

JOAQUIN BANEGAS

MAITRE DEL BALLETO CUBANO

MIGUEL CABRERA

Uno de los aspectos a los cuales el movimiento balletístico cubano ha prestado la mayor atención ha sido al de la formación de sus cuadros docentes. A través de tres décadas de actividad profesional, y en modo muy especial en las dos últimas, se ha concedido una particular significación al trabajo de los profesores que, en los planteles formadores de bailarines o en las propias compañías, han tenido y tienen la alta responsabilidad de preservar las bases y continuar el desarrollo de la **escuela cubana de ballet**, reconocida hoy día como uno de los grandes logros de nuestra cultura revolucionaria. Exponente destacado de esa sólida promoción de maestros, que a partir de 1959 tuvo a su cargo la conquista de nuevas metas para nuestro quehacer danzario, es Joaquín Banegas, actual maître del Ballet Nacional de Cuba.

Nacido en 1935, en una zona rural de la antigua provincia de Oriente, se vinculó muy joven a las actividades de ballet, impelido por esa fuerza que un día hace al hombre encontrar su vocación y que él halló aquella noche de 1950 en que asistió a una función en el stadium de Santiago de Cuba.

Era la primera vez que yo veía un ballet y quedé fascinado con el espectáculo, en el que Alicia Alonso hacía la Taglioni del **Grand pas de quatre** y **Giselle**, junto a Igor Youskevitch. Fue algo que me tocó, porque desde entonces cada vez que escuchaba música, esta se hacía danza para mí. Descubrí que aquel era el lenguaje mediante el cual yo podría manifestarme en la vida.

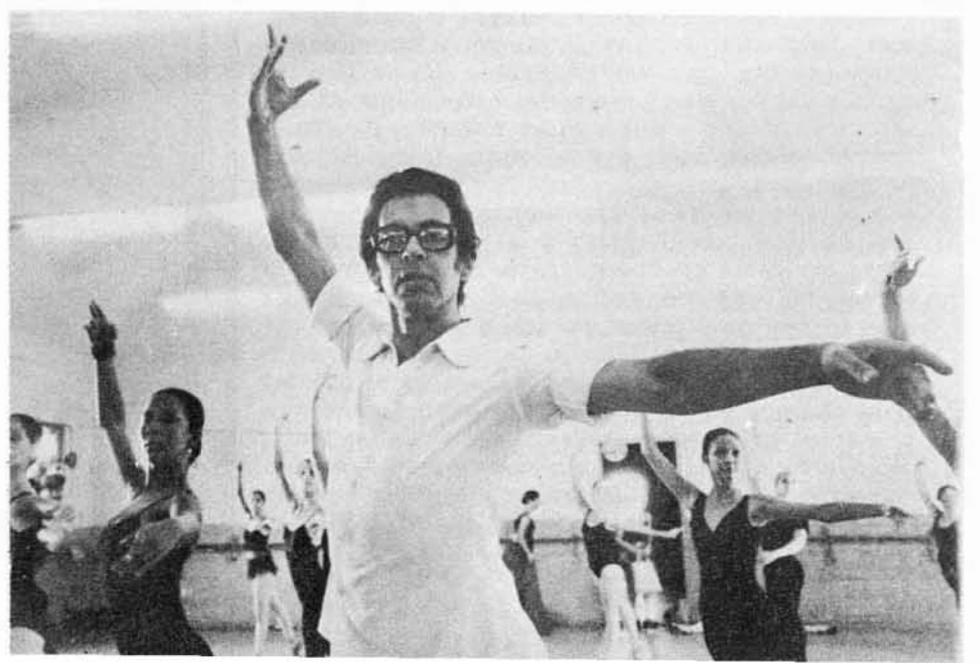
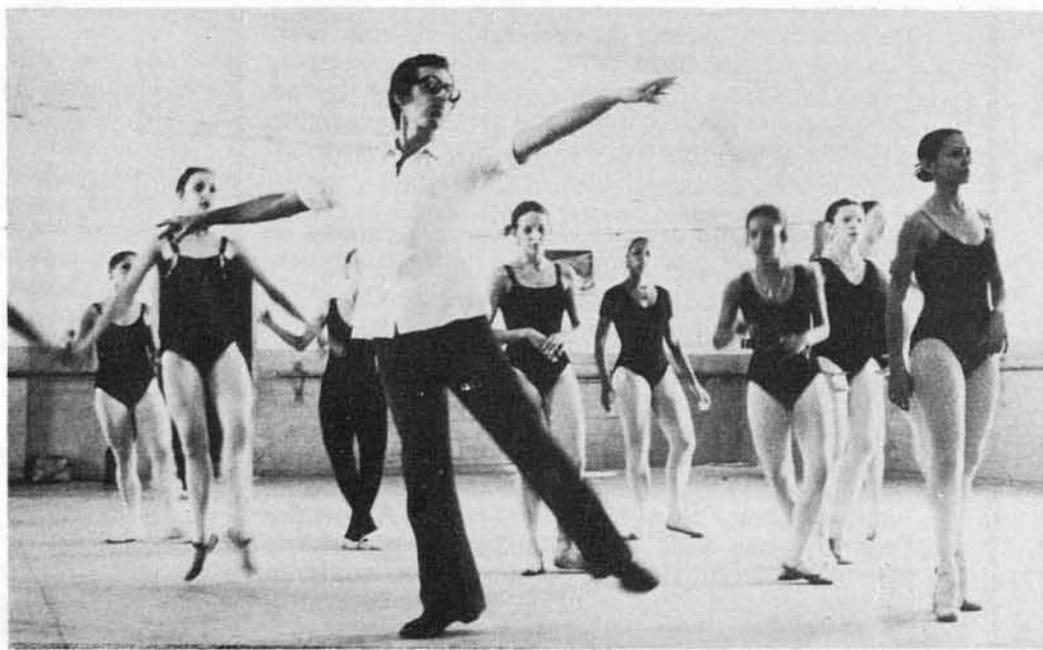
Un viaje a La Habana en busca de empleo, a principios de 1951, le abriría nuevas perspectivas a la recién descubierta vocación; allí, en el Conservatorio Municipal, toma clases de ballet durante ocho meses con un claustro de profesores dirigido por Alberto Alonso, y tiene la posibilidad de asistir a las numerosas funciones populares, ofrecidas por el Ballet Alicia Alonso (BAA) en los teatros Nacional, Blanquita y Fausto. De regreso a Santiago de Cuba, su firme decisión lo lleva a solicitar una beca de estudios a la incipiente

Academia de Ballet Alicia Alonso, que por entonces y a pesar de la apatía oficial, luchaba denodadamente por desarrollar la nueva promoción de bailarines cubanos encargada de relevar la presencia extranjera en la compañía.

La espera duró como medio año, pero como ya tenía la idea fija de ser bailarín, decidí ganar tiempo y solicité autorización para tomar clases en la Sociedad Pro Arte Musical de Santiago. En esa época no había varones matriculados allí pero coincidí con la estancia de Barbara Fallis y Richard Thomas, bailarines norteamericanos integrantes del BAA y del cubano Luis Trápaga, quienes preparaban una fiesta de fin de curso. Ellos necesitaban muchachos y me admitieron. No llegué a bailar allí porque en mayo de 1953 me fue otorgada la beca. En viaje hacia La Habana pasé por Holguín, invitado por la Escuela de Ballet de esa ciudad. Allí hice mi debut, en el teatro Infante, donde interpreté el pas de deux del II acto de **El lago de los cisnes**, **Las sílfides** y **Sueño de amor**. Al llegar a la capital enfrentaba una situación difícil, porque la beca era de estudios solamente y carecía de recursos para cubrir el resto de las necesidades. Tuve que trabajar entonces en los espectáculos nocturnos del cabaret Tropicana y por el día continuar las clases. Fue una dura prueba pero me permitió lograr mi objetivo. Como a los dos meses hice mi primera actuación, ya como integrante del BAA. Recuerdo que fue en "El sarao", de **Estampas cubanas**.

Testigo excepcional de esa etapa decisiva en el desarrollo de nuestro ballet, Banegas nos habla de sus vivencias y recuerdos de aquellos primeros años de vida profesional.

En aquella época Alicia no estaba todo el tiempo con nosotros, porque tenía que bailar en el exterior para ayudar a mantener la compañía. Frecuentemente ensayábamos la obra sin ella, quien llegaba con poco tiempo para la función. A veces del



propio aeropuerto iba para el teatro, y al otro día, temprano, era la primera en clases. Nunca olvidaré aquello, por la enorme influencia pedagógica que ejercía sobre todos nosotros. El magisterio era en muchos sentidos: pedagogía de tipo técnico, disciplina profesional y sobre todo el ejemplo de esa entrega total a un arte. Su llegada muchas veces fue la garantía de supervivencia de todo el conjunto, porque podían pagarse los salarios atrasados, o porque con ella arribaban los recursos necesarios para las escenografías y los vestuarios que Ernestina, su madre, elaboraba en el propio taller del Ballet que quedaba en la planta alta del edificio.

Con Alicia pudimos establecer siempre una relación muy humana, despojada del "divismo" de una estrella de su magnitud. Recuerdo que se dirigía a nosotros frecuentemente para decirnos un detalle artístico o darnos la corrección de una pose. Fue una actitud formadora, que ella ha incrementado y ha hecho trascender con el paso del tiempo. Creo que ha sido la base de ese sentido pedagógico que está presente en todos los integrantes de mi generación

Y sobre el fenómeno estético de la **escuela cubana de ballet** ¿cuándo fue que empezaste a tener conciencia de él?

Mucho hemos pensado, tanto mis otros compañeros como yo, sobre cuándo fue que empezamos a sentir la existencia de ese modo peculiar de hacer nuestro baile. Teníamos los cursillos de verano, con profesores invitados, entre ellos George Mileoff, George Goncharov, Phyllips Bedells, Anna Ivanova, Leon Fokin, Mary Skeaping y Alexandra Fedorova, que a mi juicio fue la más importante personalidad que vino. Ellos, aunque nos pusieron en contacto con otras escuelas, como la rusa antigua, la inglesa, etc., no lograron deslumbrarnos y cuando tomábamos clases de nuevo con Alicia, con Fernando Alonso, Carlota Pereyra u otros profesores habituales, sentíamos que aquel era el entrenamiento que más se nos avenía. Y no por un simple hábito, sino porque la metodología estaba repartida acorde a nuestras necesidades. No teníamos la conciencia de que se estaba a la búsqueda de un método particular, pero nos identificábamos con él a través de la experiencia del trabajo diario. En 1954, cuando asistí a las clases de una famosa profesora en Buenos Aires me sorprendió lo incómodas que me resultaban. No puedo juzgar si eran buenas o malas, pero sí sentía su lentitud en el ritmo y en el trabajo de los pies, las insuficientes levantadas de las piernas, el poco uso del doble tiempo en los ejercicios, cosas necesarias ya presentes en nuestro sistema de entrenamiento. Pero creo que el momento determinante en esa toma de conciencia lo marcó el regreso de Alicia y Fernando de la Unión Soviética, en 1958. Hu-

biera sido muy fácil copiar simplemente de una escuela tan sólida, pero ellos, con toda responsabilidad histórica y dando ejemplo de honestidad y madurez artística, supieron asimilar inteligentemente sólo los elementos que se adecuaban, como complemento, a lo que venían haciendo desde hacía años. Esa confianza que ellos tenían en lo correcto del tronco del árbol que plantaban y la conciencia de lo que podía faltarle en las ramas, era algo que comentábamos mucho los que integrábamos el movimiento de ballet cubano a finales de la década del cincuenta.

En tu valoración ¿qué saldo arrojaba la **escuela cubana de ballet**, hasta ese momento?

Ya había una guía metodológica, que Alicia y Fernando tenían escrita y que ponían en práctica en la Academia y en la compañía. Algo que también ayudó mucho en aquel período fue la presencia de una gran cubanía, porque trabajábamos con tambores, con el ritmo, el movimiento y los manierismos cubanos. Se rompían barreras y prejuicios acerca de las relaciones entre el ballet clásico y nuestros bailes populares, en obras como **Fiesta negra, Toque, Habana 1830, Sóngoro cosongo**, que nos iban proyectando, indirectamente, hacia nosotros mismos, pero con el lenguaje clásico. Pienso que mucho de la sensualidad que caracteriza a la **escuela cubana** de hoy es producto de esa temprana fusión. El hecho de que la propia Alicia bailara tales audacias fue determinante, porque les daba categoría de arte, de trabajo serio y no de pintoresquismo al estilo de los "sones para turistas". No puedo olvidar lo que significó su debut en una obra como **El pillete**, que narraba lo callejero, lo popular, la tragedia del niño cubano. La transformación de la gran clásica en ese personaje desató algo frenético.

Después de una activa carrera artística que incluyó presentaciones en Puerto Rico, integrando el Teatro de Danza de José Parés, y en numerosos países de Latinoamérica, Europa y Asia, como destacada figura del Ballet de Cuba, Joaquín Banegas abandonó la escena en 1963, para dedicarse por entero a la enseñanza. Dos años antes, en octubre de 1961, había dado inicio, de manera sistemática, a un trabajo pedagógico particularmente importante: la formación de las nuevas generaciones de bailarines, que surgirían de la Escuela Provincial de Ballet de La Habana y de la Escuela Nacional de Ballet de Cubanacán, instituciones creadas por el Gobierno Revolucionario, para garantizar el futuro del ballet cubano.

No creo que en mí haya surgido de momento la idea de ser maestro. Fue parte de un proceso que se inició en el instante mismo en que junto a Alicia y Fernando aprendimos a bailar. Ellos no sólo han sido maestros sino también directores, ensayadores, organizadores y muchas veces también,

técnicos. Siempre recuerdo cómo nos enseñaban a maquillarnos, la preocupación de Alicia en enseñarnos a coser las zapatillas, a hacer adornos de cabeza. Han sido maestros en todo lo profesional de la carrera y lo han transmitido. Esa actitud, que marcó el camino de muchos de nosotros, es también base de una columna fundamental de la **escuela cubana de ballet**, aquella que se preocupa de preparar a sus cuadros en todas las manifestaciones profesionales de la carrera: pedagogía, montajes, regiserato, organización, etc.

En 1956, cuando tuve que irme a Puerto Rico, además de bailar, me vi obligado a dar clases para poder vivir. Aunque las impartía a alumnos que no tenían interés profesional alguno, sentí que era una obligación mía hacerlo bien, mantener esa pureza en la enseñanza. No quería faltar al ejemplo que me habían dado y tampoco sabía hacerlo de otro modo.

Cuando triunfa la Revolución nos sentimos doblemente obligados a dar nuestro aporte.

¿Y de aquellos primeros años, decisivos para la implantación del nuevo sistema de la enseñanza del ballet en Cuba, qué recuerdos guardas?

Ante todo, la experiencia única del proceso de capacitación de alumnos varones en la antigua Casa de Beneficencia, que posibilitó un trabajo libre de los prejuicios familiares en torno a la presencia masculina en el ballet. Se escogió un total de treinta y cinco muchachos, sin decirles qué era lo que iban a estudiar. Como parte de esa estrategia les hicimos pruebas de gimnástica, de esgrima, de boxeo, etc., y de ello pudimos extraer los datos necesarios sobre las condiciones físicas de cada uno. Se les albergó en una casa en Miramar, y desde allí atendíamos todo lo referente a su formación cultural, llevándolos al cine, a conciertos, a espectáculos de danza, haciendo sesiones de lectura. Aunque había una directriz general, lo peculiar del fenómeno nos obligó a partir muchas veces sólo de aquella semillita de maestro que nos habían inculcado. Tengo una anécdota que da la tónica de lo complejo que fue aquel comienzo: Al segundo día de clases, en el antiguo estudio de Ana Leontieva —que fue la primera sede de la Escuela Provincial—, cuando me disponía a iniciar el trabajo, tuvimos que correr todos al albergue ante la noticia de que un alumno le había dado un puntapié a un espejo y estaba con la pierna herida. Cuando llegamos hasta él, se negó a dar una explicación, pero el resto de sus compañeros afirmaban que lo había hecho para no dar clases. El alumno quedó imposibilitado por un tiempo de hacer ejercicios y para ganármelo lo puse como ayudante mío, especialmente para ejemplificar las posiciones de los brazos. El muchacho, con un raro talento, captó y asimiló las más difíciles combi-

naciones y cada día se hacía más notable en él un porte y una elegancia poco comunes. En ese paciente "juego al profesor" no sólo logré mantenerlo en la clase sino también interesarlo en ella. El inquieto personaje no era otro que Jorge Esquivel, hoy día la más destacada personalidad masculina del ballet cubano y una de las primeras figuras a nivel internacional. Los muchachos, tanto en esa primera etapa, como a partir de 1962 en la Escuela de Cubanacán, demandaban una formación integral. Se hacía necesaria una entrega, que iba más allá del trabajo en el salón de clases. Nos vimos, con otra proyección, haciendo lo mismo que habían hecho con nosotros años antes. Era la exigencia de una continuidad histórica y para cumplimentarla cabalmente, dejé de bailar.

A tu juicio, ¿cuáles deben ser las condiciones básicas de un profesor de ballet?

Las de todo buen profesor. Pero sí particularidades, debe tener una capacidad de observación muy grande, que le permita, de modo general, distinguir lo que necesita cada alumno individualmente y comprobar si esa demanda se cumple en la clase. Debe poseer conocimientos de psicología y sobre todo, debe acompañarle un conocimiento y un respeto cabal por la metodología de la enseñanza. El maestro tiene que despojarse de las preferencias que como intérprete haya tenido por determinados movimientos, aires musicales, expresiones estilísticas, y entender que la enseñanza responde a un orden y una disciplina rigurosos, que escapa a lo puramente individual.

En el caso de nuestros profesores esa responsabilidad es mayor, por el hecho de que la **escuela cubana de ballet** es aún muy joven y hay que preservarla en sus elementos esenciales. No podemos dejarnos deslumbrar por ninguna preferencia y mucho menos tratar de incorporarla festinadamente a algo que es un producto de muchos años de estudio y de esfuerzos coordinados. Nuestra tarea es la de elevar cada vez más la calidad de ese profesorado y lograr una mayor vinculación entre las escuelas y la compañía. Las escuelas tienen que responder a los principios que rigen en cuanto a línea coreográfica, formación artística, jerarquización de obras de repertorio, etc. Se está trabajando en ello. Ahora todos tenemos muchas más experiencias y el adelanto se empieza a ver.

Y de la **escuela cubana de ballet** en el momento actual ¿qué puedes decirnos?

De todos son conocidos sus rasgos más definidos, pero hay ahora algo en su base que me interesa de modo particular y es la libertad de que goza cada bailarín para a través de la técnica expresar todas sus posibilidades individuales. Una liberación que, paradójicamente, tomó auge al asumir Alicia

la dirección general del Ballet Nacional. Ella, que con su sentido artístico siempre concede un alto valor a la interpretación en la escena, ha promovido una libertad de ejecución y de proyección de personalidad en las jóvenes generaciones, que es una nueva fuente de vigor para la **escuela**. Es un proceso dialéctico muy interesante, porque permite que muchas características de su baile, en forma desglosada y asimilada, puedan adecuarse a las individuales, sin alterar los marcos estéticos que nos definen. Es una realidad evidente que va mucho más allá de simples matices, porque se está logrando una supervivencia, no en "Alicias de imitación" sino a través de los rasgos esenciales de su baile, que han sido la columna vertebral de la **escuela**. Es uno de los deberes que tenemos con ella, con su entrega y enorme magisterio. En el futuro su ejemplo no quedará sólo en la memoria, va a seguir viviendo en un hecho concreto .

En la actualidad, Joaquín Banegas es uno de los más experimentados profesores del ballet cubano. A ello ha contribuido la amplia y fecunda labor desplegada no sólo en las escuelas y en el Ballet Nacional de Cuba, sino también en otras agrupaciones de relieve, tales como el Conjunto Experimental de Danza de La Habana, el Conjunto Nacional de Danza Moderna, el Ballet del Instituto Cubano de la Radio y la Televisión, el Ballet de la Opera Nacional y el Ballet de Camagüey, segunda compañía profesional del país dedicada a esa especialidad artística, cuya dirección general ocupara por espacio de varios años. A partir de 1977, Banegas ha hecho extensivo este trabajo pedagógico al plano internacional, como integrante de los equipos que brindan asesoría técnico-artística a los movimientos dancarios de países hermanos, entre ellos México y Perú.

Nació en la provincia de Oriente, Cuba, el 16 de agosto de 1935.

1951—Inicia sus estudios de ballet en el Conservatorio Municipal de La Habana, bajo la dirección de Alberto Alonso.

1952—Continúa su entrenamiento en la Sociedad Pro-Arte Musical en la ciudad de Santiago de Cuba, bajo la dirección de George Milenoff.

Toma clases allí bajo la dirección de Bárbara Fallis y Richard Thomas.

1953—Obtiene una beca de estudios en la Academia de Ballet Alicia Alonso e ingresa en el elenco de dicha agrupación artística, bajo la dirección de Alicia Alonso y Fernando Alonso.

Otros profesores importantes: Igor Youskevitch, Alexandra Fedorova, León Fokin, Mary Skeaping, Phyllips Bedells y José Parés.





1954—Realiza con el Ballet Alicia Alonso una gira por Argentina, Chile y Uruguay donde interpreta destacados roles solistas.

Participa en el estreno en América de **Romeo y Julieta**, de Alberto Alonso.—Prokofiev, por el Ballet de Cuba, donde junto a Alicia Alonso interpreta el rol de Paris.

1956—En La Habana integra el elenco del Teatro Experimental de Danza y participa en espectáculos de la televisión, en calidad de primera figura.

1957—Centraliza, en calidad de primer bailarín, numerosos espectáculos en centros nocturnos y de variedades. Viaja a Puerto Rico, donde participa en la fundación del Teatro de Danza José Parés, y actúa como primer bailarín y profesor.

Interviene también en diferentes espectáculos nocturnos y en la televisión de San Juan, Puerto Rico.

1959—Viaja a Santo Domingo, donde participa en diversos espectáculos artísticos.

Integra el elenco del Ballet de Cuba, luego de su reorganización, al ganar un concurso oposición, como primer solista.

Realiza una amplia gira por América Latina, donde interpreta roles de primer bailarín, entre ellos **Las sílfides**, **Cascanueces**, **Don Quijote**, **Las bodas de Aurora**, **Capricho español**, **Giselle** (Hilarión), y otros.

1960—Participa, como partenaire de Alicia Alonso en el estreno mundial del ballet **Despertar**.

Viaja a México y posteriormente a diferentes países del campo socialista, en Europa y Asia, como primera figura del Ballet Nacional de Cuba.

1961—Integra el claustro de profesores de la Escuela Provincial de Ballet de La Habana.

1962—Ocupa la Sub-Dirección Técnica de dicho centro.

Mirta Pla y Joaquín Banegas en los pas de deux de Las bodas de Aurora y Don Quijote.

Pág. anterior: arriba; con Carlota Pereira en Paganini, de Pereira / Rachmaninoff. Centro; en Las sílfides, de Fokine / Chopin. Josefina Méndez, Banegas, Ramona de Saa, Marta García, Menia Martínez y Silvia Marichal. Abajo; Banegas en el rol central de Paganini.

1963—1969 Despliega una importante labor pedagógica en la Escuela Nacional de Arte, el Conjunto Experimental de Danza de La Habana, el Conjunto Nacional de Danza Moderna y el Ballet del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Ocupa, además, la dirección coreográfica de la Opera Nacional de Cuba.

1966—Asiste, como profesor invitado, al III Concurso Internacional de Ballet, celebrado en Varna, Bulgaria.

1967—Se reintegra al Ballet Nacional de Cuba, en calidad de regisseur, profesor y ensayador.

1968—Viaja a México con el Ballet Nacional de Cuba para participar en las actividades culturales de los XIX Juegos Olímpicos.

1969—Como maître y regisseur viaja con el Ballet Nacional de Cuba por diferentes países socialistas de Europa, así como por España, Bélgica y Holanda.

Asume la dirección general del Ballet de Camagüey.

1970—Viaja con el Ballet Nacional de Cuba por Italia, Mónaco, Luxemburgo y Francia, donde el conjunto cubano obtuvo el Grand Prix de la Ville de Paris, en el VIII Festival Internacional de Danza del Teatro de los Campos Elíseos.

1973—Al concluir sus funciones como director del Ballet de Camagüey, se reincorpora al Ballet Nacional de Cuba como maître de ballet y regisseur.

1974—Participa como responsable técnico y profesor de la delegación cubana, en el VIII Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria.

Presenta una ponencia en la Conferencia Teórica Internacional, de dicho evento.

1976—Participa como responsable técnico y profesor de la delegación cubana, en el I Concurso Mundial de Ballet, celebrado en Tokio, Japón; y en el IX Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria.

Viaja con el Ballet Nacional de Cuba, en calidad de regisseur y maître de ballet, por México, Venezuela y Portugal.

Participa como responsable técnico y profesor de la delegación cubana, en el X Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria.

1979—Es designado miembro de la Comisión Nacional de Evaluación del movimiento danzario cubano, junto a figuras tan destacadas como Alicia Alonso, Fernando Alonso y otros.

1977—Viaja a México como responsable del equipo técnico del Ballet Nacional de Cuba que brinda asesoría al Ballet del Teatro de Bellas Artes y a diferentes agrupaciones artísticas de ese país.

Integra el jurado del I Concurso Nacional de pas de deux, efectuado en la ciudad de Trujillo, Perú.

1978—En calidad de profesor invitado viaja nuevamente a México, donde permanece ocho meses, impartiendo clases y asesoría artística al Ballet del Teatro de Bellas Artes y a la Escuela Coreográfica.



En el segundo acto del ballet Giselle, Joaquín Banegas interpretando a "Hilarión".



Alicia Alonso y Joaquín Banegas (La libertad y El héroe) en el estreno mundial de Despertar, de Martínez / Fariñas. Primera obra de temática revolucionaria creada por el Ballet Nacional de Cuba después del triunfo de la Revolución. (Fotocopia: Carlos Núñez).

En Varna, Bulgaria; Banegas impartiendo clases durante la celebración del IX Concurso Internacional de Ballet. Alicia Alonso y la bailarina mexicana Tihui Gutiérrez. (Foto: Tonatiuh Gutiérrez, México D.F.).

