera arcilla, en las manos de un buen alfarero, que en este caso es Madame Franklin. Sí creo que hay futuro, porque yo creo que el

venezolano es muy talentoso y tanto el bailarín como la bailarina tienen un modo muy particular de moverse que no tienen otros bailarines del mundo. No es que esto lo haga mejor, pero le da un toque especial, y a pesar de que no haya una escuela todavía donde el niño empiece desde los ocho años y todo eso, pero aquellos que empiezan después de los dieciocho y se esfuerzan, llegan, pueden llegar, sobre todo si pasan por buenas manos. En el caso de madame Franklin, todos los que pasaron por esas manos son excelentes, hay excelencia, entonces, mientras existan maestros como ella. Esperemos que nos dure muchísimos años más. Mientras existan maestros como ella la danza en Venezuela tiene mucho futuro y lo hay, definitivamente, sí lo hay.”

+Quintero Enrique: Fue bailarín del Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño.

-Rivera Armando: Bailarín del Ballet Juvenil de Venezuela.

-Rodríguez Nestor: Bailarín del Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño.

“La Señora Franklin fue una de las experiencias más hermosas que tuve durante mi experiencia en la Fundación Gustavo Franklin. Una maestra con todas las letras en mayúscula. Una persona que siempre se tomó con paciencia y cariño el arte de enseñar la danza. La maestra que estaba más pendiente, no de ir rápido, sino de enseñar la técnica correcta. Una de las pocas maestras que se tomaba por lo menos diez minutos al final de la clase para contarte una anécdota, que te ayudaba a crecer no sólo físicamente sino también a nivel espiritual. Una maestra bastante disciplinada, que te enseñaba lo que era ser una bailarín en pleno siglo veinte, que te enseñaba lo que era la constancia, así no quisieras venir ella te aconsejaba: ven, después las ganas regresan. Una persona que a través de su obra te ha demostrado muchísimo, y tenerla de cerca y saber que ella te ha enseñado lo que tú puedes mostrar en un escenario y a la vez transmitir a otras personas para mí es algo casi mágico. También ha sido para mí fabuloso saber las opiniones que ella ha tenido sobre el arte. Recuerdo que en uno de los programas de mano de la escuela, donde explica que el arte no es sólo la técnica, sino más bien el medio para expresar lo que tienes que decir como artista. También a nivel de trabajo coreográfico, su coreografías tienen tanto encanto,

frescura belleza, y el cariño que ella le pone, así como su trabajo en clase, demuestran que es una persona que de verdad ama la danza. Y que todavía a su edad guarde esa belleza, esa prestancia. Que llegues a esa edad y todavía sientas ese amor por esto, por el arte, por enseñar, por saltar, por dar todo lo que ella considera que debe transmitir, es loable.”

-Rodríguez Ricardo: Realizó estudios en el Instituto Superior de Danza. Fue bailarín del Ballet Juvenil de Venezuela participando en festivales juveniles como el de Macau, China y en Aberdeen, Escocia. Participó en la compañía Ballet Nacional de Caracas bajo la dirección de Vicente Nebrada y en la reconocida compañía de ballet Les Trockadero de Montecarlo, en Nueva York, realizando giras por los Estados Unidos, Canadá y Japón. Formó parte del elenco del Ballet Contemporáneo de Caracas y del Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño. Ha sido bailarín invitado de escuelas de ballet como Freddy Reyna y el Ballet Metropolitano de Caracas. En el año 2006 ingresa al Ballet Nuevo Mundo, donde actualmente se desempeña como bailarín.

“En mi trabajo con Madame Franklin, estaba yo muy chamo y de verdad tomé todo lo que pude absorber de ella. Era impresionante verla marcar con su palito y las correcciones que hacía sobre el trabajo corporal. Me llamó mucho la atención porque de verdad se trabajaba muy fuerte. Eran clases de hombres muy fuertes a pesar de tener un nivel de iniciación o para principiantes, era bueno por el trabajo de limpieza y los “tendú” muy lentos, todos los ejercicios se basaban en eso, más que todo la colocación corporal. Es Madame Franklin, es la Escuela Franklin, es una trayectoria en danza, y tomar clases con ella era espectacular porque incentivó mi trabajo hacia la danza. Su belleza, ella es realmente es un espectáculo, no es solamente la maestra, es lo que abarca ella como ser humano más que todo, el ser humano que se refleja en ella. Ahorita estoy trabajando con Ballet Nuevo Mundo de Caracas, estoy desde febrero aproximadamente: cambié todos los parámetros, todas las formas de venir trabajando con el Teresa Carreño.

Es otra compañía realmente, es una nueva dirección, es súper fuerte, es otro lenguaje corporal, y bueno, allá vamos, esperando frutos de esto”.

-Romero Ricardo: Fue bailarín de varias compañías profesionales de ballet en Venezuela, entre las que destacan: el Ballet Internacional de Caracas y como solista en el Ballet Nuevo Mundo y el Ballet Metropolitano de Caracas. Posteriormente se traslada a los Estados Unidos para continuar su labor como intérprete en las compañías Atlanta Ballet y Ohio Ballet Company.

+Sánchez José: Bailarín nacional e internacional. Debutó en el Ballet Internacional de Caracas. También trabajó en el Ballet de la Ópera de Nantes en Francia y en el American Ballet Theater de Nueva York.

+Santander Alfonso: Reconocido bailarín y docente nacional e internacional. Participó en el Ballet Teresa Carreño y en el Royal Ballet de Londres, también fue director de la Escuela Domingo Renault del Ateneo de Carúpano.

-Sayegh Abdo: Bailó con el Ballet Nacional de Caracas bajo la dirección de Zhandra Rodríguez. Luego ingresa al Minnesota Dance Theatre, bajo la dirección de Lise Houston, donde ha interpretado múltiples roles principales, incluyendo Romeo en Romeo y Julieta, Pedro en Pedro y el Lobo y el Príncipe de El Cascanueces.

-Sendón Juán: Fue bailarín del Ballet Juvenil de Venezuela.

-Suárez Andrés: Fue bailarín del Ballet Juvenil de Venezuela.

-Thielen Ramón: Destacado bailarín nacional e internacional. Formó parte del Ballet Metropolitano de Caracas, bajo la dirección de Keyla Ermecheo. Ingresa al Ballet Nuevo Mundo de Caracas, bajo la dirección de Zhandra Rodríguez y promovido a Bailarín Principal en 1990. En el exterior, trabajó como bailarín en el San José Clevelan Ballet durante siete años

y en 1998 ingresa a la Compañía Dance Theater of Harlem, en la ciudad de New York, como solista, y posteriormente como bailarín principal. Ha sido bailarín invitado de muchas agrupaciones, entre las que destacan: San José Silicone Valley, Ballet Rox, Sencedance, Victoria Ballet Theater, Chamber Dance Project, Ajkun Ballet Theater, Ballet Nuevo Mundo de Caracas, y Ballet Gamonet. Fue condecorado por La Alcaldía del Municipio Iribarren, con la orden Botón Ciudad de Barquisimeto por su proyección internacional, y con la Orden Honor al Merito, otorgada por el CONAC, actual IAEM.

“Yo tenía 16 años cuando llegué a Caracas y audicioné para la Escuela Gustavo Franklin. La señora Franklin me dio una beca para así yo poder comenzar y mi entrenamiento y formación, sin pagar nada. En ese entonces, yo no tenía nada de dinero, de hecho luego de salir de clases en la noche, yo limpiaba vidrios en una bomba de gasolina en las fuerzas Armadas, para poder comer al día siguiente. Lo que significa que esa beca combinada con una bolsa de trabajo que el antiguo CONAC me asignó, tuvieron una importancia vital para mi carrera. Creo que su escuela ha tenido un gran impacto en la Danza en Venezuela, y ha sido un gran refugio en particular para los varones. Siempre le estaré agradecido”

-Troconis Rolando: Trabajó por más de doce años como solista y bailarín principal para el Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño, interpretando roles del repertorio clásico y neo clásico. Fue galardonado como Mejor Bailarín en el Festival de Jóvenes Coreógrafos en Caracas. Ha participado en múltiples giras internacionales y ha sido bailarín invitado del Minnesota Dance Theatre y el Ballet de Florida, en Rhode Island. Actualmente es bailarín del Island Moving Company y Cadence Dance Project, en Estados Unidos.

-Urcioli Jaime Después de cursar estudios de ballet con la profesora Franklin en el Taller de Danza Caracas, continuó sus estudios en danza contemporánea en el Taller Experimental Piso Rojo, y los formalizó en el Instituto Superior de Danza, dirigido por Carlos Paollillo. Posteriormente se traslada a Italia y continúa estudios en La Associazione Culturale per la

Promozione della Attivita dello Spettacolo. En su actividad profesional funda y dirige a partir de 1990 la Compañía Ensemble, donde además actúa como coreógrafo y bailarín. En 1999 Es fundador, actor, coreógrafo y bailarín del Grupo Teatros, El Triangulo de las Artes. En el mismo año ingresa como profesor y coreógrafo a Fundadanza. Posteriormente funciona como coreógrafo e imparte clases en múltiples grupos y escuelas tanto en Caracas como en el interior del país, entre las que destacan: Danza Contemporánea de Aragua (2000), Danzas Nacionalistas Expresión Criolla (2001), Danzas Afrolatinas (2001), Unidad de Danza de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad de los Andes (2001), Fundación Danza Terpsis (2001), Academia de Ballet Nuevo Jazz (2001-2004) y es fundador, Director Artístico, profesor y coreógrafo de la Compañía Sobrepiedi y la Compañía Axis.

-Vacacio Gaudio: Formó parte del elenco del Ballet de Maracaibo y posteriormente se muda a Londres donde ingresa al Royal Ballet.

-Vargas Hernán: Director, fundador y bailarín de Six son 6 Proyecto Coreográfico. Y Segundo Premio del Tercer Concurso de Creación Coreográfica de Caracas.

“Sin duda le tengo gran aprecio a Madame Franklin, y si bien es cierto que estudié ballet con ella, también lo es que esto ocurrió en el marco de la escuela del Taller de Danza Contemporánea de Caracas. Con esto quiero decir que el ballet se presentaba como un complemento de mi formación, pero más importante aún, es el que esas clases ocurrieron durante mi primer año de formación, esto quiere decir que yo no estaba muy claro en ese entonces sobre nada de lo que ocurría. Todo era nuevo y bastante acelerado. Sin embargo puedo decir que recuerdo con afecto la dedicación y el interés docente de la Sra. Franklin. No me queda duda sobre la importancia que tiene como icono, como punto referencial en la historia de la danza. Estoy seguro de que muchos otros bailarines, sobretodo clásicos, podrán darte más luces sobre su influencia en la inclusión de los varones en la danza. Con respecto a mi trabajo me mantengo en la línea de la autogestión, decidido a trabajar con mi compañía (Six son 6 Proyecto Coreográfico) que por

cierto llega el año próximo a su décimo aniversario, sin depender de subsidios gubernamentales. Esto obedece a mi necesidad de crear en libertad, sin presiones ni dependencias políticas o económicas. Para mí la danza, y el arte en general, sólo puede surgir de una legítima necesidad de comunicar.”

-Ziems Jaime: Formó parte del Taller de Danza Moderna de Maracay, dirigido por Andrés Oropeza. Durante 9 años fue parte del Taller de Danzas del Centro, dirigido por Aixa Gómez. Viaja a New York e incursiona en otras tendencias de la danza contemporánea. En el Alvin Ailey American Center se identifica con las clases de reconocidos maestros de Jazz Dance como José Meier y Fred Benjamin. En 1988 participa como bailarín en la creación de la compañía Danza Contemporánea de Carabobo dirigida por Juan Monzón. En 1992 pasa a formar parte del elenco del Taller de Danza de Caracas, dirigido por José Ledezma. En 1995 estrena su coreografía "Correrías en zapato rojo" presentada en el espectáculo "Mira para ver", como parte de la XXI Temporada de Estrenos. Es reconocido con el Premio Regional de Danza 1999, en el renglón Bailarín Contemporáneo del Estado Aragua. Actualmente se desempeña como bailarín, maestro y coreógrafo del Taller de Danza de Caracas, docente en la Escuela de Danza de Caracas y Escuela Nacional de Danza, así como diseñador y realizador de indumentarias de entrenamiento.

-Zubiría Alexis: Bailarín internacional residente en Estados Unidos.

Conclusiones

Hemos visto como la danza en Venezuela, específicamente el ballet, comienza desarrollarse a principios del siglo veinte, a pesar de ser una disciplina largamente difundida a nivel mundial. Su relativamente corta trayectoria y difusión, añadida a otros factores de tipo ideológico, económico y social, sitúan a este arte escénico en un lugar no muy privilegiado en nuestro país.

También es un hecho demostrado, que no existe un sistema educativo, que incite a los varones a ingresar al estudio de la técnica clásica a temprana edad, lo que dificulta la realización profesional de los pocos estudiantes que se inscriben en las escuelas por iniciativa propia, a una edad más avanzada.

Sin embargo, estos estudiantes tienen las puertas abiertas en la mayoría de las escuelas, incluso hemos visto, como en el caso de la Escuela Ballet-Arte, los alumnos varones son exonerados de cualquier tipo de matrícula o mensualidad y dependiendo de su constancia son incluidos en los cursos regulares, donde junto con las alumnas pueden desarrollar sus estudios normalmente, hasta alcanzar un nivel profesional de manera gradual.

Para fines de esta investigación es importante resaltar que éste último factor es determinante en el número de estudiantes que alcanzan un grado profesional: la constancia. Muchos de los varones se ven impedidos a demostrar una continuidad en su formación, porque debido a su edad, muchas veces deben lidiar con los horarios que les imponen sus lugares de trabajo, u otras instituciones en donde desarrollen estudios académicos de otra índole. Es por eso que una de las problemáticas expuestas por la profesora Franklin (véase pág. 51) es la ausencia de una ayuda económica por parte del gobierno, que subsidie a los estudiantes en sus gastos académicos y de manutención, para que puedan dedicarse completamente al

aprendizaje de la técnica clásica, la cuál, como ha quedado demostrado en el proceso de esta investigación, requiere de una exigente preparación física, que implica varias horas de entrenamiento al día.

Sin embargo, no es la labor de este trabajo de grado ahondar en las problemáticas que sufren los intérpretes masculinos dentro del ballet, sino muy por el contrario, resaltar el trabajo y la labor de la Profesora Lidija Franklin y la Escuela Ballet-Arte en facilitar la inclusión de éstos en el desarrollo de la danza en nuestro país.

Para ello es pertinente comenzar diciendo que nueve alumnos de esta institución han alcanzado el título de Bailarín Profesional dentro de sus aulas, número considerable si se toma en cuenta que la mayoría de los ejecutantes de las principales compañías del país no son profesionales o han alcanzado sus títulos en el extranjero. Estos profesionales son: Ricardo Romero, graduado en 1977 (Ballet Internacional de Caracas, solista del Ballet Nuevo Mundo y el Ballet Metropolitano de Caracas, Atlanta Ballet y Ohio Ballet Company); José Sánchez, graduado en 1977 (Ballet Internacional de Caracas, Ballet de la Ópera de Nantes en Francia y American Ballet Theater de Nueva York); Rolando Troconis, graduado en 1986 (Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño, Minnesota Dance Theatre, Ballet de Florida, Island Moving Company y Cadence Dance Proyect, en Estados Unidos); Francisco Morales, graduado en 1986 (Ballet Nuevo Mundo), Acosta Ernesto graduado en 1988 (Ballet Teresa Carreño); Nerio Montero, graduado en 1989; Walter Castillo, graduado en 1990 (Ballet Nuevo Mundo, Ballet Nacional Teresa Carreño, Ballet Contemporáneo de Caracas); Enrique Quintero, graduado en 1986 (Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño) y Emilio Piñango, graduado en 2004 (actual bailarín de la Compañía Nacional de Danza, CONADAN.

Otros alumnos, que aun no habiendo concluido sus estudios, alcanzaron un nivel profesional en su desempeño dentro de alguna compañía de ballet clásico, son: Vicente Abad

(Royal Ballet de Londres), Gustavo Araque (Ballet Teresa Carreño), Alfonso Santander (Ballet Teresa Carreño y Royal Ballet de Londres), José Moisés Calanche (Ballet Nuevo Mundo), Gabriel de Ávila (CONADAN), Armando Díaz (CONADAN), Jordan Gil (Ballet Teresa Carreño), Daniel González (CONADAN), Jean Manuel Pérez (Ballet Teresa Carreño), Miguel Blanco (CONADAN), Ricardo Rodríguez (Ballet Nacional de Caracas, Les Trockadero de Montecarlo, Ballet Contemporáneo de Caracas, Ballet Teresa Carreño y Ballet Nuevo Mundo de caracas), Abdo Sayegh (Ballet Nacional de Caracas) y Ramón Thielen (Ballet Metropolitano de Caracas, Ballet Nuevo Mundo y Cleveland San José Ballet).

Vale la pena mencionar que no solamente dentro de la danza clásica el trabajo de la profesora Franklin ha dado sus frutos a nivel laboral, son muchos los intérpretes masculinos que desarrollan su trabajo en agrupaciones de danza moderna o contemporánea, o que incluso han formado sus propias agrupaciones, incursionando en el campo coreográfico: Rafael Bethencourt (Sarta de Cuentas, bailarín y director), Luis Armando Castillo (Danzahoy, Acción Colectiva, Taller de danza de Caracas y Ballet nuevo Mundo de Caracas, Bailarín y Coreógrafo), Alejandro Míguez (Tango Caracas, bailarín), Ebert Morillo (Nuevos Aires Tango, bailarín, coreógrafo y director), José Navas (Compañía Flak en Canadá, fundador y director artístico), Rafael Nieves (Caracas Roja Laboratorio, director y fundador), Rommel Nieves (100% Impro), Rafael Gonzáles (Espacio Alterno, fundador y director), Reinaldo Mijares (Mudanza, fundador y director), Hernan Vargas (Six son 6 Proyecto Coreográfico, director y fundador), y Feliz Oropeza (Agente Libre, fundador y director).

Pero si en algún sector del campo laboral, se aprecia reflejada con más frutos, la labor de la profesora Franklin, es en el campo de la docencia, donde día a día, alumnos que ella ha formado, transfieren las técnicas de ella aprendidas, masificando y multiplicando el alcance de su enseñanza. Vale destacar que varios de estos maestros impartieron clases en la propia

Escuela Ballet-Arte: Javier Guevara, Freddy Martín, Nerio Montero y Emilio Piñango en la actualidad. Otros, en algunas escuelas de la capital o del interior del país: Fernando Bazán (Escuela del Ballet Teresa Carreño), José Antonio Castillo (Escuela Negra Maché en El Vigía, Edo. Mérida), Abelardo Gameche (Pisorrojo), Elio Martínez (Pisorrojo), Germán Maracara (Ballet de Maracaibo), Jaime Ziems (Taller de Danza de Caracas, Escuela Nacional de Danza) y Juan Monzón (Escuela Nacional de Danza, Núcleo Valencia).

También es importante nombrar que muchos alumnos de la Escuela, que han estado bajo la influencia de la profesora Franklin, han decidido formalizar sus estudios de danza a nivel superior, ingresando al Instituto Superior de Danza, incrementando el número de especialistas con los que en un futuro contará nuestra nación en este campo.

Todas estas son pruebas de los frutos que ha dado la labor de la profesora Franklin por más de cuarenta años, en la inclusión del intérprete masculino en la danza de nuestro país. Bailarines, coreógrafos, maestros y directores, han sido influenciados, no sólo por la técnica de esta profesora, sino además por la disciplina y profesionalidad que ha traído a sus vidas el hecho de haber estado en contacto con ella.

Y por último, su legado más importante para el desarrollo de la danza en Venezuela es la escuela Ballet-Arte, que día a día sigue formando y capacitando a estudiantes de ambos sexos para proyectarse profesionalmente en las áreas de interpretación, docencia y coreografía, y que se preocupa especialmente por la formación de varones a través de su Cátedra para Varones, brindándole la oportunidad de ingresar al sistema de estudios regulares en danza clásica, de más alta calidad en el país, para que en un futuro puedan desarrollarse en cualquiera de las áreas de la danza a nivel laboral y así ayudar al desarrollo de la misma y la reivindicación del intérprete masculino como ser artista y creativo dentro de esta profesión.

Referencias:

- ATLAS, Charles (Director): *Merce Cunningham. A Life Time of a Dance.* (Documental) Thirteen/ WNET Productions. New York, 2000.
- BEAUMONT, Cyrill: *Breve Historia del Ballet.* Ricordi Americana. Buenos Aires, 1949.
- BORZACCHINI, Chefi: *Lidija Franklin Estimulará Formación de Bailarines.*(Artículo) En: El Nacional. Cuerpo C, p.3. Caracas, Martes 3 de febrero 1987.
- CARLÉS, Ana: *Historia del Ballet y la Danza Moderna.* Alianza Editorial. Madrid, 2002.
- DÍAZ, Rolando: *La Fuerza de la Danza Masculina en el Ballet.* (Documento en línea). Disponible en: <http://www.vitral.org/danza.htm> (Consulta: 21 de Noviembre de 2004)
- FUNDACIÓN GUSTAVO FRANKLIN: *Programa de Enseñanza Escuela Ballet-Arte.* Caracas, 2003.
- GLASSTONE, Richard: *La Danza para Varones como Carrera.* Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. México, 1997.
- MAY, Robin: *El Mundo del Ballet.* Parramón Ediciones. Barcelona, 1983.
- MEZANOTTE, R.: *Enciclopedia del Arte Coreográfico. El Ballet.* Editorial Aguilar. Barcelona, 1987.
- PAOLILLO, Carlos: *Una Aventura, Un Hito. Ballet Nacional de Venezuela 1957-1980.* Asociación Civil Publicaciones La Danza. Caracas, 2004.
- PAOLILLO, Carlos: *Venezuela Nueva Danza, Tres Caras.* (Documento en línea).Danza Hoy en Español. Disponible en: <http://www.danzahoy.com> (Consulta: 25 de Enero 2007).
- PHILP Richard y Mary Whitney: *Danseur. The Male in Ballet.* McGraw-Hill Book Company. New York, 1997.

-PIÑANGO Emilio y Francisco López: *Aportes de la Escuela Ballet-Arte a la Danza Nacional; Logros de la Gestión Cultural de la Fundación Gustavo Franklin*. Tesis de Grado. Escuela de Artes de la UCV. Caracas, 2004.

-RODRÍGUEZ, Isabel: *Influencia de la Escuela Ballet-Arte en el Desarrollo Socio Cultural de sus Estudiantes (1990-2004)*. Trabajo Especial de Grado para optar por el título de Licenciada en Danza, Mención: Docente de Danza Clásica. IUDANZA. Caracas, 2004.

-SIEGEL Marcia: *Origen de una Tradición*. (Artículo) En: *Danza en los EUA*. Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos. Nueva York, 1988.

Anexos



LIDIJA FRANKLIN



LIDIJA FRANKLIN

ca

CASA de la CULTURA ARAGUA presenta

GRUPO BALLET - ARTE 

DEL MINISTERIO DE EDUCACION
AUSPICIADO POR LA EMBAJADA DE NORTEAMERICA

"Valse Venezolano" • Rigaudon" "Suite Siglo XVI
" Ballet Class • Tarantela" "Suite de Bach
" Galliarda" • Danza Escocesa" "Pavana"

SABADO : 23 - SETIEMBRE - 1961 9.00 P.M.
DOMINGO : 24 - SETIEMBRE - 1961 5.30 P.M.

AUDITORIUM C.I.A. Bs. 5.00

Pub. Canarias 7.555



PRESENTACIÓN DE BALLET-ARTE EN EL ESTADO ARAGUA
FOTO: ROJAS



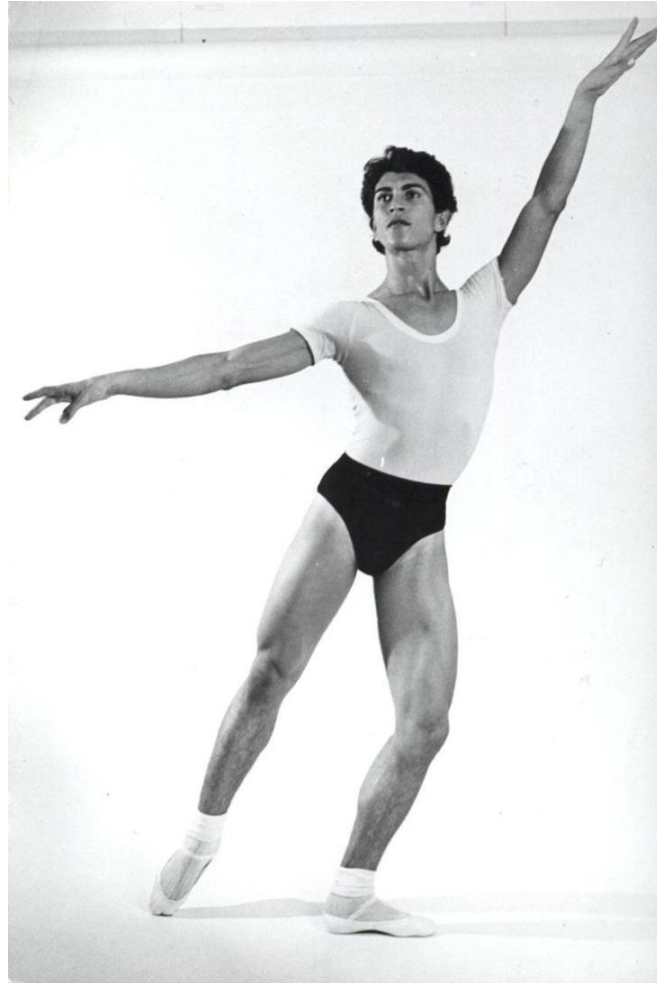
CLASE DE VARONES



VARONES



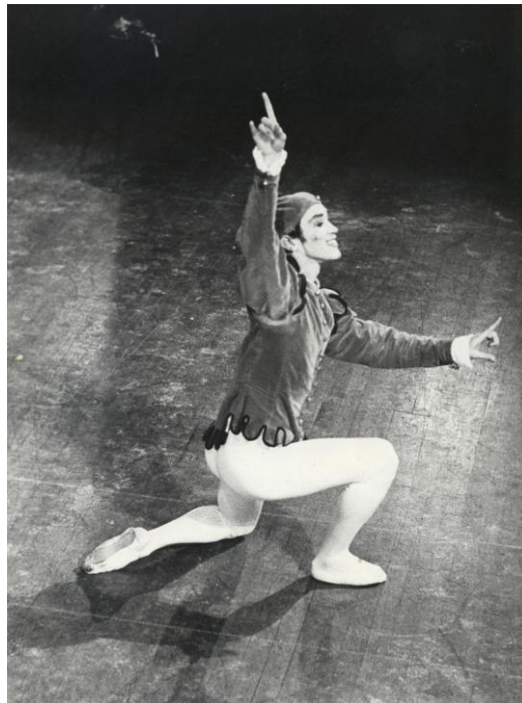
LIDIJA FRANKLIN MAQUILLANDO A GAUDIO VACACIO



GERMÁN MARACARA



GAUDIO VACACIO
FOTO: FRANK DERBAS



VICENTE ABAD