

EL LENGUAJE ESCÉNICO QUE CONFORMA EL REPERTORIO CREADO POR AUGUST
BOURNONVILLE

The scenic language conforming the repertoire created by August Bournonville

NAVARRO, Ioshinobu¹

Resumen

Para la puesta en escena de una obra del repertorio romántico-clásico tradicional son muchos los elementos dentro del lenguaje escénico a tener en cuenta. Este tipo de repertorio, en la mayoría de los casos, debe seguir unos cánones que marca el estilo específico de la pieza que se lleva a escena, lo cual determina en su ejecución el respeto por la tradición ya sea bien del romanticismo, el clasicismo, u otras vertientes estilísticas que surgieron después como es el caso de estilo Balanchine, que con algunas variaciones dentro de la técnica misma se desarrolló en los Estados Unidos de Norteamérica en la década de 1940.

Abstract

For the staging of a work of the traditional romantic-classical repertoire many elements within the stage language to take into account. This type of repertoire, in most cases, must follow some canons that mark the specific style of the piece that takes place on stage, which determines in its execution the respect for the tradition either of romanticism, classicism, Or other stylistic aspects that emerged later as is the case of Balanchine style, which with some variations within the same technique was developed in the United States of America in the 1940s.

Palabras clave: lenguaje escénico; Balanchine; August Bournonville.

Key-words: scenic language; Balanchine; August Bournonville.

Data de submissão: Junho de 2016 | **Data de publicação:** Dezembro de 2016.

¹ IOSHINOBU NAVARRO SANLER - Profesor Investigador de la Universidad Rey Juan Carlos. Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórica-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas. Área: Estética y Teoría de las Artes. ESPAÑA. E-mail: ioshinobu.navarro@urjc.es.

INTRODUCCIÓN

Para la puesta en escena de una obra del repertorio romántico-clásico tradicional son muchos los elementos dentro del lenguaje escénico a tener en cuenta. Este tipo de repertorio, en la mayoría de los casos, debe seguir unos cánones que marca el estilo específico de la pieza que se lleva a escena, lo cual determina en su ejecución el respeto por la tradición ya sea bien del romanticismo, el clasicismo, u otras vertientes estilísticas que surgieron después como es el caso de estilo Balanchine, que con algunas variaciones dentro de la técnica misma se desarrolló en los Estados Unidos de Norteamérica en la década de 1940.

Hay que acotar que los estilos dentro del ballet parten del trabajo coreográfico de un personaje histórico bajo circunstancias que buscan el desarrollo del arte del ballet. Si nos introducimos en la historia de la danza, el estilo Romántico, parte del trabajo de Filippo Taglioni, quien sin saberlo creaba las bases estéticas de la danza, a partir de lo pensado para una estética específica de la danza para su hija, ya que María tenía un cuello largo, brazos muy largos y no era el modelo físico de la bailarina de la época. El estilo clásico parte de la estética coreográfica de Petipa, quien es su máximo exponente, y el responsable de que hoy conozcamos los grandes ballets del Romanticismo, los cuales aprendió durante su período de trabajo en la Opera de París y que luego remontara en Rusia, pasados por el tamiz de su estética y pensamiento sin desvirtuarlos de su espíritu original, que le sirvió de inspiración para sus obras originales. El estilo Balanchine, muy específico y desarrollado en los Estados Unidos de Norteamérica, parte de la obra del coreógrafo del mismo nombre, y a quien se le atribuye la mal llamada escuela americana, que no es más que los cánones estéticos y especificidades técnicas que Balanchine trabajo en sus ballets.

Dentro de este planteamiento hay un estilo que se puede definir como un caso muy específico y que se debe analizar muy detenidamente, ya que lleva dentro del lenguaje escénico no solo cánones estilísticos sino también históricos, técnicos y metodológicos muy específicos que entroncan con la misma técnica del ballet académico pero que tienen sus propias particularidades y diferencias. Nos referimos al repertorio desarrollado por August Bournonville y que define la *escuela danesa de ballet*, una de las escuelas de ballet considerada como de las más importantes del mundo, la ha rodeado un gran misticismo y se ha caracterizado por una poca apertura a las influencias del mundo exterior, hasta hace unas décadas. La *escuela danesa* o

escuela Bournonville, se puede afirmar que es la única escuela que puede llevarnos a comprender realmente el espíritu del romanticismo por la preservación tan exquisita que ha tenido a través del tiempo.

La escuela danesa, debido a ese hermetismo que mantuvo durante muchísimo tiempo, es un tema del que no existe un conocimiento popularizado, esto incluye a los profesionales de la danza, que solo se ubican en escasas piezas de este repertorio que se han visto representadas en los más importantes escenarios del mundo. No obstante, hay mucho más detrás de lo que se ve en una representación de una obra de este coreógrafo.

Una de las grandes dificultades que se encuentran en las representaciones de estas piezas en compañías donde no existe un verdadero conocimiento de este estilo es que se suelen cambiar pasos técnicos dentro de la coreografía, no se respetan las posiciones de brazos y pies característicos de la escuela, además de que se cambia en muchos casos el sentido del movimiento como originalmente estaba concebido. Para muchos bailarines, este estilo resulta verdaderamente difícil, pues va muchas veces contrapuesto a las características técnicas de la escuela de las que proceden y muchas veces se comete el error de llevar las coreografías a las características técnicas de la escuela en la que se baila, lo cual puede resultar negativo y contrapuesto ya que violenta el lenguaje escénico que se concibió para la obra y que debe y tiene que ser respetado.

Para que esto se pueda comprender mejor, exponremos un ejemplo concreto, El lago de los cisnes con coreografía de Marius Petipa y Lev Ivanov, es una obra enmarcada en el estilo clásico del ballet, no obstante esta realizada bajo los dogmas técnicos de la escuela de ballet académica desarrollada por los rusos, pero que constituye junto con la escuela francesa la bases de las subsiguientes escuelas, es por ello que esta obra al no tener especificaciones estético-técnicas se puede bailar en sus disimiles versiones coreográficas con las características técnicas de cualquiera de las escuelas de ballet reconocidas en el panorama mundial. Si tomamos una obra del repertorio Bournonville como es el caso de Napoli, por proceder de este estilo tan específico que devino en técnica con un entrenamiento y una metodología específica y que se reconoció como escuela, debe ser respetado todo esto para poder lograr integrar todo el lenguaje escénico de la obra. Esto es lo que hace realmente difícil el asumir el repertorio de August Bournonville para los bailarines que no han tenido ningún acercamiento con la escuela danesa de ballet.

No obstante, como se ha planteado anteriormente en el siglo XX este repertorio cobro una gran notoriedad, ya fuera porque comenzaron a salir bailarines daneses como Erick Bruhn o Peter Schaufuss al exterior y llevaron consigo las obras de Bournonville a escenarios como los de Estados Unidos como por el interés creciente que se había creado al conocer de esta escuela y de su particular forma de hacer. Más de un artista importante de la danza, se ha referido a él como un reto, pues hay muchos detalles que tienen que ver con el estilo, la coreografía, la técnica en sí misma, e incluso con nomenclaturas metodológicas de los pasos que hacen de este repertorio algo que se puede definir sin temor como único.

Es importante llamar la atención de que solo en escasas ocasiones un estilo coreográfico ha podido devenir en el desarrollo de una técnica que a su vez se ha convertida y reconocida como escuela. Por lo que las referencias que conforman el lenguaje escénico de la puesta en escena de este repertorio, que deben manejar tanto los bailarines como los repetidores y maîtres de ballet se diversifican y deben ser respetadas con la mayor exactitud posible porque si no se está desvirtuando totalmente el estilo en sí mismo.

Esta carencia es la motivación principal de esta investigación, pues no resulta especialmente fácil encontrar información concentrada sobre las especificidades técnico-metodológicas y estilísticas para enfrentar este repertorio. También hay que decir que existe un cliché sobre este estilo que es particularmente erróneo, y es que muchos repetidores al no tener el conocimiento sobre esta técnica y estilo se aventuran a decir que se baila sin mover los brazos, con particular rapidez en las piernas, y que prácticamente no se mueve la cabeza. Esta aseveración es muy limitante sobre este estilo y no garantiza para nada el buen desempeño y puesta en escena de una obra de Bournonville, pues como podremos ir analizando en el desarrollo de este trabajo las características específicas para el buen desempeño y puesta en escena de una obra de este repertorio son muchos y específicos.

Precisamente este es el objetivo que se quiere conseguir con esta investigación, definir cuáles son las características técnico-metodológicas, estilísticas que se deben aunar dentro del lenguaje escénico de una obra de August Bournonville.

Para lograr ello, tomaremos como referencias el trabajo del Historiador de Ballet Erick Aschengreen, además del programa metodológico de la escuela danesa de ballet, que nos ofrecerán los referentes tanto teóricos, para todo lo que tiene que ver con el

contexto histórico que envuelve este estilo, como de los aspectos técnico-metodológicos que son importantes para el buen desempeño de este repertorio.

Acercarnos a este problema que resulta evidente, resulta de vital importancia, sobre todo en la actualidad donde el flujo de información y la globalización del arte son inminentes. Cada vez más resulta común que dentro de las disímiles compañías del mundo se encuentran bailarines formados en las diferentes escuelas de ballet reconocidas (escuela francesa, escuela rusa, escuela inglesa, escuela cubana, escuela danesa). También es cada vez más conocido alrededor del mundo como un reto el repertorio Bournonville, que es necesario decir que se encuentra muy bien custodiado por el Real Ballet Danés, que con las legislaciones de Derechos de Representación y Autor, para las compañías profesionales exigen que antes de que se haga una puesta en escena de una obra de este repertorio, uno de sus especialistas sea quien concluya con la unificación de los elementos que componen el lenguaje escénico de este repertorio.

No obstante en cuanto a las escuelas de ballet alrededor del mundo, han visto este repertorio como una fuente de trabajo para los estudiantes, muchas veces sin que se tenga verdadero conocimiento sobre la técnica y la metodología de dicha escuela, lo que hace que se caiga en errores al realizar el montaje de estas piezas. Además es recurrente que el repertorio Bournonville se utilice en concursos de ballet internacionales, algunas veces con gran éxito y otras como verdaderos fiascos precisamente por la falta de conocimiento sobre este tema.

Las nuevas tecnologías de la información, son un elemento que ha servido de medio de difusión al repertorio Bournonville pero también ha provocado un gran peligro. Pues en la actualidad ya ninguna obra de danza es efímera, sino que puede quedar perpetuada en soportes audiovisuales, y aquí deviene el gran peligro, pues muchos repetidores toman videos para realizar los montajes y al no tener los conocimientos metodológicos y técnicos de este estilo devenido en técnica, es común que se hagan cambios en la secuencias de pasos técnicos y de cánones estéticos dentro del estilo en sí.

Es por ello que el análisis de este problema resulta de vital importancia, pues la preservación de la memoria histórica del estilo desarrollado por August Bournonville es ahora una responsabilidad no solo de los daneses, sino de todo el mundo de la danza clásica. En concordancia con lo antes expuesto se plantea como problema fundamental de nuestro artículo:

- ¿Cuáles son los referentes que conforman el lenguaje escénico, tanto históricos, estilísticos, técnicos como metodológicos a tener en cuenta para la puesta en escena de una pieza del repertorio desarrollado por August Bournonville?

En razón de lo antes expuesto, los objetivos de este trabajo son:

- Compilar y analizar información biográfica sobre August Bournonville.
- Analizar el desarrollo de la obra coreográfica de August Bournonville.
- Caracterizar de forma histórica y metodológica el desarrollo de la escuela danesa de ballet.

Para llegar a desarrollar los objetivos, se formulan las siguientes preguntas científicas:

1. ¿Cuáles son los antecedentes históricos del surgimiento de la escuela danesa de ballet o escuela Bournonville?
2. ¿Cuáles son las características principales que distinguen la escuela danesa de ballet o escuela Bournonville?

Esta investigación se justifica debido a la importancia que se ha expresado a través de la Unión Europea sobre la preservación de la memoria histórica de la danza como uno de los patrimonios de la cultura de esta zona del mundo. Además como hemos expuesto anteriormente el repertorio Bournonville se mantiene activo en el mundo de la danza actual, y es de suma importancia que sea llevado a escena con total rigor. Dentro del mundo académico de la Universidad Rey Juan Carlos, también se puede justificar esta investigación ya que resulta un rescate de información tanto histórica, como metodológica y técnica que puede resultar de gran interés y de particular utilización para los estudiantes del Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso, ya que puede darles herramientas de trabajo para su desarrollo profesional, tanto en el ámbito de la docencia como maestros de danza, como en el ámbito de la interpretación danzaría, al poder desarrollar las habilidades y capacidades que le permitan distinguir los diferentes estilos de la danza clásica y saber cómo integrarlos en el todo que significa el lenguaje escénico.

1. MARCO TEÓRICO

La base fundamental de esta investigación está en los trabajos del historiador danés Erick Aschegreen, quien es uno de los más respetados conocedores de la historia de la escuela danesa de ballet. Múltiples son sus publicaciones que nos dejan comprender todo el contexto tanto histórico de la danza, como de la vida social danesa

en la que se desarrolla la escuela danesa de ballet. Todo este contexto histórico - político y social condicionan tanto el desarrollo del repertorio Bournonville como del lenguaje escénico que lo conforma.

Hay que considerar que la bibliografía en castellano sobre este tema es realmente escasa, incluso las traducciones de textos al inglés son contadas, pues solo las obras como *Mi vida en el Teatro* y *Las Cartas sobre la danza*, por mencionar dos ejemplos son de los pocos textos originales de August Bournonville que se puede encontrar. Ya trabajos posteriores sobre su obra y sobre todo lo que rodea el estilo y la escuela danesa que ha desarrollado en gran parte el Doctor Erick Aschengreen historiador del Real Ballet de Dinamarca, cuyas investigaciones y publicaciones son unos de los pilares importantes de esta investigación, brindando información valiosa para llegar a conocer aspectos de la historia y características técnicas y estilísticas que son definitivas para el estilo coreográfico de Bournonville.

No obstante la principal fuente de información teórica de esta investigación viene del mismo August Bournonville quien a lo largo de su vida profesional, el coreógrafo y maestro de ballet danés trabajó con el mismo entusiasmo y dedicación a su escritura como a su trabajo para la escena. A través de sus muchas publicaciones, se tratan los aspectos estéticos y filosóficos del arte del baile teatral, donde revela, una visión profunda de su propio formulario y concepciones del arte. En Bournonville sobresale el logro como teórico del ballet que está más allá de la duda en su tratado de tres volúmenes *Etudes Chorégraphiques*, escrito entre 1848 - 1861 y publicado este mismo año.

Otra fuente de información es la serie de ocho artículos del coreógrafo, que se publicaron en París en 1860 bajo el título *Cartas sobre la Danza y la Coreografía*, (*Lettres sur la Danse et la Chorégraphie*), que claramente pretendía ser una serie similar a las famosas cartas publicadas por Jean-Georges Noverre, conocidas bajo el nombre de *Cartas sobre la danza y los ballets* escritas un siglo antes. En éstos artículos Bournonville se muestra como un hombre de espíritu combinado con una visión teórica profunda y a su vez con una visión objetiva y práctica del arte, evidenciado en la polémica que plantea sobre los aspectos artísticos y estéticos del ballet de su tiempo; estos artículos también tocaron la temática del hecho moral, dando el espacio para analizar, a menudo, las condiciones miserables bajo las cuales los artistas de ballet vivieron por esos días.

También se hace necesario para la mejor comprensión de esta investigación exponer los conceptos con los cuales se ha trabajado, debido a que pueden resultar aclaratorios para la mejor comprensión del tema que se trata. Uno de los primeros temas a definir es el concepto de escuela de ballet, ya que este término no podemos vincularlo solamente al concepto de un centro o institución formadora de bailarines. Entre algunas definiciones que se han manejado sobre este término, nos quedaremos con la acuñada por Pedro Simón por ser la que mejor se adecua a nuestro tema.

Pedro Simón define como una escuela de ballet al

“conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y forma emocional propia de proyectarse en la escena, presente en todos los bailarines formados dentro de principios similares, y que reflejan la resultante histórica del desarrollo económico y social de un país determinado, su idiosincrasia nacional, el espíritu de su folklore, y la huella dejada, a través de las épocas, por sus grandes artistas. Las escuelas recogen, asimismo, las influencias del desarrollo de la danza mundial, sus tendencias y modalidades coreográficas, así como de las grandes corrientes del arte en general. Una escuela se forma, generalmente en el transcurso de varias generaciones, con el aporte pedagógico y la sistematización de principios realizada por grandes maestros” (SIMÓN, 1973).

1.1. August Bournonville, padre de la escuela danesa de ballet.

Para comprender las características específicas de los elementos que conforman el lenguaje escénico del repertorio Bournonville se hace necesario conocer y analizar, el desarrollo del ballet en Dinamarca, además de analizar las especificidades metodológicas de esta escuela de ballet. No obstante se hace imprescindible partir del análisis de la figura la figura y personalidad del padre del ballet danés, August Bournonville, quien en su tiempo, tomó este arte no solo para desarrollo personal, sino que vivió y trabajó arduamente para el desarrollo humanista del mundo de la danza y el teatro, no solo como un gran coreógrafo y director de la compañía Real Ballet de Dinamarca (*Danish Royal Ballet.*) sino también como teórico de la danza, como luchador constante de los derechos del bailarín y el ballet como arte.

Hombre de gran integridad, sabía que tenía deberes, pero también derechos, fue un predicador de la participación en la sociedad de los individuos. August Bournonville no perdió en ningún momento la identidad con respecto a su sociedad, hombre además de actitudes progresistas, siempre defendió las causas de los pobres y humildes, su lucha estuvo dirigida a mejorar las condiciones de la clase más desprotegidas, personalmente llevó alimentos a los desposeídos afectados por epidemias y enfermedades ; son puntos de su vida que quizás quedaron en el anonimato, tras una personalidad exigente y fuerte, con

un gran talento e identificación nacional que lo llevó a crear una forma nueva de expresión en el mundo del ballet, pero que por sobre todas las cosas, fuera la expresión de una identidad nacional que siempre estuvo presente a lo largo de toda su obra.

1.1.1. Biografía de August Bournonville (1805-1879).

Para hablar sobre la vida y la obra de August Bournonville, es importante comenzar desde sus orígenes, partiendo de la figura de su padre el bailarín francés Antoine Bournonville, nacido en Lyon en 1760, cuya familia estuvo muy vinculada a los orígenes del ballet en la corte francesa. Su madre, bailarina también, lo llevó a Viena, donde conoce a Jean George Noverre² quien se convierte en su maestro. Gracias a esto, Antoine baila los ballets de Noverre en Viena, Paris y Londres, en 1792 llega a Estocolmo donde hará algunas presentaciones y será maestro de ballet en la corte de Gustavo III.

En este momento, Antoine se encuentra bailando con Marianne Jensen, su primera esposa y madre de sus primeros hijos. Durante las presentaciones de la pareja en Copenhague, en Estocolmo Gustavo III sufre el atentado donde resulta asesinado durante un baile de máscaras. Solo por su nacionalidad francesa Antoine se convirtió automáticamente en sospechoso, por lo que al conocer la noticia decide asentarse en Copenhague.

La Revolución Francesa (1789) enviará ondas renovadoras dentro de Europa, que tendrán repercusiones en la vida de Antoine Bournonville. Bajo las presiones de dicha Revolución y los temores de la nobleza escandinava Antoine regresa a Copenhague, proveniente de Francia, donde había fallecido su primera esposa dejándole tres hijos que mantener. Con esta situación personal, Antoine decide unirse en matrimonio con su antigua ama de llaves Lovisa Sundberg, de origen sueco, quien en 1805 da a luz a August Bournonville, en el hospital de maternidad Frederick. August Bournonville nació en Copenhague el 21 de agosto de 1805, el mismo año que Hans Christian Andersen³, quien, con el tiempo, se convertiría en uno de sus grandes amigos y más fiel colaborador.

² Jean George Noverre (1727-1810) Bailarín, Coreógrafo, Maestro de danza y escritor francés, reconocido como uno de los más grandes teóricos de la danza, realizó importantes aportes a la danza escénica a través de sus “Cartas sobre la danza y los ballets” (1760) a él se le atribuye el termino ballet de acción.

³ Hans Christian Andersen (1805-1875), autor danés uno de los escritores de cuentos de hadas más conocidos.

De los seis hijos de Antoine, August fue el único que se inclinó por las artes escénicas, llegando a decidirse por el ballet. Desde pequeño se caracterizó por ser un ingenioso bailarín, no era particularmente alto, su pasaporte marcaba una estatura de 1.70 metros, no obstante llegó a convertirse en un excelente bailarín de demi-carácter, además de llegar a crear y danzar los papeles principales en sus propios ballets, por lo que hoy el Ballet Danés tiene en su repertorio excelentes roles masculinos para bailarines pequeños, lo cual deja bien claro que no es un requerimiento imprescindible tener talla de príncipe para ser un héroe en los ballets de Bournonville.

August comenzó su entrenamiento a la edad de 7 años, recibiendo lecciones de su padre y de Vincenzo Galeotti, un maestro italiano que había llegado a Copenhague en 1775 para fundar el Real Ballet Danés. Con él, uno de los maestros que ha pasado a la historia de la danza, recibe un muy buen entrenamiento, además de aprender otros idiomas, toma lecciones de violín y canto. Todo esto lo llevará a ganar una sólida posición dentro del arte en Copenhague.

Su primera aparición en escena fue a los 8 años en el Ballet Nórdico *Largertha*, después se presentara en ballets como *El templo de Salomón*, *Romeo y Julieta*, del mismo maestro Galeotti, además del ballet *Zefiro y Flora* de Didelot. En todas estas primeras presentaciones se caracterizó por su talento desplegado como cantante y actor, había continuado apareciendo como niño, ahora también en muchas obras del teatro y óperas. Aunque sus apariciones teatrales no permitieron su instrucción formal, Bournonville era un lector ávido y se familiarizó con los clásicos de la literatura y la filosofía.

Ya en la adolescencia tuvo que tomar la decisión acerca de que camino en el arte quería seguir para concentrarse en lo adelante. Actuando, había desarrollado tartamudeo, su voz de tenor fina había dibujado la alabanza de la gran ópera del compositor Rossini⁴ pero, incitado por su padre, optó por el baile. Sus estudios de ballet se intensificaron y se le dio una concesión, en dos ocasiones separadas, para ir a París a estudiar.

En 1816, a la muerte de Galeotti, Antoine Bournonville, el padre de August, deviene director artístico del *Royal Danish Ballet*. En 1820, del mes de mayo a

⁴ Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868), compositor italiano, conocido especialmente por sus óperas cómicas. Fue uno de los máximos exponentes del bel canto del siglo XIX, género que realza la belleza de la línea melódica por encima del drama o la profundidad emocional.

diciembre acompañado por su padre, August parte a París para tomar estudios con Pierre Gardel y August Vestris⁵, conoce además a los maestros Coulon y Mazzi maestros de la Opera de París. En 1821, de regreso a Copenhague, August hace su debut en el en el Teatro Real como aprendiz en un divertissement coreografiado por su padre, así se mantiene hasta que en 1824 regresa a París en un segundo período, en el que retoma sus estudios con Vestris. Como estudiante privado de Auguste Vestris, Bournonville realiza el examen y pasa a l'Académie Royale el 16 de mayo de 1826, y en una fecha tan temprana como el 8 de abril del mismo año, hace su debut en el pas de trois del ballet *Nina ou La Folle par Amour* de Louis Milon; iniciándose así su brillante carrera como profesional y más adelante, firmando un contrato con La Opera de París.

Durante su estancia en París trabaja con los maestros y corógrafos del momento, baila el pas de trois del ballet *La lámpara maravillosa* de Francois Albert, y el papel de Zéfiro en el ballet *Psyche, Alfredo el grande, Aladino, Pablo y Virginia, Zéfiro y Flora, Abu Hassan y el califa, Filis y Melibe, Los sicilianos* y así fue desarrollándose como bailarín, eso sí, más inclinado al demi – carácter.

Uno de los hitos de su carrera fue que llegó a ser el partenaire favorito de María Taglioni⁶, con quien compartirá el escenario en diversas ocasiones. No obstante, y a pesar de su carrera absolutamente ascendente prefiere regresar a Dinamarca, sobre todo por una razón en especial, August Bournonville se sentía muy danés y prefirió cambiar su posición en el ballet en Francia para volver a su tierra; además en Francia se había posesionado ya el estilo Romántico, que había florecido y hecho autónomo el espectáculo de danza en los teatros, pero que ya comenzaba a caer en decadencia.

Otro aspecto que ayudó a August Bournonville a tomar la determinación de regresar a Copenhague fue el cambio que provocó el Romanticismo en Europa con respecto a la figura masculina. En los inicios de la danza el hombre era la figura central del ballet europeo, el Rey Louis XIV había sido bailarín, y ¿quién podía bailar mejor que El Rey Sol?; pero en La Era Romántica, las damas se hicieron dueñas de los escenarios y el hombre quedó relegado a un papel más secundario, fenómeno que Bournonville no entendía, y así lo expresó en el desarrollo de su obra coreográfica,

⁵ Auguste Vestris. (1760-1842), bailarín francés. Nació en París; hijo del famoso bailarín Gaetano Vestris y de la bailarina Marie Allard. Heredó el sobrenombre de 'dios de la danza' de su padre. Debutó en la Ópera de París con 12 años y estuvo allí durante mucho tiempo como primer bailarín principal. Su hijo, August Armando Vestris, a quien preparó él mismo, se convirtió en maestro de ballet en Londres y Viena.

⁶ Maria Taglioni (1804-1884), bailarina sueca de origen italiano, la figura más importante de su tiempo. Estableció el estilo delicado y etéreo característico del ballet romántico.

donde el hombre tiene el mismo protagonismo que la mujer. August no quería reducirse a estar detrás de la bailarina y levantarlas como un “porteur”, que es el resumen de lo que se había convertido la danza masculina, ser un mero soporte para las bailarinas. Si no que defendía que la danza masculina también podía desarrollarse y que esto no estaba separado para nada de los cánones de romanticismo.

En su primera visita a Dinamarca después de estar en París durante bastante tiempo, August Bournonville va a encontrar un panorama bastante complicado en el Ballet Real; la compañía se encontraba en muy malas condiciones, sus padre Antoine aún seguía fungiendo como director, pero definitivamente había demostrado que no tenía muchas dotes organizativas, por lo que muy pronto August comienza a ensayar a los bailarines, organiza el ballet *Søvnngængersken* de Aumer, y comienza a crear una serie de divertissements como son *Aclamación a los Rozamientos* y *El Soldado y El Campesino*. Además, realiza presentaciones teniendo éxito además como bailarín, por lo que consigue que la alta directiva y los bailarines de la compañía de buena gana le abra sus puertas para ser invitado de vuelta a Copenhague. A la edad de 25 años, August Bournonville se había convertido en consagrado bailarín, maestro de ballet y coreógrafo de la compañía donde había hecho sus primeras presentaciones cuando aún era un niño, allí continuó bailando durante 18 años más y coreografiando hasta los 72 años. Su última aparición en escena fue en 1848 y sería como *Valdemar (1835)* en el ballet del mismo nombre, con su propia coreografía.

A partir de 1830, en su posición de maestro de ballet y coreógrafo, Bournonville, va a decidir muchas de las cosas que marcarían su vida y su carrera, que asegurarían el paso a posteridad como una figura imprescindible de la historia de la danza, esto sería el inicio de lo que años después se convertiría en un estilo dentro del ballet. Comienza una cosecha de personajes, que va a interpretar él mismo, construyendo así lo que hoy es el repertorio Bournonville. Progresivamente va a ir relevando a su padre en la dirección del Real Ballet Danés. En 1848, toma la determinación de que no bailarían más, centrando sus fuerzas como maestro y coreógrafo y caracterizándose por ser muy exigente con sus primeras bailarinas, se dice que llegaba a ser obsesivo con ellas.

Bournonville comprendió la necesidad de que el arte de la danza no estaba en el camino correcto y valiéndose de su experiencia, la cultura que había logrado y el apoyo que había logrado en Dinamarca, también comienza a escribir sobre los temas que se le preocupaban del arte y la cultura. Publicó su primer libro, “*Regalo de Año Nuevo para*

los Amantes del Baile” en 1829 y en 1847 el primer volumen de sus memorias, “*Mi Vida en el Teatro*” donde de su propio baile Bournonville escribe: “Yo bailé con la misma dicha con que viví, y mi sentido de humor y mi energía siempre ha dejado una impresión en cada teatro. Parecía hacer feliz a los públicos y antes de que ellos me admiraran, les gusté yo” (BOURNONVILLE, 1979)⁷.

En 1830, Bournonville había contraído matrimonio con Helena Fredrika Håkansson de origen sueco, como su madre, y con quien consigue tener siete hijos.

A su regreso a Dinamarca; Bournonville luchó por el arte en Copenhague y puso a los bailarines en un nivel social paralelo en Europa. En muchos lugares en aquellos tiempos los bailarines eran mal vistos y estaban muy poco considerados socialmente, sobre todo los bailarines hombres. En París a finales del siglo XIX la danza masculina había caído en una crisis, Europa había perdido el respeto por los bailarines hombres pero esto no se hizo extensivo a Dinamarca, esta crisis es algo que afecta a Bournonville y que lo marca, es por eso que en sus coreografías las mujeres no necesitan que ser cargadas, tanto ellas como los hombres bailan cada uno por igual y a su vez el uno para el otro.

El trabajo de punta no era tan importante en los días de Bournonville, en comparación como lo conocemos en la actualidad, su línea de trabajo era lograr un entrenamiento inteligente con grupos de pasos que estuvieran fuera de los pasos básicos y a la vez que desarrollaran al bailarín dentro de ellos. En un momento cuando el bailarín masculino fue desterrado de la escena, Bournonville escogió resaltar la fuerza del bailarín masculino, a quienes su coreografía favoreció, para que dejaran de ser meros sustentos de la bailarina en la escena. Su alumno Johannson, hizo mucho de este entrenamiento en St. Petersburgo dónde entrenó a los bailarines masculinos rusos que formarían parte de los elencos de los Ballet Rusos de Diaghilev⁸.

Con algunas interrupciones Bournonville es Maestro de Ballet en Copenhague de 1830 a 1877, este es un largo período de influencia y además fungiendo cargos que comenzaron por el de bailarín principal, coreógrafo, libretista hasta llegar a director.

⁷ Referido a *Mi vida en el Teatro*; Memorias de August Bournonville, la primera edición apareció en 1847. En este libro Bournonville expone sus experiencias en los diferentes lugares que visita y sobre todo de lo que ha vivido en su período de estudio y trabajo en Francia.

⁸ Se refiere a los Ballets Rusos de Diaghilev. Ballets Rusos, compañía de ballet rusa con sede en París creada por Sergei Diáguilev. Los Ballets Rusos fueron llevados por Diáguilev desde los teatros de la Rusia Imperial a París en 1909 con gran éxito encontrándose en su elenco nombres de las figuras mas importantes de la historia del ballet de la época.

Como bailarín August Bournonville posee elegancia, ligereza y una gracia nueva para Dinamarca en los años 1800, además tenía una muy fina mímica, la mímica para Bournonville jugaba uno de los mayores roles dentro de sus ballets; pues en ellos logro que la historia fuera contada a través de la mímica y la danza⁹ (ASCHEGREEN, 2005).

Una de las características que más distingue el trabajo de Bournonville es que coreografiaba sus pantomimas, bailaba para que sus pies se tornaran en palabras y las pantomimas iban sobre la música formando un conjunto donde interactúan y se mezclan formando un todo único.

August Bournonville se convirtió en una figura central de la vida artística de Copenhague en el siglo XIX, en cuanto a vida social se codeó con las personalidades más importantes de su época como Thorvaldsen¹⁰, Kierkegaard¹¹, y por supuesto, su gran amigo y contemporáneo Hans Christian Andersen.

Bournonville tiene en su catálogo coreográfico 50 ballets, que aún están activos en el repertorio del Real Ballet Danés, y numerosos divertissements, igualmente famosos. En su obra, captura el espíritu de la Era Romántica; los románticos, estaban interesados en diferentes tierras, otros horizontes, y en diversos eventos históricos, ya fueran reales o meras leyendas, el presente es algo que no es importante para ellos, y todo ello define la obra coreográfica de Bournonville.

August Bournonville escribió los libretos de sus ballet, lo cual era inusual en la época, además coreografió versiones de ballet existentes, lo cual si era y aún es usual en el mundo de la danza; no obstante Bournonville siempre le da una visión muy personal resaltando aspectos dramáticos de los guiones que tomaba para hacer sus versiones, lo que denota su preocupación porque en cada ballet se contara una historia que pudiera entender y tocar las fibras más profundas del espectador, pues en ellos podrían verse reflejados aunque fuera una historia sobrenatural.

Uno de sus primeros y grandes ballet, luego convertido en gran suceso fue *La Sílfide* estrenada en 1836, que parte del original francés, que hiciera para María Taglioni

⁹ Erick Aschengreen, Historiador del Real Ballet Dinamarqués DVD Hablando de Bournonville. 2005.

¹⁰ Bertel Thorvaldsen (1770-1844), escultor danés que nació en Copenhague, hijo de un tallador de madera islandés. Estudió en la Academia de Copenhague y en 1797 se trasladó a Italia para estudiar la escultura clásica. Vivió en Roma hasta 1838, y allí se convirtió en uno de los líderes del neoclasicismo.

¹¹ Søren Kierkegaard (1813-1855), filósofo y teólogo danés, cuyo interés por la existencia, la elección y el compromiso individuales tuvo gran influencia en la teología y en la filosofía occidental modernas, sobre todo en el ámbito del existencialismo.

su padre Filippo¹² y que se estrenara en París en 1832, a cuya función asistiría August estando en esta ciudad, cuando aún estaba estudiando ballet en la Academia de la Opera de París.

La historia igualmente se desarrolla en Escocia, considerada en este momento como un país remoto y casi místico. El ballet está caracterizado por su 2do Acto blanco, característico de los ballets románticos.

Desde que Bournonville vio este ballet pensó que era una buena historia, por lo que compró el libreto un tiempo después para llevarlo a Dinamarca y montar su versión coreográfica en 1836 en Copenhague. Él asumió el personaje de James, y Lucila Grahn¹³ de 16 años en el papel de *La Silfide*, ella, quien fuera una de sus alumnas preferidas, se convertiría en lo adelante, en la bailarina de muchos de los estrenos de las coreografías de Bournonville y además en su pareja en la vida. Esta unión se va a disolver escandalosamente en 1841 cuando Grahn sale definitivamente de la compañía, lo cual marca también uno de los momentos en los que Bournonville se aleja de Copenhague, por un edicto Real que lo separa de la dirección de la compañía por 6 meses que los toma para viajar a otros lugares del mundo, como París, Nápoles y Milán, lugares que pronto le reportarían muy buenas influencias y nuevos conocimientos que plasmaría en el escenario y que le depararían nuevos y definitivos éxitos.

Como romántico Bournonville se extasió por la naturaleza, el peligro, la seducción, se fascinó por lo que podía pasar en otros parajes y por toda la atmósfera que se podía crear a través de una historia o leyenda, el misterio, las emociones, los sentimientos, la noche, la luz de la luna; se empapó de todos los elementos que no pueden faltar en una historia del Romanticismo Francés, pero llevándolo a una forma de decir que se convertiría después en su propio lenguaje escénico, un estilo propio que luego sería el estilo de la danza clásica en Copenhague hasta la actualidad.

En su versión de *La Silfide*, Bournonville trabajo cambios bastante importantes de la dramaturgia del libreto original, dándole más carga dramática a personajes que a su entender tenían más peso en la historia. En su montaje le da a *Magde la bruja*, un

¹² Filippo Taglioni maestro de ballet y coreógrafo italiano, padre de la bailarina sueca María Taglioni, fue quien instauró el período romántico en el ballet con su coreografía de *La Silfide*.

¹³ Lucila Grahn (1819-1907), bailarina y coreógrafa danesa, es una de las cuatro bailarinas a quien se rinden honores en el famoso ballet *Pas de quatre* (1845). Nació en Copenhague y estudió con el coreógrafo danés August Bournonville, quien creó una versión de *La silfide* (1845) en su honor.

papel más protagónico dentro de la historia, fortaleciendo así el elemento dramático que desata la gran tragedia del ballet.

Pero *La Sylfide* sigue siendo un ejemplo del Romanticismo Francés que invadió el Ballet Danés; es el fenómeno del hechizo que logra el Romanticismo y una primacía que alcanza sobre todo el desarrollo del movimiento romántico en Europa, lo cual no quiere decir que este movimiento no tuviera una gran repercusión en la obra de Bournonville e incluso en su vida personal. *La Sylfide* es un típico ejemplo de la percepción romántica del ser humano como criaturas dualistas, que se dividen en cuerpo y alma y que se les hace difícil reconciliar ambos lados de este dualismo.

Bournonville estaba familiarizado con este sentimiento. En París no solo practicó ballet, también había tenido amoríos con una joven que embarazó, ella era hermana de un bailarín que cursaba estudios en la academia. Bournonville nunca mencionó esto, pues en ese entonces, tenía una novia en casa, y se arriesgaba a ofender la moralidad contemporánea, y si además quería ir a casa para hacerse Maestro de ballet, esto podría caerle encima como un gran escándalo, si se decía que él había ido a Europa a hacer bebés y deshonorar señoritas. August, atendió a la niña, nacida en 1828, quiso hacer las cosas decentemente, nadie en Copenhague supo sobre esta historia hasta que su testamento fue leído.

Así vemos que Bournonville supo muy bien que el ser humano tiene siempre cosas ocultas y dualidades a las que enfrentarse, lo cual siempre tuvo presente en los guiones de todos sus ballets.

La armonía es un término importante en el ballet del Romanticismo danés. El Ballet Real Danés era optimista, con la fe en la posibilidad de crear una existencia armoniosa. Bournonville rechazó el romanticismo dividido de Europa y adoptó una vista más armoniosa de la vida. El trabajo central de esta armonía escalonada y que además representa su mayor rendimiento fue *Napoli* estrenado en 1842.

Bournonville también creó otros Ballets Románticos, como *A Folk Tale* (1854), su trabajo más danés, en el cual se materializa el mundo de los gnomos. Crea Ballets como *La Kermés en Brujas* (1851) ballets de tema Español tales como *La Ventana* (1856) e italiano como *Festival de las Flores en Genzano* (1858), pas de deux que es uno de los fragmentos más familiares y conocidos de la coreografía de Bournonville. Trabajó también espectáculos de variedades o vaudeville, ballets a los cuales puso

música familiar, esto despertó las asociaciones, ballets como *Los Voluntarios del Rey en Amager* (1871) y *Lejos de Dinamarca* (1860) Hacia los fines de su vida creó los ballets nórdicos como *La Valquiria* (1861), y todo esto solo nos reafirma la visión cosmopolita de su arte. Estos ballets, no se ponen en escena por mucho tiempo pero probablemente uno de los mayores logros lo obtiene Hartmann, ya que compone una de las músicas mejor escritas para ballet.

Mientras era maestro de ballet, Bournonville, se interesó por lo que sucedía en otros lugares del mundo, e intentó lograr el éxito en el extranjero, es en esta época que organizó algunos de sus trabajos en Viena (1855-56) y dirigió la Ópera Real Sueca en Estocolmo (1861-64) más en ninguno de los dos sitios encontró la fama. Al contrario de los muchos artistas de sus días, Bournonville viajó continuamente a través de Europa para mantenerse actualizado con las tendencias artísticas, por lo que estaría ausente de Copenhague durante varios años en diferentes temporadas, pero siempre regresaría a casa, donde realmente se sentía cómodo. Bournonville había soñado con fama mundial, Andersen había logrado la fama en vida, pero August Bournonville tendría que esperar hasta muchos años después de su muerte.

En 1950, críticos extranjeros e historiadores empezaron a ir a Copenhague, allí descubrieron un tesoro del ballet en las representaciones de una docena de ballets y un estilo que no se encontraba en el resto de Europa, pero no es hasta el Primer Festival Bournonville en 1979 que August Bournonville comienza a ser comentado internacionalmente, como una verdadera figura de importancia relevante en el ballet mundial. Bournonville, nunca había esperado esto, se retiró en 1877 después de un período muy largo como maestro de ballet, con muy pocas interrupciones, y totalmente dedicado al desarrollo del Ballet en Dinamarca. El 30 de noviembre de 1879 Bournonville se derrumbó y murió en una calle de su amada Copenhague camino a casa de regreso de la iglesia. Su entierro tuvo lugar el sábado el 6 de diciembre en la Iglesia de Nuestra Señora y es enterrado en Asminderød.

Según declaró algunas veces, Bournonville esperaba que después de su muerte sus ballets sobrevivieran una década más, sin embargo, hoy, la mayoría de los ballets que coreografió para el Real Ballet de Dinamarca, son repertorio activo de la compañía y su repercusión mundial es tan notoria que la mayoría de las compañías de ballet del mundo constan con piezas de su autoría, además de que muchos de los pas de deux de estas obras coreográficas, son utilizados en los más importantes concursos del mundo,

como son el de París, Varna y Jacksonville, también es importante destacar, como se han tomado como versiones clásicas, reposiciones de sus ballets, como es el caso de *La Sífide*, ejemplo vivo de la vigencia de la obra de August Bournonville en el mundo.

1.1.2. Estudios Coreográficos

A lo largo de su vida profesional, el coreógrafo danés y maestro de ballet August Bournonville trabajó tanto para la escena como para definir su criterio estético en el escenario. A través de variadas publicaciones, Bournonville dejó plasmados los aspectos estéticos y filosóficos del arte del baile teatral, y planteó su visión y concepciones sobre el arte. Estos trabajos no están de ninguna manera sombreados por los trabajos de sus ilustres predecesores y colegas contemporáneos, como Jean-Georges Noverre, Carlo Blasis¹⁴, Arthur Saint-Léon¹⁵ o G. Léopold Adice. Unos de sus trabajos más completos en cuanto aspectos teóricos se refiere es su tratado de tres volúmenes *Etudes Chorégraphiques*, escrito entre 1848 – 1861, publicado este mismo año.

No se espera en general que los bailarines y mimos que usan sus cuerpos y caras para expresar las diferentes emociones en la escena, sean los grandes teóricos de su forma de expresión, algunos encuentran innecesario hablar sobre este tema, mientras otros encuentran la tarea como imposible. Bournonville no compartió este punto de vista, sus escrituras teóricas crecieron fuera de una tradición crítica, cuestionando la forma con la que las instituciones trataron el arte del baile teatral y a sus artistas. Un ejemplo excelente de esto es la serie de ocho artículos de Bournonville, que se publicaron en París en 1860 bajo el título *Cartas sobre la Danza y la Coreografía*, (*Lettres sur la Danse et la Chorégraphie*), que claramente pretendía ser una serie similar a las famosas cartas publicadas por Jean-Georges Noverre, conocidas bajo el nombre de *Cartas sobre la danza y los ballets* escritas un siglo antes. En éstos artículos Bournonville se muestra como un hombre de espíritu combinado con una visión teórica profunda y a su vez con una visión objetiva y práctica del arte, evidenciado en la

¹⁴ Se refiere a Carlo Blasis coreógrafo italiano, seguidor de Dauberval y Viganó, recreó la técnica de la danza de comienzos del siglo XIX en su *Código de Terpsícore* (1830). Adquirió fama con la invención del attitude, derivado de una famosa obra del escultor flamenco Juan de Bolonia, una estatua del dios Mercurio apoyado ligeramente sobre la punta del pie izquierdo.

¹⁵ Referido a Arthur Saint-Léon (1852) coreógrafo francés, célebres por sus diversas coreografías pero además por su sistema de notación para la danza que utilizaba figuras en forma de palillos que seguían los movimientos de la danza a lo largo de pautas musicales y, además, fue el primer dibujo que mostraba el punto de vista del público, con lo que las direcciones de derecha e izquierda están cambiadas.

polémica que plantea sobre los aspectos artísticos y estéticos del ballet de su tiempo; estos artículos también tocaron la temática del hecho moral, dando el espacio para analizar, a menudo, las condiciones miserables bajo las cuales los artistas de ballet vivieron por esos días.

Sus escrituras, no importa cuán teóricas pueden ser, siempre están basadas en su profunda fe cristiana, la cual siempre expuso explícitamente en los argumentos de sus ballets, como es el caso de Napoli donde gracias al medallón de la Virgen bendecido por el fraile, Gennaro vence el poder de Golfo para volver a casa con Teresina.

Otro aspecto importante a destacar, es que Bournonville resume todo su modo de trabajo y creencias en el llamado *Credo Bournonville* lo cual resume sus concepciones de lo que debe ser el arte del ballet y que tienen una vigencia total en nuestro tiempo.

Este Credo planteaba que:

- El Baile es un arte que pide vocación, conocimiento y habilidad.
- Pertenece a las artes que buscan belleza, en cuanto, lucha por no sólo expresar un ideal del punto de vista plástico sino también desde un punto de vista lírico.
- La belleza que el ballet debe inhalar, no encuentra su base ni fundamento en el sabor y en el placer, al contrario, lo funda en las leyes invariables de la naturaleza.
- El arte del Mimo incluye todos los sentimientos del alma, el baile, es esencialmente viceversa una expresión de alegría, un deseo de seguir los ritmos de la música.
- Es en general misión del arte, y del teatro particularmente, intensificar los pensamientos, criar a la mente y despertarse de nuevo los sentidos. Por consiguiente, el ballet debería tener el cuidado sobre cada cosa para satisfacer la inclinación de un público indiferente para lograr impresiones que son extrañas hasta para el verdadero arte.
- La alegría es la fuerza; envenenarla es la debilidad.
- La belleza siempre es la frescura de la novedad, mientras el asombro dirige el cansancio pronto.
- El ballet es capaz, con la ayuda de la música, de alcanzar las crestas de la poesía, más el exceso de la gimnasia puede degenerarse en bufonadas. Las empresas difíciles pueden realizarse por los innumerables empleados, pero la apariencia de facilidad de la ejecución sólo se alcanza por pocos.
- La verdadera estatura artística consiste en saber esconder el esfuerzo mecánico y hacer salir y fluir la calma armoniosa.

- El amaneramiento no es carácter y la ostentación es el enemigo jurado de la gracia.
- Cada bailarín de ballet debe considerar el arte como el anillo que lo encadena y compromete a la belleza, la cual debe considerarse como un ornamento necesario para la escena y esto, inmediatamente después, como un elemento importante para el desarrollo espiritual de las naciones.

1.1.3. El estilo coreográfico de August Bournonville.

Para determinar lo que caracteriza el idioma coreográfico de Bournonville es importante enfocarse en la interacción delicada entre su pantomima y bailes. Como Jean-Georges Noverre, Bournonville creyó que en los ballets dramáticos cada papel es individualidad y tiene un propósito específico. La doctrina de Noverre sobre la necesidad de asignar "una acción diferente, expresión, y carácter" a cada miembro del cuerpo de baile, para evitar los papeles completamente ornamentales, fue un punto clave para las coreografías de Bournonville. Probablemente fue Noverre quien le enseñó de la "diversidad de expresión, el formulario, actitud, y carácter que se encuentran en la naturaleza" que constituyeron los elementos que se reconocieron por tantos de los contemporáneos de Bournonville como típico de su idioma coreográfico, causándolos a evaluar sus ballets con palabras como *"une poésie toute particulière"*. (Una poesía particular)

Claramente, Bournonville optó y puso todo su empeño, para lograr una integración total de mímica y baile. Su arte mímico era un tipo de acción silenciosa naturalista bastante diferente del idioma de la señal más estilizada que se había usado en los trabajos de su predecesor, Vincenzo Galeotti - y todavía era actual en los ballets de Marius Petipa¹⁶, y de hecho permanecía hasta el fin del siglo XIX.

En sus memorias, Bournonville describió su ideal de pantomima como *"una serie armoniosa y rítmica de cuadros"*, propone que eso debe estar de acuerdo con el carácter y se debe disfrazar, con la nacionalidad y la emoción, con la persona y el tiempo. En su universo artístico la armonía pictórica de la pantomima parece haber representado una clase de entonación 'dramática' para los bailes que normalmente siguen con escenas pantomímicas. Sin embargo, estaría equivocado afirmar que el idioma coreográfico de Bournonville esencialmente es totalmente diferente de sus

¹⁶ Se refiere a Marius Petipa (1822-1910) Coreógrafo francés que en la segunda mitad del siglo XIX infundió más perfección a la técnica del ballet. Creador de la estructura actual del pas de deux: entreé, variación masculina, femenina y coda.

coreógrafos contemporáneos, o declarar que sus bailes se motivaron exclusivamente por la acción mímica. La estructura básica de los ballets de Bournonville, con su alternación continua entre mimo y el puro baile, es claramente el modelo heredado de los orígenes francés-italianos del ballet dramático o ballet de acción. Estas tradiciones habían asegurado un idioma coreográfico que se caracterizó por la interacción cuidadosamente calculada entre el baile y el mimo.

Visto desde esta perspectiva, Bournonville lo representa principalmente por la brevedad de sus escenas de baile a las que generalmente se asignan un espacio más restringido dentro del esquema global de sus ballets. Este hecho, en parte, se explica por los recursos muy limitados que él tenía a su disposición, por lo que se refiere a los bailarines y accesorios.

En sus escrituras privadas lamentó a menudo la falta constante de medios prácticos con que crear escenas más largas, que con frecuencia, lo refrenaron de insertar más bailes en sus ballets. Es por consiguiente, errado asumir que la falta eminente de escenas de baile de gran potencia y divertissements en los ballets de Bournonville era una opción deliberada de su parte. Mucha evidencia sobre sus intenciones originales para crear sus nuevos ballets o ya extender los trabajos existentes con más escenas de baile puede encontrarse en sus escrituras privadas y las fuentes musicales. Es más, en los pocos casos cuando Bournonville tenía los recursos suficientes agrandó sus ballets casi como una regla; organizando las óperas y otras obras les fue incorporando bailes adicionales y a los divertissements más viejos que habían salido del repertorio los fue reciclando en la medida que las condiciones lo permitían. Éste fue el caso de su restauración de Fausto (1849), sus tres revisiones de *La Sylfide* (1849, 1862 y 1865), la revisión completa de su versión de *Valdemar* (1853), y sus reposiciones de *La Kermés en Brujas* (1865), para nombrar sólo algunos.

Según las creencias artísticas de Bournonville, las condiciones previas de la dramaturgia para usar en las escenas más grandes estaban en que nunca se debía estar en conflicto con lo que él nombró la *verdad dramática*, principio con el que escenificó historias dramáticas que se desplegaron fácil y firmemente con los bailes que nunca están separados de la escena en sí, sino que los colocó como la culminación lógica de cada situación emocional. Por consiguiente, sus divertissements no son momentos abstractos de baile, son cuadros realistas de la vida diaria de los personajes, sin tener en cuenta si ellos son criaturas subterráneas, sobrenaturales, o personas cotidianas. En el

universo coreográfico de Bournonville los bailes están llevando el reflejo de los caracteres de la realidad existencial, y como tal ellos se confrontan con un mundo fantástico. Por consiguiente, su dramaturgia propone que sus bailes no eran para animar al espectador a cazar abstracciones o ilusiones por su propia cuenta, sino que los viera como expresiones de emociones dadas. Esto es particularmente consistente con respecto al concepto que tenía Bournonville sobre los pas de deux, un género que quizás representa el más intenso punto en su obra como creador y de su rendimiento artístico entero y en el que probablemente difirió más radicalmente de sus colegas contemporáneos

En los pas de deux de Bournonville, el hombre baila casi tanto como la mujer, y no le hace sombras alrededor de la escena, ni le sirve como portador personal. Es más, la tensión entre los sexos es cuidadosamente equilibrada, dirigiéndose a algo que podría traducirse como una competición del virtuosismo, o más bien una muestra del virtuosismo de ambos bailarines por igual, sin que esto afecte el hecho artístico en sí. Bournonville no deja que se le telegrafe su coreografía al espectador por medio de preparaciones coreográficas obvias, lo cual constituye otra de sus más definitorias características.

¿Qué, entonces, caracteriza la coreografía de Bournonville? Analizando sus bailes, los que aún se conservan en escena, así como a través de sus notas personales, es evidente que su idioma coreográfico era mucho más variado y abierto a las influencias del extranjero que las que en la posteridad puede haberse reconocido quizás, en sus memorias, Bournonville dio énfasis a eso claramente; durante su carrera él radicalmente cambió su estilo coreográfico por lo menos en tres ocasiones. Estos cambios siempre ocurrieron después de estar un extendido tiempo en el extranjero. El primer cambio tuvo lugar en 1830 después de una serie de presentaciones en Berlín donde había sido invitado, para hacer el papel principal de Edmond en el ballet de Jean Aumer¹⁷ *La Somnambule* (La Sonámbula). Los segundos y terceros cambios eran el resultado de sus estancias en París en 1834 y 1841. En 1835 presentó un completamente nuevo estilo coreográfico a Copenhague con los bailes creados para el cuarto acto del ballet nacional histórico *Valdemar*, ellos parecen haber sido basados en sus experiencias, recogidas de mirar los ensayos y actuaciones de los ballets de Louis Henry en París durante el verano

¹⁷ Referido a Jean Aumer (1774-1833) bailarín coreógrafo francés. Estudio con Dauberval. Debuta en la Opera de París en 1798. Maestro de Ballet en la Puerta de Saint Martín 1804-06. Se retira en la Opera de Normandía en 1831.

de 1834. Seis años después puso al día de nuevo su idioma coreográfico con un *pas de deux* realizado el 12 de diciembre de 1841 como un divertissement incorporado en la ópera de Giacomo Meyerbeer¹⁸ *Roberto el Diablo* (presentado en Copenhague con el título Robert af Normandiet). Este baile se coreografió aparentemente por el maestro de ballet francés, Joseph Mazilier¹⁹ cuya influencia en el estilo coreográfico de Bournonville parece haber sido mucho más importante que lo previamente asumido.

Con su entrenamiento temprano en la escuela de August Vestris, y su experiencia más tarde en los estilos diferentes de Aumer, Henry y Mazilier, además de las influencias de los diferentes viajes que realiza, el idioma coreográfico de Bournonville debe, por consiguiente, ser considerado principalmente como un conglomerado artístico de varios elementos extranjeros diferentes que se asimilaron y transformaron bajo su ojo especialista en una especificidad de la escuela danesa de ballet.

Esta *Escuela Bournonville*, se sometió a varios cambios durante su propia vida. Los estudios comparativos de sus notas coreográficas que tratan de sus cambios y revisiones, han revelado que su estilo francés temprano y la coreografía bastante simétrica, desarrollaron gradualmente en un idioma coreográfico con más anchura y vuelo. Estas transformaciones progresivas de frases coreográficas originalmente en pequeña escala fueron convirtiéndose favorablemente centrados en un estilo caracterizado por más desarrollo del movimiento en el espacio, también puede haber sido el resultado de la gran proeza técnica de los bailarines que tuvo a su haber en las diferentes ocasiones. Claramente, su estilo francés académico de base fue reemplazado por una fluidez más expansiva que caracterizó sus trabajos más tarde y parece haber sido singularmente algo muy propio.

El estilo que fundó y nutrió Bournonville, era así, una cantidad muy cambiante de su propio concepto estético e invenciones técnicas, cuidadosamente apareadas con una selección minuciosa de la coreografía, y dio testimonio de ello durante muchos de los viajes que realizara al extranjero. En este sentido, Bournonville representa un

¹⁸ Se refiere a Giacomo Meyerbeer (1791-1864), compositor alemán de gran dramatismo que influyó en su compatriota Richard Wagner. Destacó como la figura más sobresaliente de la gran ópera francesa posterior a 1831. Nació en Berlín y su verdadero nombre era Jakob Liebmann Beer.

¹⁹ Referido a Joseph Mazilier (1801-1868) Bailarín, Maestro y Coreógrafo francés, debuta en el teatro de la Puerta de Saint Martín en 1822, se une a la Opera de París, se convierte en un gran bailarín de carácter, hace roles en la Sílfige (1832) de Taglioni y La Hija del Danubio (1836) Como coreógrafo realizó entre otras obras una versión de *El Corsario*.

verdadero artista europeo que siempre hizo notas distintivas sobre esos elementos extranjeros que consideró compatible con su propio ideal artístico.

Los ejemplos de influencias extranjeras en el estilo coreográfico de Bournonville son numerosos, y ocurre a lo largo de su vida. Según sus memorias dividió su carrera creativa en tres períodos principales que cubren los años 1830-1848, 1849-1861, y 1866-1877. Durante los primeros dieciocho años como maestro y coreógrafo incorporó varios bailes extranjeros y divertissements menores en sus producciones para el Teatro Real de Copenhague. Junto a ellos, se revelan que coreógrafos, compositores, y bailarines, principalmente franceses e italianos, exactamente, eran muy influyentes en la formación de su arte. Entre los coreógrafos con los que trabaja frecuentemente, de cuya cosecha es la mayoría de las coreografías que pidió prestadas durante este período estaban Jean Aumer, Louis Milon, Pierre Gardel, August Vestris, y Joseph Mazilier. Ellos representan al estilo francés que parece haber sido lo que a Bournonville le estaba gustando grandemente en esta primera época.

La música escrita por compositores extranjeros que frecuentemente empleó en la mayoría en sus ballets tempranos, era de los compositores italianos Michele Enrico Caraffa, Saverio Mercadante y Gioacchino Rossini, los austriacos Adalbert Gyrowetz, Robert von Wenzel, Gallenberg y Joseph Mayseder, y los compositores franceses Ferdinand Hérold, Jean-Madeleine Schneitzhoeffter y Giacomo Meyerbeer. La música utilizada repetidamente en sus ballets tempranos son las versiones más originales que se colocaron y o se re-orquestaron con la ayuda de los colaboradores musicales daneses, que por demás son ejemplo de las preferencias musicales de Bournonville en el repertorio del ballet europeo de su tiempo. Finalmente, en sus ballets tempranos Bournonville escogió a menudo incorporar bailes extranjeros que él o tenía anotados o aprendió personalmente de asistir a las actuaciones hechas por algunos de esos artistas que admiró en su mayoría. Entre ellos François Decombe, Antoine Paul, Jules Perrot²⁰, María Taglioni, Fanny Elssler²¹, y Carlotta Grisi²².

²⁰ Jules Perrot (1810-1892) bailarín y coreógrafo francés, estudió con Auguste Vestris y Salvatore Viganó, bailó en la Ópera de París (1830-35) como compañero de Maria Taglioni.

²¹ Fanny Elssler (1810-1884) bailarina austriaca de las más renombradas en la historia del ballet.

²² Carlotta Grisi (1819-1899) bailarina italiana, de las más importantes del romanticismo, baila en la ópera de La Scala de Milán en 1829. Más tarde se une al coreógrafo francés Jules Perrot. Fue la protagonista de *Giselle* (1841), *La péri* (*El hada oriental* 1843).

Visto de esta perspectiva, Bournonville representa al coreógrafo, durante el período Romántico, que unió la mayoría del talento artístico de estos bailarines muy diferentes; esto, sin embargo, siempre lo hizo prestando una atención cuidadosa y mientras no sacrificase sus propios ideales estéticos y técnicos. El resultado de su acercamiento artístico es más aun notable cuando uno comprende que el lenguaje coreográfico de Bournonville realmente consiste en un inmenso conglomerado de ingredientes extranjeros, tanto musicales como coreográficos, unido a un estilo uniforme, que aparece como singularmente propio.

Un ejemplo significativo de tal pedir prestado, musical y coreográfico, y reestructuración de trabajos por los artistas extranjeros merece una atención particular, porque proporciona una evidencia tangible de que una gran parte de los trabajos por los que Bournonville, es mejor conocido hoy, o están en la realidad o devinieron a un producto directo de ballets contemporáneos escritos por coreógrafos y compositores prominentes del sur y centro europeos. Un examen de las fuentes musicales existentes, Bournonville lo realizó en 1856 para la presentación en Viena que organiza en el Teatro de Kärnthnerthor de su ballet *Napoli, o El Pescador y Su Novia* donde se revela favorablemente como algo desconocido y como un hecho sorprendente. Esta producción contuvo, entre otras cosas, un nuevo baile incorporado en el Acto III que reemplazó el original pas de cinq divertissement de Bournonville de 1842 en ese acto. Este baile consistió en un pas de deux coreografiado por el bailarín italiano, Lorenzo Vienna, para él mismo (como Gennaro) y la bailarina italiana, Carolina Pocchini (quién representó a Teresina). En la parte del primer violín la música completa para este baile es incluida, aparte de la introducción, y demuestra ser casi idéntico, a las notas de las partituras de Paulli para el pas de deux de Bournonville en *Festival de Flores en Genzano*, estrenado casi dos años después en el Teatro Real de Copenhague el 19 de diciembre de 1858. Este hecho bastante asombroso indica que la música para el pas de deux de 1858 de *Festival de Flores en Genzano* de Bournonville que hasta aquí se ha considerado como un trabajo compuesto exclusivamente por Paulli, deba, de hecho, ya haber existido y haber sido realizado para la presentación del 56 de *Napoli, o El Pescador y Su Novia* durante la estancia de Bournonville en Viena en 1855-1856.

Una nota en la parte del primer violín, en la partitura original conservada en Dinamarca, como asegura el Dr. Erick Aschengreen, nos proporciona el nombre de su compositor, el austriaco Matthias Strebingner, quién al parecer escribió esta música en

Viena durante 1855 o temprano en 1856. Sin embargo, las pruebas definitivas que corrigen que Strebinger era el verdadero compositor de esta música sólo se obtuvieron con el descubrimiento de su autógrafo para algunas partes del ballet y que estaban dirigidas a un formato de conjunto, el cual tocó cuando se realizó la puesta en escena. Estas partituras, junto con una copia manuscrita contemporánea de la versión orquestal completa de Strebinger, fueron descubiertas tras una investigación del tema, en la Biblioteca Real de Copenhague.

Ahora a mano, con todas estas fuentes, a Paulli debe dársele hoy sólo crédito por haber colocado y/o re-orquestado en 1856 la partitura de Strebinger cuando se estaba incorporando, probablemente al deseo de Bournonville, para la coreografía de *Festival de Flores en Genzano*. La posibilidad que la partitura de Pauli y Bournonville del pas de deux de *Festival de Flores* podría haber sido incorporada en la versión de Viena de *Napoli*, y después haber sido retirada para su première de Copenhague en 1858, es realmente posible, porque *Napoli* se dio sólo tres veces en Viena, la última vez el 9 de febrero de 1856. Por consiguiente, el hecho es que los pas de deux de *Napoli* para la puesta en escena de 1856 coreografiado por un bailarín italiano con la música original compuesta por un compositor austriaco, es casi idéntico a la versión de Bournonville en 1858 desde un punto de vista coreográfico y musical.

¿Esto significa entonces que hoy en día cuando se presenta este pas de deux se baila la versión que hiciera August Bournonville sobre el original de Lorenzo Vienna en 1856 para la presentación en Viena?

Para contestar esta pregunta existen pruebas de que ningún autógrafo detallado el momento se ha encontrado en las notas coreográficas para el *pas de deux*, ni por parte de Lorenzo Vienna, ni de Bournonville, hasta el momento. Por tanto, solo podemos remitirnos a la coreografía de Bournonville como se ha dado a conocer de una generación de bailarines a otra durante más de un siglo, para buscar elementos que pueden apuntar hacia una fuente coreográfica aún más temprana en este baile.

Ciertamente, *Festival de Flores en Genzano* es diferente de la mayoría de los otros divertissements de Bournonville. Si a uno se le pide caracterizar este baile en unas pocas palabras, se está tentado a llamarlo como una obra maestra del virtuosismo internacional de Bournonville. En ningún otro ballet conservado encontramos tantos pasos poco familiares o un trabajo de puntas fuerte como en este pas de deux, esto es particularmente visible en los pasos de la primera variación de la muchacha, los

pequeños gargouillade y su ronda de petit manège, con cuatro grand jetés en primer arabesque al final de este solo, también, la serie repetida de relevés rápidos en la punta en su segundo solo, no se encuentra en cualquier otro de los ballets de Bournonville.

Otra significativa diferencia entre *Festival de Flores en Genzano* y sus otras coreografías se evidencian en la coda, aquí un pequeño círculo se realiza cuatro veces por la pareja, con el muchacho que sostiene a la muchacha, manteniéndose él, en una posición inclinada baja y ella salta derecha mientras va haciendo ronds de jambe rápidos. Es bastante raro en la coreografía conservada de Bournonville, que sea repetido cuatro veces sin la variación más ligera una frase de esta longitud. Incluso el juego de coqueteo entre la pareja al principio de la Coda, una reminiscencia coreográfica de los pasos de la muchacha en la primera variación, no se encuentra en cualquier otra parte en el espectro coreográfico de Bournonville. El fragmento donde ella aguantada por el muchacho llega a la posición de primer arabesque, y gira entonces a la izquierda que hace una rotación en avant arabesque y después ella gira de nuevo para volver al correcto primer arabesque, tampoco es una secuencia que encontramos usualmente en ninguna de las otras coreografías de Bournonville.

Los dos solos o variaciones del muchacho parecen cerca de su estilo usual, en el que los pasos usan los golpes fuertes de la música principalmente. Sin embargo, en su primer solo encontramos una diferencia significativa de la mayoría de las otras variaciones para varón, famosas de Bournonville, y es que este solo sigue líneas directas muy simples en el uso del escenario. El segundo solo del muchacho es quizás la única parte que está totalmente en el estilo más conocido de Bournonville. Esto se pone claro a través de los muchos contrastes súbitos entre la serie de pasos que se realizan repetidamente.

Tomado en conjunto, parece que, aunque generalmente *Festival de Flores en Genzano* se han reconocido como una de las expresiones más típicas del arte de Bournonville, también contiene tantos elementos extranjeros que nos obligan a que lo consideremos diferente de sus otros trabajos. Sabiendo que este baile es musicalmente basado en el trabajo de un compositor austríaco, también parece razonable considerarlo como una traducción coreográfica en danés del trabajo de un bailarín italiano, pero, claro, funcionó por completo de acuerdo con el propio credo artístico de Bournonville. Visto desde esta perspectiva *Festival de Flores en Genzano* representa de hecho en la vida de la coreografía de Bournonville, la más internacional, en que se fundieron las

peculiaridades musicales y coreográficas estilísticas del ballet Romántico en Europa del Sur, Central, y Norteña en una verdaderamente única simbiosis artística. La popularidad mundial y duradera de *Festival de Flores en Genzano pas de deux* sólo confirman este punto de vista.

1.1.4. El repertorio desarrollado por August Bournonville para el Real Ballet Danés.

La obra de August Bournonville, se desarrolla en el siglo XIX y ha pasado la prueba del tiempo convirtiéndose sus coreografías en clásicos del ballet, del estilo que cultiva, que es el estilo romántico. Su obra tuvo gran desarrollo en el ballet Real de Dinamarca, compañía que hoy cultiva aún su estilo y mantiene vivas las coreografías que hiciera Bournonville y que forman la parte más importante del repertorio de esta compañía danzaria, que hoy es conocida a escala mundial.

Como antes se ha planteado, la obra de Bournonville gira en torno al cosmopolitismo, la mayor importancia que tiene su obra y él como persona, gira en torno al amor, la responsabilidad y el apego que tenía por su natal Copenhague, para la cual trabajó y a la cual se dedicó totalmente hasta su muerte, a pesar de que su repertorio, estuvo influenciado por las tendencias del ballet en Europa y por características que le deslumbraron en muchos lugares de esta región, trabajó para llevar un arte completo, formar un criterio y lograr una educación en el público danés, sobre el arte del ballet, en este sentido, se enfocó, a lograr un acercamiento total, una educación, y una coexistencia de todas las personas, siendo incluso de diferentes estratos sociales. Bournonville trabajó para su pueblo, sin saber que también lo estaba haciendo para el mundo, y es esto lo que nos llega de él hoy.

En la historia de la coreografía de August Bournonville durante el período de trabajo en el Ballet Real de Dinamarca (1830 – 1877) crea más de 70 coreografías que se pueden identificar en cuatro períodos o etapas.

1. Etapa de Reposiciones (1830 – 1836)

En este período Bournonville hará versiones de:

- *La Sonámbula 1829*
- *Romeo y Julieta 1835*
- *La Sífide 1836*

Entre otros ballets...

1. *Etapa de los ballets originales de influencia francesa. Es el período donde coreografía nuevos ballets pero todos aún con conceptos muy franceses.*
 - *El toreador 1840*
 - *El Conservatorio 1849*
 - *Napoli 1842*
1. *La tercera etapa será la que marcará su tránsito al Naturalismo que se desarrolla entre 1850 al 1860*
2. *Y la cuarta y última etapa es la del Naturalismo que se pone de manifiesto en su obra desde al año 1860 al 1877 año en que se retira de la compañía.*

1.2. El estilo Bournonville como base fundamental de la escuela danesa de ballet.

August Bournonville tenía un sentimiento natural para la coreografía y combinaciones de pasos, lo que se ve demostrado en toda su obra coreográfica. Con su luz, vierte de movimiento su baile que es realmente único. Cuando se enseña el estilo Bournonville es importante subrayar la gracia natural y la sensación de facilidad, aunque naturalmente esto demanda que el bailarín domine la técnica básica.

- En busca de la armonía estética, el ideal de Bournonville es ése de la edad de oro europea, que es " armonía sobre todo "

La belleza en el baile es considerada una materia de la extensión y de las posiciones armónicas y purificadas del cuerpo, la técnica no puede sombrear la gracia de los movimientos nunca.

En las coreografías de Bournonville, ambos bailarines, necesitan tener un buen dominio de la técnica pero también necesitan ser buenos actores, la musicalidad y talento dramático de las parejas de baile es una de las características cruciales dentro de esta escuela.

El estilo Bournonville tiene su secreto en el épaulement; es la manera en que el bailarín lleva la parte superior de su cuerpo, o el torso.

El bailarín Bournonville, a menudo tiene inclinaciones del torso hacia la pierna de trabajo a fin de enfatizar el movimiento de la pierna y el pie.

Generalmente, el épaulement también incluye cierta torcedura de la cabeza, de modo que la mirada sigue el pie de acción, a fin de hacer que el espectador mire al pie también.

Los brazos son generalmente redondeados, y los dedos son calmados y blandos.

El juego rápido de los pies. La coreografía de Bournonville es conocida para su juego de los pies rápido. De hecho, es la característica más conocida de esta escuela, por la cual muchos la distinguen.

Movimientos diminutos que hacen un contraste aún mayor a los grandes pasos y los movimientos delicados. Sin embargo, el bailarín tiene que dar la impresión de ligereza todo el tiempo y sobre todo de una gran facilidad a la mirada del espectador.

La secuencia de los pasos, tiene a menudo una comodidad flotante entre ellos.

Bournonville nunca creo coreografías que fueran de una esquina a la otra del escenario, él, deja que los bailarines avancen, una y otra vez en la misma variación en dirección a los diferentes puntos del espacio, usando el área completa de la escena...

En esta escuela se trabaja como una característica el ligado de los pasos, y se le da mucho énfasis a los pasos de transición, por la utilización que se le da a estos pequeños pasos que conducen a los grandes pasos dentro de este estilo, junto a esto, la importancia que se le da al hecho de caminar y cómo caminar es importante, también se trabaja de forma que todo quede integrado y dé como resultado un perfecto equilibrio entre técnica académica e imagen que proyecta el bailarín.

El baile que desarrollara August Bournonville, tiene que ser un conjunto de movimientos dónde no se note el esfuerzo ni siquiera en las combinaciones de pasos difíciles, cosa que se trabaja y se exige durante todo el período de enseñanza, que comienza con la entrada a la Real Academia de Ballet con la edad de 6 años.

- Musicalmente, Bournonville bastante a menudo nos ofrece sorpresas en comparación con otros coreógrafos.

Muchos de sus movimientos se hacen delante de la música, para que el énfasis se ponga en el último cierre del movimiento y no en el estiramiento o el equilibrio, o sea, en sus coreografías muchos de los movimientos se adelantan a la música, ya que sus acentos coreográficos son abajo, dándole mayor énfasis a las caídas, que coinciden con el acento musical, lo cual da un cierre al movimiento.

La redacción musical es allegro, son importantes los movimientos simples y ligeros de los brazos, coordinados con los rápidos movimientos de las piernas, pero sin perder la expresión de suavidad corporal.

- En Bournonville, encontramos como característica también, que los pirouettes son con las piernas bajas, *sur le coud de pied*, esto se debe a un sentido histórico, en su tiempo las faldas de las señoras eran más largas que lo que son hoy los vestuarios de las bailarinas y se adopta más esta posición por un sentido de comodidad y sobre todo de recato. En los pirouettes en dedands se alza la pierna à la seconde y entonces se ponen los dedos del pie bajo la rodilla, pero sólo porque la técnica así lo demanda, aunque también se hacen *sur le coud de pie*.

Bournonville vivió de 1805 a 1879; mas era un hombre visionario y de una mentalidad muy contemporánea, la técnica que desarrolló se puede analizar de la siguiente manera: estaba basada en la instrucción francesa de la Era Romántica. Bournonville, como ya hemos dicho, completó su propio entrenamiento en la Ópera de París, entonces gradualmente domesticó lo que había aprendido, una vez que se estableció de nuevo en Dinamarca como director y maestro regular, al parecer, se convirtió en un instructor dotado e imaginativo para que sus estudiantes apreciaran sus clases, y se tomaran el trabajo de hacer y guardar las notas de los ejercicios que él coreografió.

En los últimos años del siglo XIX, sus sucesores, asustados de olvidarse de su herencia, realizaron un estudio de estas notas, agregando pasajes de los ballets de Bournonville como la sección que se realizara de *Konservatoriet* (El Conservatorio), el homenaje del coreógrafo a sus años de estudiante en París, y se codificara el material en seis juegos de clases, uno durante cada día de la semana activa, lo cual es válido en nuestros días.

Como los ballets de Bournonville, que han sobrevivido por medio de lo que los daneses llaman “la tradición viviente”, de esta manera, se transmitieron sus clases, personalmente, de maestro (siempre un mayor o jubilado bailarín del Ballet Real Danés) al alumno, o sea, eran conservadas por la transmisión oral y no por una consecuente recopilación escrita de las mismas. Estos alumnos incluyeron a los niños y adolescentes pertenecientes a la academia, también atada a la compañía y los profesionales.

La escuela Bournonville, tal y como se conoce hoy, fue creada en el período entre 1893 y 1910. La primera recopilación de las clases de Bournonville, fue realizada por Hans Beck (1861-1952), quien fuera estudiante de la escuela del Real Ballet Danés en 1869, Bournonville fue testigo de su debut justo dos días antes de morir en 1879, bailarín temperamental, formó parte de los elencos en los ballets de Bournonville que constituían el repertorio del Teatro Real en su tiempo, se consideró a sí mismo, como el guardián de la tradición Bournonville e hizo todo para mantener el espíritu y el estilo de la coreografía del maestro; después de retirarse de los escenarios, sirvió como maestro de ballet desde 1894 hasta 1915, es la figura clave en el establecimiento de la Escuela Bournonville y quien a lo largo de la década de 1890 recuperó los pasos y variaciones de los ballets que luego se implementaron en las "escuelas Bournonville". Los seis juegos de clases, con su música acompañante, que fue colectada y en parte compuesta por Ludving Theodor Smith (1850- 1924), quien había tenido una corta carrera como bailarín, y comenzó a los 9 años en 1859 cuando ingresa a la Escuela de Ballet, luego pasa a formar parte de la compañía desde 1870 a 1877. Después de su corta carrera como bailarín, se convierte en maestro de una escuela de ballet privada, pero cuando Hans Beck se convierte en maestro de ballet en 1894, lleva a Ludving de regreso Real Ballet Danés como maestro de la escuela y es en esta asociación que ayuda en la recopilación de los ejercicios del legado Bournonville.

Este conjunto de clases se volvió casi el único instrumento de instrucción del Real Ballet Dinamarqués y de su escuela, y aún hoy, bajo algunas revisiones, es el sistema de clases que se utiliza dentro del sistema de enseñanza en Dinamarca.

En 1893 Hans Beck empezó instruyendo a bailarines adultos en una clase que se denominaba "*clase de perfección*", en este momento recopila 108 sucesiones de pasos, los cuales conforman los seis juegos de clases que hoy existen en el programa de la escuela Bournonville. Un estudio de estos ejercicios y reconstrucción de 50 combinaciones de pasos, fue publicado por primera vez en 1979 por Kirsten Ralov (1922-1999), la primera edición del libro Escuela Bournonville, que marca además la publicación oficial de la escuela. Esta publicación tuvo la particularidad que se emitieron las indicaciones de los pasos en francés y en dos sistemas de anotación separados (Benesh y Laban) junto con la música de acompañamiento.

Kirsten Ralov, fue instruida en la Escuela de Ballet del Real Ballet de Dinamarca, llegó a obtener la categoría de bailarina principal de dicha compañía donde

se mantiene desde 1942 hasta 1962, después de dejar de bailar, ella continúa asociada a la dirección artística de la compañía y como maestra de ballet en el período de 1978 a 1988, se convirtió en la responsable de diferentes reposiciones de ballets de Bournonville en diferentes lugares de Europa, teniendo significativa importancia el teatro Bolshoi de Moscú.

La segunda edición de la recopilación de los ejercicios, se presenta por Vivi Flindt y Knud Arne Jürgensen, ambas egresadas de la escuela del Real Ballet, en una publicación titulada *Bournonville Ballet Technique* (Técnica de Ballet Bournonville) en 1992, que venía acompañado por un video. La última edición es del año 2005, realizada por el Anne Marie Vessel Schlüter (1949) actual directora de la Escuela del Real Ballet Danés, educada en dicha escuela y quien se uniera a la compañía en 1965, bailando gran parte del repertorio Bournonville. En 1976 comienza a enseñar y en 1988 es nombrada directora de la Escuela de Ballet. Como maestra toma parte en las preparaciones para las presentaciones de la compañía, ejemplo de ello es su participación en el montaje de una nueva producción de *A Folk Tale* junto a Frank Andersen en 1991.

La nueva edición del 2005 contiene tres publicaciones, un libro que es el Programa de Enseñanza y otro que son las partituras de la Música de acompañamiento de las clases, y dos discos de formato DVD, donde vienen ilustradas las características esenciales de la escuela, un documental sobre la vida de Bournonville presentado por Erick Aschengreen, entrevistas a algunas personalidades del ballet en Dinamarca, como Frank Andersen, Anne Marie Vessel Schlüter, Tomas Luna , además de presentar íntegramente las clases Bournonville. Esta publicación está basada en la primera edición que hiciera Kirsten Ralov en 1979.

La meta de este sistema, que a pesar del tiempo que ha transcurrido y de las diferentes ediciones, es mantener vivo el estilo Bournonville; quizás es bueno considerar que la escuela Bournonville, más que una introducción a un estilo es un método de entrenamiento, aunque en un principio se utilizara como tal para los bailarines de la compañía del Ballet Real Danés, en el siglo XX, es también el sistema utilizado por la escuela y su objetivo es lograr que cada estudiante, que comienza su período de formación que se extiende por diez años, luego de graduado, ingrese a la compañía siendo capaz de ejecutar las clases, no solo como una guía, sino de memoria, esto basado en que los estudiantes son lo suficientemente jóvenes de cuerpo y mente para absorber el vocabulario y estilo de Bournonville sin ofrecer ninguna resistencia.

Para ellos la pequeña batería, el sutil épaulement, el singular pero maravilloso fraseo musical, el énfasis en la alegría y la apariencia agraciada, no es tanto un lenguaje extranjero, contradictorio al estilo internacional de otros entrenamientos, más bien es el dialecto local que ha sido absorbido como si fuera propio. Este período de formación que se ha mencionado, comienza con una audición, con niños entre 6 y 11 años de edad, aunque hay casos en los que si el alumno tiene un entrenamiento anterior son aceptados a través de audiciones que se hacen cada año a mediados del mes de marzo.

En esta audición de selección se encuentran los maestros tanto de la escuela como de la compañía y doctores especialistas en ortopedia y antropología. Entre los parámetros que se miden están los pies, las piernas, la espalda, el cuello, y también que tengan rostros bonitos y agradables, además se les hace una prueba para ver la musicalidad, cuya prueba consiste en que los maestros llevan a los niños en un círculo grande, y se les pide que caminen al tiempo de la música proporcionada por uno de los pianistas de la compañía. Después de un minuto, la música se detiene y se les pide a los muchachos saltar a tiempo con otra melodía. Es importante destacar que se le pide lo mismo a las hembras que a los varones, no obstante, a las muchachas también se les pide hacer pasos como chasses y a veces otro paso simple. En el caso de las audiciones para aspirantes desfasados, consiste en una clase que incluye selecciones de ejercicios tanto de barra como de centro, pero todo más corto, y de aquí se escogen los alumnos que posiblemente entren a formar parte de la escuela, de esta audiciones que se presentan alrededor de 50 alumnos, siempre se escogen muy pocos debido a que los alumnos no llegan a tener el nivel técnico que tendrían que tener para su edad.

Los resultados son entregados en cartas personales, dándole el resultado oficial a cada uno de los alumnos; los seleccionados, comienzan a asistir 4 días a la semana durante 5 o 6 semanas a los salones de la escuela a tomar algunas clases en forma de curso intensivo, y de ahí se comienzan a escoger los que se convertirán en los nuevos estudiantes de la escuela, para este curso intensivo son escogidos alrededor de 57 muchachas y 11 muchachos, de los cuales solo se convertirán en los más jóvenes integrantes de la escuela una docena o dos de ellos. Estos estudiantes empezarán su instrucción formal al principio del próximo año escolar, a finales del mes de agosto.

En la escuela hay aproximadamente entre 60-70 estudiantes, divididos en siete niveles por edades y habilidad, los muchachos y muchachas permanecen juntos hasta el último nivel. Es bueno destacar, que casi siempre se dividen los grupos por edades,

aunque esto no siempre funciona así, pues más bien se dividen por habilidades. Cada día empieza con una clase a las 8:30 de la mañana, para la mayoría de los estudiantes, y a las 10:00 am. o a las 11:00 am. para los estudiantes más jóvenes. El horario se ejecuta de lunes a viernes hasta el tercer año, cuando se agregan las clases del sábado.

“Uno tiene una hora y media clase, y entonces toma un descanso durante aproximadamente 40 minutos y luego empieza en el académico alrededor de 10:40... algunos días, teníamos la clase de la tarde de nuevo de 4:15 hasta las 6. Y entonces si estaba haciendo una actuación por la noche, íbamos a la cantimplora y tomábamos la cena; entonces me preparaba para ser un niño en el puente en 'Nápoli' tercer acto o para hacer otro ballet. En estas noches quizás hacía la tarea durante los descansos o mientras estaba en el camerino. En la escuela el día es largo, y empieza temprano. Pero, había también tiempos cuando ciertamente no estaba en nada y entonces podía enfocarme en el entrenamiento y en las tareas académicas” (LUND, 2008).

Cada año se realizan exámenes donde se mide el nivel técnico alcanzado por el alumno y si este no está al nivel de las exigencias de la escuela, no continua cursando sus estudios de ballet.

En los primeros años se comienza la enseñanza bien despacio, con todo lo que tiene que ver con las posiciones de colocación, posiciones de brazos, las posiciones básicas de los pies, las posiciones de la cabeza, los primeros ejercicios para desarrollar la coordinación, y algunos pasos específicos del estilo como los pas de bourré, chasse contretemps entre otros, no es hasta la edad de 12 años que se comienza con las clases Bournonville como tal, a esta edad las niñas comienzan también las clases de puntas en las tardes. A los 15 años es que se comienzan las clases de Pas de deux, haciendo cosas sencillas, los diferentes agarres, los promenades, pirouettes, etcétera, sin hacer cargadas, debido a que esto puede afectar el crecimiento del bailarín.

La academia no solo imparte clases de ballet, en su currículum de asignaturas se encuentran como una de las fundamentales la pantomima, también a los varones se les permite practicar deportes, como gimnástica o jugar football entre otros, logrando en el bailarín una buena resistencia muscular y un buen desarrollo físico.

No obstante hay que señalar que aunque en la actualidad aún este sistema rige la enseñanza, existió un período en que todo esto se perdió, en los tiempos en que el Ballet Real decidió tomar otro camino a seguir en su línea de trabajo con la llegada de Vera Volkova; y fue entonces cuando el primer contacto de los bailarines con el espíritu Bournonville era cuando tenían que enfrentarse a una de sus coreografías ya en la

compañía, lo cual se les hacía difícil por ser un lenguaje totalmente extraño y lejano para ellos.

En los años 1980s, con su llegada a la dirección de la compañía, es Frank Andersen, como habíamos dicho anteriormente, quien reintegra a la enseñanza, las clases de Bournonville como método principal dentro de la escuela, buscando regresar al espíritu con que se hiciera la recopilación de estas clases y buscando lograr su objetivo primordial que es mantener el legado Bournonville con vida.

La clase, está conformada, por barra y centro, dosificada para una frecuencia de 6 veces a la semana, de lunes a sábado. Es necesario apuntar, que esta compilación de los ejercicios se organizó de la manera siguiente en caso de la barra; lunes y jueves, martes y viernes, miércoles y sábados, se hacen los mismos ejercicios, en el caso del centro si es diferente para cada uno de los días en los que se imparte la clase.

La idea de tener un entrenamiento fijo durante todos los días de la semana es pedagógicamente inconcebible; haciendo el mismo juego de pasos todos los lunes, un juego diferente el martes, otro el miércoles y así durante la semana, a lo largo de la carrera de un bailarín, no obedece exactamente a nuestros conceptos actuales de versatilidad. Bournonville era totalmente consciente de la necesidad de variación del entrenamiento. En su libro *Etudes Chorégraphiques* (Estudios Coreográficos), declara expresamente que los ejercicios deben adaptarse a las necesidades individuales del estudiante, ya que plantea que los bailarines tienen debilidades y fuerzas diferentes, y entrenando deben ajustarse para beneficiarse individualmente.

En la actualidad, la academia si mantiene las clases Bournonville puras, más en la compañía, este tipo de clase se da una vez a la semana, solo cuando va a comenzar la temporada de presentaciones, se ha decidido hacer dos o quizás tres clases puras a la semana, lo demás son los maîtres de la compañía los que imparten la clase con ejercicios propios que indiscutiblemente tienen combinaciones de pasos Bournonville, pero no son los ejercicios completos de la recopilación.

No obstante, con este sistema, la llamada escuela Bournonville, garantiza un buen entrenamiento tanto técnico como estético al estudiante, lo cual contribuye a mantener el estilo y la técnica del Real Ballet Danés.

Un dato interesante a destacar es que la escuela imparte sus clases en los mismos estudios o salones que los bailarines de la compañía ocupan para las clases y ensayos, así, los estudiantes de ballet no sólo ven el entrenamiento de los bailarines, sino que también literalmente se codean con ellos cada día en el salón y el vestíbulo.

¡Dice Tina Højlund, solista del Real Ballet Danés, que “es como un cuento de hadas cuando se es un niño! Y lo que nosotros tenemos aquí, comparándolo al adiestramiento de otras escuelas, es que nosotros realmente somos parte de las actuaciones, muy temprano pues desde el primer año, yo ya era parte de las actuaciones” (SNEDEKER, 2004).

Los niños realizan papeles en varios de los ballets del repertorio de la compañía. En los años en que se bailan muchos ballets de Bournonville o en los que hay Festival, los niños están extraordinariamente ocupados. Muchos niños están en el famoso puente en “Napoli”, todavía más son gnomos, niños del pueblo y damas de honor en “A Folk Tale” y varios muchachos jóvenes alternan varios papeles en “Anna Karenina” y claro, “El Cascanueces” que se hace con los bailarines jóvenes. Todo esto forma parte de la formación, conseguir bailar junto a los bailarines de la compañía es una experiencia increíble y les permite a los niños alojar el estilo Bournonville y conseguir un cuadro muy real de la carrera para la que ellos están entrenando tan intensivamente.

Con menos de 70 estudiantes en la escuela, las clases tanto de la especialidad como las académicas, es una escuela más bien pequeña, por ejemplo una clase para los alumnos de 8 y 9 años en el 2 nivel pueden tener simplemente cuatro estudiantes, mientras una clase para las muchachas 12-13 años puede tener cinco o seis. Aunque la meta de la escuela es entrenar a los bailarines para formar parte del Ballet Real dónde Bournonville sigue siendo una parte vital del repertorio, el entrenamiento específico e intensivo en el estilo no empieza hasta años más tarde de comenzar a entrenar, como ya se ha explicado anteriormente, en cambio el plan de estudios apunta para desarrollar a un bailarín integral, mientras le son enseñadas las habilidades básicas subyacentes y la técnica necesitadas para dominar el estilo Bournonville en el futuro, también se les proporciona la formación de base para poder bailar otros estilos y coreografías.

La meta es que los niños se sientan involucrados, motivados y que todos disfruten las clases para luego poder hacer el trabajo que se necesita durante la formación, lo primero es lograr que los estudiantes disfruten el ballet, luego entonces introducir y depurar todos los tecnicismos y especificaciones del estilo Bournonville,

que ya desde las primeras clases les han sido inculcados por lo que entonces el proceso de aprendizaje y entrenamiento se vuelve mucho más fácil y ameno para el estudiante, quien ya se siente identificado con esta forma de bailar .

Los estudios académicos, encajados dentro del horario del ballet, también son una parte importante de la vida de cada estudiante. Cada estudiante debe quedarse en la escuela a través 9 o 10 años, dependiendo de la fecha de su cumpleaños, y del tiempo en que comenzaría su aprendizaje en una escuela académica normal. La escuela de ballet es su propia entidad, aunque desde 1996 ha sido una parte de la Escuela del N. Zahle, Sin embargo, en los recientes años, se han sostenido clases con los requisitos más especializados como los laboratorios para asignaturas como la química. Desde que los estudiantes de ballet tienen su propia escuela, las clases son muy pequeñas, en cuanto a cantidad de alumnos y la escuela puede proporcionar excepcionalmente y/o individualizar la atención cuando los estudiantes tienen dificultades o incluso se les facilitan horarios para clases extras, cuando estos alumnos están complicados por los ensayos, esto resulta de gran beneficio, pues se están formando bailarines verdaderamente preparados, pero también se está pensando en que hay alumnos que desgraciadamente tienen que abandonar la escuela y tienen que estar preparados para poder enfrentar su instrucción académica en una escuela normal

El estilo Bournonville, tiene un punto importante para la historia del ballet universal, y es que es la mejor y más certera aproximación que tenemos hoy al estilo de danza del Período Romántico del siglo XIX.

En la recopilación de ejercicios que hiciera Hans Beck inicialmente y que luego tuviera publicaciones y ediciones posteriores, se encuentra reunida toda la técnica de esta forma peculiar de moverse dentro de los cánones de la danza académica clásica, que fuera creada por Bournonville, que por demás tiene características muy específicas, pensadas por el creador, en la búsqueda de lo que es perfectamente ajustable a las características y peculiaridades de los daneses, además de lo necesario para lograr que los movimientos sean limpios, precisos a la vista del espectador, y deliciosos, de forma que tanto el bailarín como el público puedan disfrutarlo, lo cual es un sello distintivo de este estilo, muy a tener en cuenta para enfrentar las obras del legado del repertorio de dicha escuela, junto a la especificación de características más técnicas de la danza clásica, enmarcadas por el mismo Bournonville, y que se encuentran expuestas en las diferentes publicaciones de su programa de clase, como parte fundamental del estilo.

2. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Los lenguajes escénicos están compuestos por diferentes elementos que hacen que una obra danzaria, en este caso, tenga una lectura coherente en el público espectador. Esta sumatoria de elementos son los que complementan el discurso estético y filosófico de un coreógrafo. Estos son los elementos que ayudan a que la idea, el sentimiento y la historia que quiere contar el coreógrafo llegue al espectador.

En el caso que estamos analizando, la obra de August Bournonville, la cual ha constituido un repertorio histórico, constituye un caso especial dentro del panorama del ámbito del repertorio romántico, debido a que los lenguajes escénicos de las obras de este coreográfico necesitan de manera imprescindible la sumatoria de su específica técnica y metodología además de cumplir con los patrones estéticos planteados por este coreógrafo.

Es por ello que cualquier bailarín, maestro de ballet, repetidor o ensayador, necesita tener conocimiento sobre los elementos específicos que diferencian este repertorio.

A través de la investigación y del análisis de las características metodológica y técnicas de la escuela danés podemos asegurar que *Las características más importantes dentro de este estilo a tener en cuenta son:*

1. El épaulement elegante (la torcedura de los hombros).
2. La cabeza, baja para dar la impresión de bondad, no levantada con la expresión de orgullo.
3. Los ojos que siguen a la pierna del movimiento.
4. Los brazos que se colocan a la distancia de una mano delante del cuerpo ambos à la ligne, à la seconde, à la couronne etc.
5. Los pies también son bajos - *sur le cou de pied* - en una posición enroscada dónde el talón está en el lado de la pierna, los dedos del pie están detrás de la pierna.

Como hemos podido analizar durante el desarrollo de los temas de la investigación, el repertorio Bournonville se desarrolla dentro de un contexto histórico donde hay un predominio de la religiosidad y de la línea filosófica y de pensamiento del estilo romántico. Se plantea la imagen de una época, con sus conceptos estrictos y su visión de lo que es positivo o negativo según lo que plantea la moralidad dentro de una sociedad eminentemente católica. A pesar de esto el coreógrafo, devotamente católico,

realiza un trabajo dramático en cada uno de sus personajes donde hace una crítica entre líneas de la forma de vida del hombre a nivel psicológico y moral.

Otro aspecto a tener en consideración, es que cada una de las obras del repertorio de August Bournonville, está inspirada en su conocimiento del mundo, gracias a sus viajes, por lo que se puede afirmar que el repertorio que desarrollo tiene un elemento autobiográfico enmarcado en cada personaje y en las situaciones que viven. Bournonville quien tiene un pensamiento, que hoy podemos clasificar como humanista, siempre apuesta por el hombre, por su crecimiento y mejoría como ser moral y físico, por su integridad y su valía, como la máxima expresión de la creación divina.

Más allá de todo aspecto filosófico, un aspecto a considerar es que Bournonville desarrolla toda su obra coreográfica en anteposición a lo que el Romanticismo francés había convertido en Europa el baile masculino. La crisis y el desplazamiento del hombre como figura significativa dentro de la danza, fue uno de los grandes incentivos de Bournonville en el desarrollo de su coreografía, es por ello que en sus obras tanto el hombre como la mujer tienen la misma importancia y necesitan un nivel técnico considerable.

Dentro de la coreografía de Bournonville, se distinguen también aspectos técnicos como la altura de las posiciones de los pies, las cuales todas son por debajo de la rodilla tanto en las posiciones de passes como en las posiciones de coud de pied.

Son de vital importancia también el conocimiento específico de las posiciones de brazos que difieren de las otras escuelas de ballet reconocidas en el panorama de la danza mundial. Este conocimiento va muy ligado con los diferentes pasos técnicos que son específicos de esta escuela y que no se encuentran ni como nomenclatura ni como explicación técnica para su ejecución en ninguna de las escuelas de ballet del mundo. Muy característico de este estilo es la posición de segunda abierta, en señal de ofrecimiento, siempre el bailarín ofrece su arte al público.

Con esto entronca el sentido de humildad que le da a su técnica este coreógrafo, cuando plantea que la cabeza va siempre baja, en señal de agradecimiento, no en una posición de arrogancia ante el espectador. Bournonville reconoce que el bailarín es capaz de realizar proezas con su cuerpo que la mayoría de los seres humanos no podría realizar, no obstante, esto no puede ser un motivo para que la actitud en el escenario sea arrogante ni desafiante.

Otro aspecto que podemos desprender de la investigación, que lo importante en este estilo coreográfico y en lo que el coreógrafo hace gran hincapié tanto en los textos teóricos como en las coreografías, es que lo importante es el principio y el final de cada paso, es por ello que se cataloga como que los acentos son abajo, dando una marcada repercusión a la caída de los saltos, y de cada paso específico.

La mirada al pie de ejecución, es otra de las características que siempre tiene que estar presente en la ejecución de una obra de este coreógrafo ya que, Bournonville, buscaba que la atención del espectador estuviera enfocada al trabajo de pie que desarrolla el bailarín en cada uno de los pasos. Acentuados por la espera en cada final de frase, donde se acentúan los plies, apoyado por el trabajo musical, con acento abajo que se desarrolla en todo este repertorio.

Es importante tener presente que el conocimiento de todos los elementos que constituyen el lenguaje escénico del repertorio Bournonville es lo que garantiza su buena ejecución y puesta en escena. Es importante llamar la atención sobre el peligro que conllevan los montajes por videos, que, si bien pueden estar bien ejecutados, quizás por el nivel de conocimiento de esta técnica podemos cometer errores que influyen en el buen desempeño y respeto de los cánones y especificidades de este estilo coreográfico.

3. CONCLUSIONES

La frase de Stravinski en que afirma que “la verdadera tradición es aquella que actúa como una fuerza viva que anima e informa el presente, y no la que llega a nosotros como testimonio de un pasado cumplido”, tiene especial validez dentro del ballet, arte de tradición por excelencia. La fuerza o la vulnerabilidad del ballet dependen mucho de la forma en que sus artistas y maestros asuman la herencia de sus predecesores, transmitida durante años de una generación a otra. Cada época produce formas artísticas peculiares, que responden a un modo de vida y a un momento determinado en la evolución del lenguaje artístico. Es decir, reflejan en última instancia una realidad económica y social, pero también una tradición que está determinada por el desarrollo histórico de la técnica y los modos expresivos. Cuando surge un creador verdadero, el ballet se enriquece; cada aportación artística genuina sobrevive a su autor y se proyecta al futuro, integrada en esa gran tradición.

En la historia de la danza teatral, el romanticismo corresponde a una época de particular importancia, por su riqueza artística y por el alcance y permanencia de sus logros. Es el momento en que culmina un proceso de depuración de técnicas y modos expresivos, los cuales van a manifestarse de manera singular en una pléyade de talentos individuales, que hoy llegan a nosotros envueltos en la leyenda, ayudados por la magia de hermosas litografías y de los ardorosos relatos de poetas y críticos que supieron revelarnos las personalidades de Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito y Lucile Grahn. Es también la época de coreógrafos como Filippo Taglioni, Arthur Saint-Léon, Jules Perrot, Jean Coralli, Joseph Mazilier y August Bournonville, algunos de los cuales fueron además destacados intérpretes (ALONSO, 2000)²³.

Estas palabras de nuestra *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso, sirven como un perfecto colofón a las conclusiones a las que podemos llegar a través de esta investigación, ya que la escuela Bournonville ha sido un florecimiento del ballet a escala mundial

Como conclusión a esta investigación y respondiendo a nuestro objetivo principal, podemos decir que:

Las referencias más importantes a seguir por cualquier bailarín o maestro de ballet que se enfrente al repertorio Bournonville están concentradas en el conocimiento de los cánones del estilo, como técnico-metodológicos que constituyen este estilo como las posiciones de brazos bajos y los movimientos de los mismos combinados con los pasos técnicos específicos, la cabeza noble, la posición baja de posiciones como los passé o los coud de pies, pero también en las nomenclaturas de los pasos específicos de esta técnica y el desarrollo técnico del paso, es también de vital importancia para este repertorio conocer el contexto y la historia de cada una de las obras ya que cada una de ellas tiene su propia particularidad con respecto a la interpretación dramática, una de las características principales que resalta su creador.

²³ Referido a Diálogos con la danza, cuya edición príncipe se publicó en 1981. Este texto está incluido en la Cuarta edición, La Habana, Editora Política, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

ALICIA, A. *Toda una vida dedicada a la Danza*. Archivo del Periódico Tribuna de la Habana. Disponible en: [www. Poslatino.com](http://www.Poslatino.com).

ALONSO, A. (2000). *Diálogos con la danza* (4.ª ed.). La Habana: Editora Política.

ASCHEGREEN, E. (1974). August Bournonville. En *Diccionario Internacional de Ballet*, vol. 1, pp. 188-192 (Detroit-Londres-Washington DC, St. la James Press, 1993).

ASCHEGREEN, E. (1974). Bournonville: ayer, hoy y mañana en la *Crónica del Baile*, vol. 3, (2) (Nuevo Tork, Marcel Dekker, 1979, pp. 102-151).

ASCHEGREEN, E. (1974). *Las facetas del Ballet Romántico*. Nueva York: Baile Perspectivas 58.

ASCHEGREEN, E. (1977). *3 ensayos sobre August Bournonville*. Copenhague: Rhodos.

ASCHEGREEN, E. (1978). *August Bournonville, poeta del ballet entre poetas en el Anuario de Investigación del Ballet IX*. Nueva York: ENCORDELE.

ASCHEGREEN, E. (1980). *La perspectiva de Bournonville*. Copenhague: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.

ASCHEGREEN, E., & NØRLYNG, O. (1992). *Balletbogen* (3.ª ed.). Copenhague: Gyldendal.

BOURNONVILLE, A. (1978). *Lettres la maison de son enfance I –III*. (Revisados por Svend Kragh-Jacobsen y Nada Schiørring). Copenhague: Munksgaard.

BOURNONVILLE, A. (1979). *Mi Vida del Teatro* (P. McAndrew, Trad.). Middletown, Wesleyan: Universidad Prensa.

BOURNONVILLE, A. (1983). Los poemas del ballet de Augusto Bournonville: los guiones completos (P. McAndrew, Trad.). En *Crónica de Baile*. 3-5. Nueva York.

BOURNONVILLE, A. (1999). Las cartas en el Baile y Coreografía. (K. A. Jürgensen Trad.). En *Los Libros del Baile*. Londres.

BRUHN, E., & LILLIAN, M. (1961). *Bournonville y Técnica del Ballet*. Los estudios y comentarios de " Etudes chorégraphiques" de Bournonville. Londres: Adán y Charles Black.

CHRISTENSEN, A. M. (2002). *Las diversiones del Ballet dinamarqués Real*. (S. Forlag, Entrev.). ISBN 87-570-1627-5).

CHRISTOUT, M. F. (1995). *El ballet occidental. Nacimiento y metamorfosis, siglos XVI-XX*. Desjonquéres.

DICCIONARIO DEL BALLE Y LA DANZA (s.d.). Barcelona: Editorial Argos S.A.

DICCIONARIO LAROUSSE ILUSTRADO (1968). La Habana: Instituto del Libro.

EDVARD, A. (1915). *El cubil Danske Ballet 1870-1915*. Copenhague: Erslev & Hasselbalch.

HALLAR, M., & SCAVENIUS, A. (1992). *Bournonvilleana*. Copenhague: Rhodos.

HERNÁNDEZ, L. (2006). *El Centro Prodanza: Veinte Años de Puesta en Escena*. Trabajo de Diploma. Instituto Superior de Arte de La Habana: Cuba.

INGER, D., & DITHMER, M. (s.d.): *Bailando entre el sueño y realidad*. Festschrift presentado al profesor. Erik Aschengreen.

JACOBSEN, S. K., ASCHENGREEN, E., FRIDERICIA, A., SCHIØRRING, V., & JACOBSEN, S. (1972). *La Investigación del Estudio del teatro II (Ensayos)*. Universidad de Copenhague: Instituto para la Investigación del Teatro.

JACQUES, B. (1964). *Diccionario de la danza*. Seuil.

JOVITT, D., JORDAN, S., HAMMERGREEN, L., HÜBBE, N., BJØRN, MØRK, E., NØRLYNG, J. C., JØRGENSEN, I., DAMSHOLT, M., & DITHMER, M. (2002). *Museo la Prensa de Tusculanum*. Universidad de Copenhague. ISBN 87-7289-682-5.

JÜRGENSEN, K. A. (1987). Los Ballets de Bournonville 1844-1933. En *Los Libros del Baile*. Londres.

JÜRGENSEN, K. A. (1997). La Tradición de Bournonville, Los Primeros Cincuenta Años 1829-1879: Un Estudio Documental. En *Los Libros del Baile*. Londres.

JÜRGENSEN, K. A. (1997). Una bibliografía anotada de la coreografía y la música, la cronología, la historia de la representación, y las fuentes. En *Los Libros del Baile*. Londres.

JÜRGENSEN, K. A., & HUTCHINSON, A. (1990). La Herencia de Bournonville - UN Registro 1829-1875 Coreográfico, YO-II. En *Los Libros del Baile. Londres*.

JÜRGENSEN, K. A., & VIVI, F. (1992). La Técnica de Ballet de Bournonville. En *Los Libros del Baile. Londres*.

KIRSTEN, R. (1979). *La Escuela de Bournonville*. Nueva York: Marcel Dekker.

LAURA, M. (2005). *Ballet de Cuba continúa homenaje a Coreógrafo Bournonville*. World Data Research Center.

MANNONI, G. (1993). *Ballets*. París: Ediciones Pluma.

MIGUEL, C. (2000, diciembre). Teoría de una Práctica en el Umbral del Tercer Milenio. *Balletin Dance Revista Argentina de la Danza*.

PATRICIA, M. (1979). Una Cronología de los trabajos de la fase de Bournonville: Los ballets y divertissements, bailes individuales, y stagings de óperas y obras. En *la Crónica del Baile*, Vol. 3, (2). Nueva York.

QUEVEDO, G. O. (1992). *Un romántico llamado Augusto Bournonville*. Tesis de Grado. Instituto Superior de Arte de La Habana: Cuba.

RENY, M. (2006). XIII Encuentro Internacional de Academias para la Enseñanza de Ballet. El príncipe de Dinamarca Entrevista a Frank Andersen Danza hoy.

TERRY, W. (1979). *El Maestro de Ballet del Rey*. Nueva York: Dodd, el Mead & Company.