

Investigartes

Revista de Arte, Investigación y Filosofía
Edición Especial N° 7 diciembre 2020



1000
Alicia Alonso

ALICIA ALONSO • PRIMA BALLERINA ASSOLUTA

#7 2020
ISSN-e: 1989-9017



CONTENIDOS

CRÉDITOS.	4
ALICIA ALONSO EN EL AÑO DE SU CENTENARIO. IOSHINOBU NAVARRO SANLER	6
COMO UN RAYO DE LUZ. DULCE MARÍA LOYNAZ PREMIO CERVANTES 1992	12
ALICIA ALONSO EN SUS MUCHOS PERSONAJES. POR ANNE BARZEL	14
PIROPO ANTONIO GALA	35
LA ALONSO. TONATIUH GUTIÉRREZ	36
UNA APRECIACIÓN DE SU ARTE . ERNEST GILBERT	38
EL ARTE DE ALICIA ALONSO, VALORACIÓN MÚLTIPLE	41
Y ENTONCES FUE LA POESÍA. EDUARDO HERAS LEÓN	56
ALICIA ALONSO, BAILANDO EN EL RAYO DE LUZ. FINA GARCÍA MARRUZ	58
ALICIA ALONSO, LA ÚLTIMA DIVINA. ALFIO AGOSTINI	60
COMO NUNCA SE HABÍA BAILADO... FRANCISCO NIEVA	62
LA ALONSO EN LEZAMA. IVETTE DE LOS ANGELES	64
ESE “PIE PEDIDO A LA FLOR DE LA SANGRE”. CINTIO VITIER	66
EL ESPLENDOR DE LO DIFERENTE. GUSTAVO VILLAPALOS	68
ALICIA ALONSO Y LAS MUSAS . CINTIO VITIER	70
LA GENIALIDAD DE LA DANZA DE ALICIA ALONSO. CLIVE BARNES.	72
ALICIA ALONSO LA IMAGEN DE LA ETERNIDAD. MIGUEL BARNET	77
UN SIGNO EN EL ESPACIO: ALICIA ALONSO EN PARÍS. ALEJO CARPENTIER	78
BAILARINA MÁS ALLÁ DEL GESTO. IOSHINOBU NAVARRO SANLER	80
CELEBRACIÓN DE LA DANZA Y EL TALENTO. KOÏCHIRO MATSUURA	86
MIS RECUERDOS DE ALICIA ALONSO. LUC BOUY	88
¿ALICIA EN CINE?. PEDRO SIMÓN	90
LA DANZA EN LA POESÍA	94
EN PALABRAS DE ALICIA ALONSO	98
FUENTES Y ANTECEDENTES DE LA ESCUELA CUBANA DE BALLE	
ALICIA ALONSO / PEDRO SIMÓN.	100
ANTONY TUDOR: EL CREADOR, EL MAESTRO. ALICIA ALONSO	114
UN LENGUAJE DE PAZ Y DE UNIDAD. ALICIA ALONSO	120
LO QUE ESPERAMOS DE LOS JÓVENES. ALICIA ALONSO	123
SHAKESPEARE, MÁSCARA Y LO DIVERSO. ALICIA ALONSO	124
EN LOS UMBRALES DE UN NUEVO SIGLO. ALICIA ALONSO	126
AMISTAD ILUMINADA POR EL ARTE. ALICIA ALONSO	128

CRÉDITOS.

DIRECTOR: Alberto García Castaño, Miembro de la Academia de las Artes Escénicas, director del Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”, Miembro del Consejo Ejecutivo de la Cátedra UNITWIN UNESCO de Universidades y Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores, Miembro del Comité Ejecutivo de ITI/UNESCO presidente de la Delegación Española ITI/UNESCO, presidente del Comité Internacional de la Danza ITI/UNESCO

Editor jefe: Profesor Ioshinobu Navarro Sanler. Dr. en Artes y Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos. Delegado del rector de la Universidad Rey Juan Carlos para la movilidad internacional de estudiantes y profesores, Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”.

Secretario: Prof. Jorge Gallego Silva, director del Departamento de Danzas Acrobáticas y Circenses del Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”

CONSEJO DE REDACCIÓN

Gustavo Villapalos Salas, Catedrático de Historia del Derecho y Rector Honorífico de la Universidad Complutense de Madrid.

Carmen Caffarel, Catedrática de Comunicación, directora de la Cátedra UNESCO Africom, exdirectora general del Instituto Cervantes, Ministerio Español de Asuntos Exteriores.

Juan Carlos Doadrio, Catedrático, Vicerrector de Relaciones Institucionales de la Universidad Complutense.

Regina LLamas, Profesora IE University, especialista en Lengua y Literatura China (Harvard University)

Fabio Toledí, director de Astragali Teatro, colaborador de la Universidad de Salento, vicepresidente para Europa del Instituto Internacional de Teatro/UNESCO

Amador Cernuda Lago, Profesor Titular Psicología Aplicada. Presidente International Scenic Artherapy Association.

Pedro Simón Martínez, Miembro de la Academia Cubana de la Lengua, director del Museo Nacional de la Danza de la República de Cuba y director de la Revista Cuba en el Ballet.

CONSEJO ASESOR

Loipa Araújo Carruana, Doctora Honoris Causa, Universidad de las Artes de La Habana, miembro

Tobias Biancone, Director General del Instituto Internacional de Teatro/UNESCO

Amadou Mande, vicepresidente para África Instituto Internacional de Teatro/UNESCO (Centro Burkina Fasso)

Derek Goldman, jefe del Departamento de Artes Escénicas, Georgetown University, vicepresidente para América, Instituto Internacional de Teatro (ITI/UNESCO)

Tamara Rojo, directora del English National Ballet, Premio Princesa de Asturias de las Artes. Dr. en Artes y Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos

J.R Glover, Jacob´s Pillow

Enea Rosa Torres Castellano, Profesora Titular, Vicerrectora de la Universidad de las Artes, La Habana, vicepresidente de la Red de Universidades de Arte de Latinoamérica.

EQUIPO DE REVISORES:

Levan Khetaguri, Art Research Institute of Ilia State University, European Cultural Parliament, director Gurdjieff Institute Tbilisi, Secretario General Centro ITI/UNESCO Georgia.

Daniel Bausch, Head of Avanced Studies be Accademi Teatro Dimitri.

Patricia Izquierdo, Prof. de Comunicación Universidad Rey Juan Carlos, ex-directora del Instituto Cervantes de Utrech(Paises Bajos) y el Cervantes de Salvador de Bahía.

Jessica Kaahwa, Profesora Departamento de Literatura y Teatro, Universidad de Makerere

Carlos Celdrán, prof. Universidad de las Artes, Cuba, dramaturgo, director teatral y pedagogo director de Argos Teatro. ITI/UNESCO, Cuba.

Lolita Villanúa, catedrática de portugués en el Dpto. de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Puerto Rico directora de la Compañía Andanza.

Lillian Chacón, Decana de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad.

Dione Rufino, Decano de la Facultad de Teatro de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

Marta Egea Ávila, Catedrática, directora de la Escuela Universitaria de Danza, Universidad Nacional de Costa Rica.

Ana Rodríguez Allen, Catedrática, Escuela Universitaria de Filosofía y directora de la Cátedra de Bioética, Universidad Nacional de Costa Rica.

Jesús Rivera Rosado. Guionista, critico de danza, gestor y promotor cultural y traductor especialista en artes escénicas.

Liset Marrero: Profesora Titular de la Universidad de Baja California

María del Carmen Mena Rodríguez: Profesora Titular de la Universidad de la Artes de Cuba

Celia Fernández Consuegra. Prof. Departamento de Teoría de las Artes y Ciencias Aplicadas Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”

© Fundación de la Danza “Alicia Alonso”, 2020
© Instituto Superior de Danza “Alicia Alonso” 2020

IMÁGENES:

©Colección Museo Nacional de la Danza. Cuba
©Repositorio Digital Alicia Alonso
©Luis Alberto Alonso
Contraportada: “Siempre Alicia”, de Cosme Proenza (Cuba), técnica mixta sobre cartulina, 76 x 56 cm, 2005, Colección Museo Nacional de la Danza, La Habana.

Investigartes.com ISSN-e: 1989-9017

© Fundación de la danza “Alicia Alonso”
©Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso Madrid, 2020.



ALICIA ALONSO EN EL AÑO DE SU CENTENARIO.

IOSHINOBU NAVARRO SANLER

Alicia Alonso es sin dudas una de las maravillas que nos ofreció el siglo XX, su carrera y su vida son sinónimos de esfuerzo tenacidad y constancia. Maestra de varias generaciones de bailarines, es sin duda alguna a quien los bailarines latinoamericanos debemos nuestra posición en la danza mundial en el siglo XXI.

Generosidad sería una palabra para definir a la persona a la que vemos definida como diva en muchos medios de comunicación, pero para aquellos que tuvimos la suerte de conocerla nos viene a la cabeza todas esas enseñanzas que nos dejó en un legado que hoy más que nunca ha de ser preservado.

El legado de Alicia Alonso, va más allá de las fronteras de su amada isla de Cuba. Una isla a la que no renunció ni olvidó, por la que trabajó y fue conciente que de aquel sitio dentro del universo

bailaba.

de la danza clásica, le abría el camino a un bien mayor, el desarrollo de una Compañía de ballet para y por los cubanos; una escuela que tuviera una esencia completamente cubana, donde las características de toda una cultura y sociedad se viera verdaderamente reflejada.

Esta aspiración, la encontramos ya en una jovesísima Alicia Martínez, hija de un veterinario cubano, encargado de la cria de los caballos del ejército, que es enviado a España, a la Feria de Jerez de la Frontera, viaje al que lo acompañan su esposa D^a Ernestina y sus hijas, que le prometen a su abuelo originario de Santander que a la vuelta le llevarían sus añoradas danzas españolas.

Quizás es este el viaje el principio del camino en la danza de Alicia que encontró en ello la libertad que su alma necesitaba para ser ella misma. El universo también conspiraba para que a su regreso, el maestro de ballet Nikolai Yavorski decidiera aliarse con la Sociedad ProArte Musical.

Es aquí donde Alicia Martínez debuta sobre un escenario, en la versión coreográfica del maestro del ballet La bella durmiente, el 29 de diciembre de 1931. Este ya sería el momento en el que no habría vuelta atrás, convirtiéndose la danza en el oxígeno que alimentaría a esta joven en el arduo trabajo que implica la danza.

Uno de los principales hitos en su muy novel carrera sería debutar en el rol de la princesa cisne en El lago de los cisnes junto al bailarín Emile Laurent (Robert Belsky) solista de los Ballet Ruso de Montecarlo. Este hecho pondría el nombre de Alicia en la mira de la crítica que alabó el trabajo de la joven que se supo mantener a la altura artístico-técnica de su partenaire.

En la década del 1940, la joven Alicia Martínez del Hoyo, comenzaba su carrera profesional en Broadway, y muy pronto pasaría a formar parte de las nuevas compañías que se gestaban en Nueva York, el Ballet Caravan y posteriormente pasaría a ser una de las bailarinas del Ballet Theatre (American Ballet Theatre) fundado como Ballet Modking en 1937 y refundado por Lucia Chase y Oliver Smith, donde vería el logro de todos sus esfuerzos.

Durante los primeros años en los que permanece en Nueva York, continúa su formación con figuras tan prominentes de la danza como Enrico Zanfretta, quien le dió a conocer todos los secretos de la escuela italiana, además de la maestra rusa Alexandra Fedorova, que le aportó todo el conocimiento del clasicismo en la manera en la que

A partir de este momento Alicia se entrega a su entrenamiento y en aprender de aquellas figuras, tanto maestros como bailarines que se convirtieron en su referentes. Así en 1943 un 2 de noviembre sustituye a Alicia Markova en el personaje de Giselle en el Metropolitan Opera House de Nueva York, un debut, que le traería tanto tristezas como alegrías, pero que en la justicia poética o quizás divina marcaría de manera definitiva el ascenso al estrellato convirtiéndose ella misma en el referente de muchas generaciones de bailarinas.

Es quizás uno de esos momentos que en la memoria colectiva se vive o se recuerda como un cuento de hadas, pero que tras él se encuentra la verdadera esencia del esfuerzo y el tesón de Alicia Alonso.

Su problema de visión ya estaba presente en

“Alicia Alonso nació para que Giselle no muriera.”

este momento de su vida, casi que después de un año en cama por prescripción médica se había reincorporado a la compañía y en aquella temporada, como en muchas ocasiones contó estaba protagonizando obras cortas pero importantes dentro del repertorio del Ballet Theatre, específicamente El lago de los cisnes (el pas de deux de 2do acto) y una pieza de Antony Tudor Jardín de las lilas.

Maurice Bejart.

Sin embargo ante la propuesta de sustituir a Alicia Markova y la negativa de todas sus compañeras, ella estuvo ahí. Podríamos decir que era una oportunidad para demostrar que había vuelto y que seguía siendo la bailarina técnica impetuosa, pero personalmente me gusta pensar que se entregó a lo que más amaba, a la danza, a esa danza que durante toda su convalecencia había repetido una y otra vez en su cabeza.

El telón se abría para que así comenzara el mito, la leyenda viva de la artista, la bailarina casi perfecta que lograba enamorar y encandilar con cada uno de sus movimientos, ahí nacería esa figura mítica que pasaba de joven inocente a wili que rompe con todo lo establecido para salvar y perdonar.

Mucho se conoce de la carrera de Alicia Alonso, bailó con los más importantes partenaires de su tiempo, Anton Dolin (su primer Albretch) Igor Youskevitch, Jhon Kriza, Richard Reed, André

Eglevsky o Erick Brhun, entre otros, así como los más prominentes coreógrafos de su época como Leonide Massine, Jerome Robbins o George Balanchine quien crea especialmente para ella Tema y Variaciones, una de las piezas del repertorio neoclásico que se mantiene activo y continúa siendo un gran reto artístico - técnico, muy difícil de bailar como la Alonso.

Pero nunca se quedó con su experiencia o con su hacer, siempre pensó en ofrecer a los demás su sabiduría. Este es el punto de partida del surgimiento de la escuela cubana de ballet, pero también de otros proyectos que Alicia comenzó y apoyó durante toda su vida.

Este es el espíritu con el que surge el proyecto de la Cátedra Alicia Alonso, una muestra de como esa idea va trascendiendo las fronteras de su Cuba natal, para extender libremente su conocimiento por disímiles partes del mundo.

Alicia Alonso no dudó ante el llamado de España, país que siempre guardo en su corazón, y funda la Cátedra Alicia Alonso en la Universidad Complutense, hoy Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso, que bajo las directrices de la escuela cubana de ballet, esta cerca de cumplir sus 30 años de obra, formando generaciones de bailarines que hoy son parte de esa imagen que refleja su legado.

La Cátedra Alicia Alonso nace con el objetivo de dar apoyo y soporte a los jóvenes españoles que sienten el impulso y tienen el talento para ser bailarines. En esta Cátedra, vive el espíritu hoy más que nunca, de la obra y el legado de Alicia Alonso, del que sus miembros se sienten responsables de preservar, y lo hacen siguiendo el consejo que más repitió la maestra, trabajar y construir, enseñad todo lo que sabéis, con todo el rigor y todo el amor que se puede tener por este bello arte que es la danza.

Este año 2020, celebramos el centenario de vida y obra de Alicia Alonso, un año que esperabamos todos los que estabamos a su lado, celebrarlos con ella, más el destino a querido que tengamos que festejar este centenario con su ausencia, y es en estas circunstancias en las que nuestro equipo editorial ha preparado este número de la Revista Investigartes. Un número de investigación y recopilación de artículos que pertenecen a la colección del Repositorio Digital Alicia Alonso perteneciente al Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso" de la Fundación de la Danza "Alicia Alonso" que se presenta en forma de páginas salvadas para dar a conocer textos publicados en diferentes momentos de la historia de la Alonso.

Esta publicación, se divide en tres secciones, la primera son las valoraciones del arte de Alicia Alonso, contiene diferentes artículos que analizan la vida y la obra de Alicia Alonso, celebran de su legado, y nos dan en primera persona la visión de aquellos momentos de importancia vital tanto en su vida como artista como con la compañía que fundó en su Cuba natal, el Ballet Nacional de Cuba, agrupación danzaria que representa la más importante de sus obras, y que es parte de su legado.

Esta sección rescata el texto de Anne Barzel, quien fue testigo del desarrollo de Alicia Alonso como artista, y que desde un punto de vista muy personal nos hace un recorrido a través del Repertorio que le vio bailar como crecía de manera exponencial esta joven bailarina latina que simplemente estaba cambiando todo lo que hasta ese momento se pensaba que era una bailarina.

Después reunimos, valoraciones múltiples de figuras de todos los ámbitos de la cultura, valorando el arte de Alicia Alonso.

Otro espacio está dedicado a la poesía inspirada por Alicia Alonso, donde rescatamos un facsimil publicado en la Revista Cuba en el Ballet y que hoy forma parte del Repositorio Digital Alicia Alonso perteneciente a la Fundación de la Danza Alicia Alonso, y que parte del trabajo de investigación desarrollado por el Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso.

Finalmente la sección En palabras de Alicia Alonso, recoge algunos textos escritos por la artista y que nos dan una imagen de su visión sobre el arte de la danza, además de aportar desde su experiencia personal la creación de la escuela cubana de ballet.

Más de cien páginas que pretenden ser la celebración y el recuerdo de una artista, una maestra de maestros, que dedicó su vida a la danza.

Dr. Ioshinobu Navarro Sanler

Editor Jefe

Alicia Alonso recibiendo el aplauso del público en el Metropolitan Opera House de Nueva York.
©Coección Museo Nacional de la Danza Cuba





DULCE MARÍA LOYNAZ
PREMIO CERVANTES 1992

¹Decía Isadora Duncan que la bailarina debía moverse como una luz, «posarse en la tierra con la naturalidad de un rayo de luz» .

He aquí una de las más difíciles «naturalidades». Y cuando digo naturalidad difícil, no estoy ciertamente jugando a la paradoja, porque todos sabemos cuántas trabas se va echando el mundo por delante en la tarea de producirse naturalmente.

Cuando el hombre se cree un héroe por rebelarse contra el paisaje estatuido y saltar con violencia los diques de la naturaleza, en realidad lo que está haciendo no es más que una fuga, y salvo sutiles diferenciaciones, es evidente que en ninguna fuga hay heroísmo.

Lo heroico está en el gesto titánico del ente humano que siendo solo un poco de arcilla animada, aspira a competir con ese misterio tremendo que llamamos la Naturaleza, a arrancarle sus secretos de las garras, a disputarle palmo a palmo el planeta donde ella estará siempre y él solo estará unos cuantos años.

La Naturaleza dispone de truenos y de rayos, de agua y fuego y tinieblas para producir el espanto de una tempestad; y el hombre se pone a hacer lo mismo -o a hacerlo mejor- con solo siete notas en el pentagrama o siete colores en el arcoiris.

Esto es de veras heroísmo. Así al menos lo pienso yo cuando escucho la tempestad en la sinfonía del Guillermo Tell o veo esos cuadros que representan la tragedia de un naufragio en altamar.

Isadora Dtmcan dice sencillamente, casi como si hablara a la ligera, que la bailarina debe moverse como una luz, posarse en la tierra con la naturalidad de un rayo de luz sobre unas flores.

Pero hay que pensar que esa naturalidad, esa blandura con que el rayo de luz llega n la tierra las ha conseguido después de caminar millones de años por el vacío, por un espacio frío y trágico que no sabiendo como llamar, llamamos caos o noche o eso mismo, vacío.

Nosotros vemos la luz blanquear las flores de nuestro jardín, pero nada sabemos de esa su carrera silenciosa, infinita, donde se ha ido despojando de toda materia, de toda impureza, para alcanzar, etérea, ingrávida, la rosa de un parterre.

«La bailarina debe moverse como una luz ... » Es decir, no debe tener pies, porque la luz no los tiene, y si los tiene, a pesar del precepto, debe olvidarse de ellos, portarse como si no los tuviera.

Pero cómo puede olvidarse una bailarina de sus pies cuando ellos son el rallo que la

¹ Texto escrtio por la Premio Cervante en 1948 al ver a Alicia Alonso interpretando Giselle.

sostiene en el aire, el hilo que la suspende entre el cielo y la tierra ...

Ha de olvidarlo, sin embargo; y ha de olvidar también todo lo que persiste en ella como atadura física, su traje, su belleza, hasta su propio rostro.

Con frecuencia hemos oído últimamente hablar del valor de la expresión facial en la liturgia de la danza; ningún concepto más peligroso que ésie si le damos carta de naturaleza en la materia.

Cierro es que una bailarina inmortal como Antonia Mercé insufló la magia de su arte con aquel soplo trágico de su boca y sus ojos, pero cierto es también que muchas danzarinas después, por imitarla, han caído en una franca desorbitación de muecas y visajes.

El baile es un arte independiente del arte dramático; es un arte puro, casi un rito. La bailarina no es una actriz, es una sacerdotisa; lo ha sido al menos en otros siglos y en otras civilizaciones. Es una luz que se mueve, que se desprende de su propio foco, esto es, de su persona, y puede vivir por unos instantes sin asirse a nada ... Ningún otro artista lo consigue en la tierra, ni siquiera el Poeta.

Y ninguna otra bailarina -excepción hecha de su propia rival Ana Pávlova- ha asimilado mejor la gran sentencia de Isadora Duncan como esta nuestra Alicia Alonso.

Ella es de veras una luz que se mueve. Ella es leve, ondulosa, casi traslúcida. Guarda siempre los ojos bajos para que no le interfieran la danza; las manos se le funden en la música, los pies en el aire, el vuelo del vestido en una nube imaginaria ... No hay color en ella, no hay gesto ni contornos, apenas una sonrisa tan imperceptible como la de Gioconda.

Y el milagro está en que llegando ella a esta total ausencia de sí misma, produzca sin embargo una tan definida sensación de presencia real y viva.

Y tal vez no sea ése el milagro sino el camino natural de la emoción estética y hasra de toda noble emoción.

Nunca está más viva Giselle que cuando muere. Las Wilis no fueron antes más que muchachitas casaderas. El elemento de magia que las transfigura y da rango poético, condición inmortal sólo puede entrar en juego desde el momento en que ellas se deshacen de sus pequeñas vidas en trajinar de rucas y noviazgos. El precio es alto, pero es el precio.

El duque Albrecht no lo entiende así y por eso no alcanza a morir ni a vivir en toda la obra. Por cierto que lo que niega el Destino al falso pastor, se lo compensó el señor Igor Youslrevirch en la elegancia y gallardía con que supo interpretar el personaje.

Acaso se ha extendido el cronista más de la cuenta en sus consideraciones sobre el ballet de Alicia Alonso, pero necesitaba consignar de alguna manera mi admiración a La cubana que nos honra en el extranjero, y para ello no preciso de más títulos que el de sentir en cubano y el de haber visto bailar a Ana Pávlova.

ALICIA ALONSO EN SUS MUCHOS PERSONAJES

ANNE BARZEL

Al escribir sobre los roles bailados por Alicia Alonso en su ilustre carrera, que en el momento en que escribo [finales de la década de los años 80 del siglo XX] está todavía añadiendo capítulos, he confiado en mi memoria y también tuve en cuenta observaciones que me ha hecho la bailarina sobre sus actuaciones y sobre el montaje de algunos de los ballets en los que actuó.

La memoria desempeña un papel importante en las experiencias artísticas de una persona. Existe la experiencia inmediata de un arte —un baile, una obra de teatro, una canción, un poema—. Uno se eleva, siente el éxtasis del momento. Y allí está lo que permanece, los recuerdos —palabras que evocan, imágenes de danza, ecos de música—. Lo superfluo se desvanece. El gran arte deja recuerdos agudos y se convierten en parte de la suma total de un individuo. Todo lo material puede desaparecer, los recuerdos son lo único que pertenece irrevocablemente a las personas. Yo poseo numerosas y vívidas imágenes del baile de Alicia Alonso. Ellas son la base de esta evocación de sus muchos personajes, grandes en número y variedad, testamento a la riqueza de su genio.

En el principio era ese arabesque. Esa fue la primera cosa que me llamó la atención de Alicia Alonso. A todos les sucedía igual. Era extraordinariamente bello —alto, sí; pero también hacia afuera, la esbelta pierna derecha, el pie arqueado, la punta hacia el infinito, la espalda y la cabeza hacia arriba, los brazos llevando la línea, sin tensión—. El arabesque es el apogeo del arte de la danza. No es una posición natural. Los niños que retozan en alegre danza al saltar, llevan las rodillas hacia delante, hasta lo hacen al lado, pero nunca levantan la pierna estirada hacia atrás. Ni tampoco encontramos una pierna elevada recta hacia atrás en

la danza folklórica de pueblo alguno. El subir la pierna recta hacia atrás es una habilidad adquirida, ideada por y para el ballet, la danza escénica del mundo occidental. Martha Graham ha dicho que el arabesque expresa el vuelo. Lo hace, y también transmite muchas otras ideas y emociones. Es interesante que Alicia Alonso, que en su notable carrera ha expresado muchas ideas y emociones —a menudo empleando el arabesque—, llamó mi atención por primera vez en esa posición.

Fue en una sesión de fotografías en el estudio del artista Maurice Seymour, en Chicago. Era el otoño de 1939. Alicia se había incorporado al Ballet Caravan dirigido por Lincoln Kirstein, la primera compañía de ballet con la que bailó fuera de Cuba. Este fue el comienzo de la gira de la compañía en 1939-40 y se trajo a los bailarines a Chicago unos días antes del estreno en el Civic Theatre, para fotografiarlos con propósitos publicitarios para la temporada.

Me interesé especialmente por el Ballet Caravan desde la primera temporada en 1937 y quería darle una primera ojeada a los nuevos bailarines que había contratado la compañía. Ya que tenía amistad tanto con Kirstein como con el fotógrafo Seymour, asistí a la sesión organizada por éste. Y allí estaba Alicia Alonso, una pequeña de ojos negros en un bello tutú, lleno de encajes, con una pierna alta en ese famoso arabesque, sostenida por dos galanes.



Foto: Maurice Seymour.
© Colección Museo Nacional de la Danza Cuba

Esta nueva joven me fascinó y la miré durante toda la sesión de fotos, admirando la flexible facilidad con que hacía cada pose y cómo comprendía las instrucciones, aunque hablaba poco inglés.

Al día siguiente vi una función del Ballet Caravan en el teatro. La compañía bailó el estreno de *Charade* o *La debutante*, de Lew Christensen, un ballet jocoso que trataba sobre una fiesta de presentación en sociedad, malograda por la joven hermana de la debutante principal. Alicia era una de las invitadas de la debutante y lucía un traje de encajes diseñado por Alvin Colt.

La música consistía en melodías de fin de siglo. Se trataba de un ballet frívolo, trivial, pero había buen baile y entonces pude observar cuán precisa era la pequeña joven cubana.

También ella bailó en *City Portrait*, un ballet serio de Eugene Loring. De más interés para su carrera fue la participación de Alicia en *Billy the Kid*, también de Loring. Antes de terminar la gira ella pasó de un rol menor al de protagonista femenina. Con el Ballet Caravan también bailó una pieza clásica de William Dollar [*Promenade*], como una de las *Tres Gracias*. Todo esto se añadió a una buena forma de entrar al mundo del ballet de América, y a señalar el camino hacia su futuro.

La siguiente vez que vi a Alicia fue en el verano de 1940. Ocurrió durante un ensayo del Ballet Theatre, en el Lewisohn Stadium. Ella había sido vista en una clase, e invitada de inmediato a incorporarse a la agrupación, que había obtenido un gran éxito en su première, unos meses antes. Ahora, en su primera temporada con la compañía, había sido seleccionada para bailar en el nuevo ballet de Tudor: *Goyescas*, que tenía como artista invitada a la famosa estrella internacional Tilly Losch. Alicia Alonso, Nora Kaye, Jerome Robbins y Donald Saddler estaban ensayando la *Danza Española*, mientras que el cálido sol golpeaba sobre el escenario. Alonso, pulcra en leotards negro y mallas rosadas, mostraba la correcta forma española de elevar el torso, la curva de los brazos, la cabeza orgullosamente equilibrada. Las lecciones de danzas españolas tomadas por Alicia a edad temprana y su herencia española se combinaban para hacerla sobresalir en ese cuarteto.

Una hora más tarde, durante un ensayo general del segundo acto de *El lago de los cisnes*, Alicia estaba en la parte de atrás del escenario, recatadamente

bailando la variación del *Pas de trois*¹, mientras que los solistas del primer elenco ensayaban en el centro del escenario. La laboriosa Alicia no pasaba realmente inadvertida, ya que llamó mi atención y encontré su ejecución dulcemente correcta. Y esto era un índice para la totalmente delicada joven bailarina que siempre estaba trabajando, aprendiendo, haciendo. La función en el estadio esa noche no fue especialmente memorable, pero algunos meses más tarde, el Ballet Theatre estuvo en Chicago durante seis semanas. La compañía tuvo a su cargo los ballets en las puestas en escena de la Ópera de Chicago, y también presentó programas completos de su propio repertorio en el Civic Opera House dos veces a la semana. Los ballets de las óperas no eran una preocupación mayor del personal del Ballet Theatre. Más importante para

“En el principio era ese arabesque”.

los bailarines era el repertorio de ballets clásicos y nuevos: *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *Las sílfides*, *El jardín de las lilas*, *Great American Goof*, *Pedro y el lobo*, *Carnaval*, *Dark elegies*, *Quinteto*...

Esa fue la temporada en que Alicia se convirtió en favorita para mí y otros conocedores. Aunque era todavía solamente un miembro del conjunto, aquella joven ya mostraba indicios de la gran bailarina que sería. Richard Pleasant, entonces director de la compañía, cuando le señalé que encontraba muy interesante a la cubanita, me dijo: «Ella luce una ballerina, hasta en la forma en que usa sus ojos en escena». Y Pleasant le dio la oportunidad de ser la bailarina principal en un ballet, su primer rol de bailarina con la compañía. Fue en *Pedro y el lobo*, con coreografía de Adolph Bolm y música de Prokofiev.

Esa temporada vio a la juvenil artista elevándose, tanto en ballets tradicionales como nuevos. Bailó *Las sílfides*, de Fokine, una producción definitiva de esa obra de arte que el coreógrafo había supervisado, y fue este conocimiento recibido el que hizo luego que su puesta en escena de ese título para su compañía cubana fuera tan auténtica como soberbiamente bella.

Antony Tudor se dio cuenta de que la joven Alonso tenía la maestría y lograba el ambiente especial necesarios para crear la atmósfera y mantener el estilo en el que es creado cada ballet. Por eso fue escogida por el coreógrafo como una de las invitadas en *El*

¹ En esa versión del segundo acto de *El lago de los cisnes*, se adicionaba el *Pas de trois* del primer acto de ese ballet. (N. de R.)

jardín de las lilas, pieza sobresaliente en la historia del arte coreográfico, y el orgullo del Ballet Theatre. Más tarde Alicia bailó alternativamente los dos roles protagonistas y años después llevó a escena una fina producción de esa obra para el Ballet Nacional de Cuba.

Mis dos primeros encuentros con Alicia Alonso, el fin de semana del Ballet Caravan, en 1939; y el ensayo y las seis semanas de temporada en Chicago con el Ballet Theatre, en el otoño de 1940, fueron el punto de partida de un profundo interés y la base de mi comprensión del arte de Alicia Alonso. Después de aquellos comienzos algo informales, los años pasaron y los roles se multiplicaron. Vi funciones de Alicia con el Ballet Theatre en Chicago, Nueva York y Washington; con los Ballets Rusos de Montecarlo, y con el Ballet Nacional de Cuba en La Habana y en México. Alicia Alonso creció como artista, se desarrolló como prima ballerina e hizo historia en el arte de la danza. A continuación me referiré a algunos de los puntos culminantes en esa carrera.

LA HABANA EN LOS AÑOS 30

Alicia Alonso tomó sus primeras lecciones de ballet con Nikolai Yavorski en las clases que se impartían en la Sociedad Pro-Arte Musical, una institución con fines culturales, que se dedicaba a presentar en La Habana a artistas de fama mundial. Como bailarina, su primera aparición en escena fue como cuerpo de baile en el Grand Vals de La bella durmiente del bosque, con coreografía de Yavorski. A medida que se desarrollaba y se reconocía su talento, ella bailó papeles más importantes en las producciones de Yavorski. A la edad de 14 años, y con Alberto Alonso como partenaire (más tarde su cuñado), Alicia bailó Swanilda en Coppélia; y a los 16, interpretó el doble rol de Odette-Odile, en El lago de los cisnes, junto a Emile Laurens, seudónimo del bailarín profesional Robert Belsky, de los Ballets Rusos del Coronel de Basil.

En los años 80, la madura y sofisticada Alicia Alonso habló generosamente de Yavorski, el hombre cuya presencia en Cuba despertó su interés por el ballet clásico. Recordando sobre su primer maestro de ballet, ella dijo:

Yavorski no dominaba un gran vocabulario de ballet, pero tenía buen gusto. Años más tarde me enteré de que en una época había sido profesor de bailes de salón en Yugoslavia y que Ígor Youskévitich, uno de mis mejores partenaires, lo había conocido allí. Posteriormente Yavorski se fue a París, y allí estuvo en la compañía de Ida Rubinstein.

Alicia también recordó la ayuda recibida cuando ensayaba para la producción de El lago de los cisnes, de la Escuela de Ballet de Pro-Arte Musical. La bailarina Irina Barónova, que estaba recién casada y pasaba su luna de miel en La Habana, buscó el tiempo para ir a algunos de sus ensayos y hacerle sugerencias a la joven cubana.

MUSICALES AMERICANOS

En 1937, Alicia se casó y se fue a Nueva York. Allí tomó clases con grandes profesores, y para ganar el dinero necesario para vivir, bailó en varios musicales —en un número de vals en Jones Beach, y en Great Lady y Stars in Your Eyes, en Broadway—. Ella se benefició con estas experiencias, en las que tuvo que aprenderse rápidamente diferentes estilos de baile y recibir instrucciones de diversos autores. La experiencia de bailar noche tras noche hizo de ella una verdadera profesional. Y allí ganó algunas amistades duraderas, incluyendo sus amigos de toda la vida, como María Karnílova, Nora Kaye, Jerome Robbins y Donald Saddler.

BALLET CARAVAN — 1939 -1940

El objetivo de Alicia Alonso era el ballet clásico y cuando se enteró de que se realizaría una audición para el Ballet Caravan, una compañía de bailarines del American Ballet dirigida por Lincoln Kirstein, se presentó y fue aceptada inmediatamente. Ella relataba que su contrato con el Ballet Caravan no careció de problemas. Ávida por participar en el mundo del ballet, Alicia se había presentado también a una audición con Leonide Massine para los Ballets Rusos de Montecarlo, pero aún no le habían contestado cuando firmó con el Ballet Caravan. Al día siguiente de firmar el contrato con Kirstein, éste la llamó y le dijo que Massine, al enterarse que ella había firmado contrato con el Ballet Caravan, se quejaba de que le había robado una bailarina. Alicia me comentó:

Kirstein tuvo un gran gesto para conmigo, que no puedo olvidar. Me dijo que con Massine yo entraría de inmediato como primera bailarina, y que si yo quería me anulaba el contrato para que pudiera bailar con los Ballets Rusos de Montecarlo. Yo le contesté que no, que prefería quedarme en su compañía y comenzar desde abajo.

REPERTORIO DEL BALLET CARAVAN

1939 — Charade o La debutante. Coreografía: Lew Christensein. Música: Truderrittmann y melodías americanas. Vestuario: Alvin Colt.

Alonso fue una de las debutantes en este retrato de

una fiesta a principios del siglo XX. Ella recuerda que disfrutó de aquel baile festivo, y que una de sus encomiendas era desorganizar la sección de juegos en la que las bailarinas se colocaban en poses, mostrando letras que deletreaban la charada.

Yo no hablaba inglés entonces, y no sabía lo que representaban los caracteres, por lo que a menudo sostenía mi letra al revés y hacía que el público se riese.

1939 — City Portrait. Coreografía: Eugene Loring. Música: Henry Brant.

Este ballet mostraba el retrato de una ciudad lúgubre. El ambiente era desolador. Los movimientos se arrastraban como en la agonía de gente sin esperanzas. El vestuario lucía grisáceo. Alicia representaba a una de las «seis paseantes». Ella usaba un simple vestido sin forma, pero observé que no era solamente una bailarina que caminaba como le habían ordenado. Nos hacía sentir la tristeza de las víctimas de la gran ciudad. Y aunque puede pensarse que las multitudes de una ciudad no tienen cara, Alicia representaba un individuo. Con su presencia hacía sentir una oleada de compasión por los jóvenes desesperados. Años más tarde recordaba que tenía «problemas matemáticos» en este ballet. «Me confundía, porque yo contaba en español y todos los demás lo hacían en inglés».

1939 — Billy the Kid. Coreografía: Eugene Loring. Música: Aaron Copland. Escenografía y vestuario: Jared French.

Este ballet, completamente americano, había sido estrenado el 16 de octubre de 1938, antes de entrar Alicia Alonso en la compañía, pero tenía elementos que ella comprendía de forma instintiva. Al principio, la neófito cubana fue una de las tres muchachas del salón de baile, los personajes seductores que no pueden olvidar los ballets sobre el Oeste americano. A los acentos creados por el coreógrafo para las esbeltas y rellenadas caderas, Alicia añadía ojos centelleantes, haciéndolo todo creíble. Las caderas ondulantes eran nuevas para la bailarina, pero pronto comprendió el carácter y se adaptó. Los acentos no sólo estaban en ellas, sino también en los hombros y en la inclinación de la cabeza. Durante esa gira, una lesión de la bailarina que interpretaba el personaje principal, el de la Novia Mexicana del bandido

Billy, hizo que el lugar quedara vacante y Alicia hizo saber que ella se lo sabía. Se cuenta que Eugene Loring exclamó: «Ahí la tienen, esos cubanos son ambiciosos». La artista bailó ese personaje y recuerda:

Loring fue extremadamente amable conmigo y me gustó bailar con él. Realmente constituyó mi primer partenaire en un papel principal en los Estados Unidos.

La Novia Mexicana, en Billy the Kid, una ilusión en un sueño, es un personaje evasivo. Constituía el rol ideal para Alicia Alonso, ya que tenía elementos de irrealdad, una faceta de romanticismo, un estilo en



Foto: © Colección del Museo Nacional de la Danza Cuba

el que ella sobresalía. También había rasgos de la enamorada latina de sangre caliente, otra faceta del arte de esta bailarina. Cuando Billy the Kid entró en el repertorio del Ballet Theatre, Alicia bailó de nuevo el papel de la novia evasiva, primero con Loring, más tarde con John Kriza, que pronto hizo suyo el papel del bandido. El baile de la Alonso había ganado en precisión y autoridad, pero más importante era su presencia. La amante soñada presagiaba la ballerina que luego sería en muchos ballets románticos.

BALLET THEATRE - LEWISOHN STADIUM, 1940

1940 — Goya Pastoral (Goyescas). Coreografía: Antony Tudor. Música: Enrique Granados, orquestada por Harold Byrns. Escenografía y vestuario: Nicholas de Molas.

Goyescas no fue trascendente como ballet, pero lo fue para Alicia, ya que significó uno de los primeros trabajos en los que tuvo la buena suerte de ser el material con el que el coreógrafo ideó su ballet. Esta fue una experiencia importante para una artista, que más tarde en su vida probó su habilidad al crear ballets para la compañía cubana que fundara. Alicia Alonso y Nora Kaye eran las dos «Majas», jóvenes atractivas, provocativas, con Jerome Robbins y Donald Saddler como partenaires. Alicia recuerda:

La estrella invitada, Tilly Losch, era magnífica y elegante, y nos aconsejó que nos vistiéramos, en la vida cotidiana, de la manera que corresponde a nuestra condición de artistas, de las bailarinas que éramos, tanto en la calle como en los ensayos. Ella nos ayudó con nuestro maquillaje... Tudor, como siempre, se preocupaba sólo de los pasos. Él trataba de crear la atmósfera de España.

Durante las funciones en el Lewisohn Stadium fue que Alicia se incorporó a las puestas en escena auténticas de la coreografía de Ivánov para el segundo acto de El lago de los cisnes y la de Fokine de Las sílfides. Los roles principales en esos ballets vendrían más tarde.

PARTICIPACIÓN EN BALLETS DE ÓPERAS - CHICAGO, NOVIEMBRE, 1940

Durante la temporada de las grandes óperas, a diferencia de la mayoría de las bailarinas que opinaban que los ballets de las óperas interferían en su preparación de roles en ballets «serios», Alicia consideró esta forma de teatro como un reto importante.

Ella y Nora Kaye eran solistas en Carmen, y de nuevo

la cubana utilizó su entrenamiento en las danzas españolas. Edward Caton era el coreógrafo, pero los solistas improvisaban algunos de sus propios pasos. Aunque el montaje de la Habanera era algo caótico, fue un «knockout» recordado afectuosamente por la prensa, la cual durante años citaba el baile ardiente de la Alonso como medida de lo que debía ser el ballet en Carmen. Este episodio en la carrera de la Alonso es significativo, ya que uno de sus grandes roles fue, luego, el papel protagonista del ballet coreografiado por Alberto Alonso.

Alicia bailó también en las óperas Aida y La Traviata. Me recuerdo más de Aida, porque en la escena triunfal los bailarines usaban maquillaje de cuerpo, un detalle en el que insistieron las dedicadas bailarinas Alonso y Kaye, las cuales ayudaron a otros bailarines con sus maquillajes.

LOS AÑOS CON EL BALLET THEATRE

Comenzando con la gira del Ballet Theatre de 1940-41, Alicia Alonso se desarrolló, de una novicia interesante a una solista prometedora, y en poco tiempo en primera bailarina con un lugar asegurado en la galaxia de las estrellas de ballet del siglo XX.

1940 — Capriccioso. Coreografía: Anton Dolin. Música: Domenico Cimarosa. Escenografía y vestuario: Nicholas de Molas, ejecutado por Barbara Karinska.

Alicia bailaba un pas de huit en esta obra llena de colorido, encarnando el personaje de forma viva y exigente. Su comentario fue: «Recuerdo los finos vestuarios y sobre todo, cuán divertido era Dolin en los ensayos. Esta fue mi primera experiencia de trabajo con él.»

1940 — Pedro y el lobo. Coreografía: Adolph Bolm. Música: Serguei Prokofiev. Escenografía y vestuario: Lucinda Ballard.

Cuento para niños con una partitura admirable, este ballet tenía un número de papeles solistas que requerían caracterizaciones de animales —un gato, un pato, un lobo, un pájaro—. El rol principal era el del pájaro, un brillante y travieso pajarito, que ayudó en todo para llegar a

un final feliz. Alicia se aprendió el papel en unos cuantos ensayos. La oportunidad de bailarlo fue a última hora, ya que ella era la suplente, pero debió reemplazar a Nora Kaye que estaba programada. Pero Alonso era tan rápida en aprender como en moverse. Bailó de forma exquisita y su rapidez de reacción en escena fue demostrada cuando en un momento, de forma accidental, en un sauté-fouetté, resbaló y cayó tendida boca abajo. Ella reaccionó instintivamente, curvándose hacia arriba, colocando los pies de manera estética, y realizando rapidísimos ports de bras a la manera del vuelo vertiginoso de un pajarito. De hecho, continuó bailando, haciendo que el público creyera que había sido una hazaña técnica, totalmente integrada al personaje. A algunos críticos no nos pasó inadvertido el percance, y elogiamos la manera en que la joven artista se sobrepuso al dolor del golpe, y convirtió en belleza el accidente. El cariño de Alicia por las aves hizo que su actuación fuera especialmente sutil y conocedora de los movimientos de los pájaros. Como haría muchas veces en el futuro, se sumergió en el rol. No sólo sus saltos eran vuelos de ave, sino que también cuando posada en lo alto de un árbol, observando lo que sucedía en el patio de la granja, ella utilizaba su cabeza con pequeños movimientos rápidos y agudos, como un ave observando lo que le rodea con su «vista lateral».

En el transcurso de los años, Alicia participó en los bien montados clásicos de Ballet Theatre —Las sílfides, El lago de los cisnes, Giselle... — comenzando en el cuerpo de baile y absorbiendo el estilo y la atmósfera. La bailarina observó a diferentes estrellas en los papeles principales, siempre pensando en cómo los haría ella, preparándose para sus maravillosamente bien pensadas interpretaciones, cuando asumió los papeles de ballerina en todas estas obras de arte.

1940 (y los años siguientes) — Las sílfides. Coreografía: Michel Fokine. Música: Fryderyk Chopin. Escenografía y vestuario: Augustus Vincent Tack y Lucinda Ballard.

Alicia fue afortunada al bailar en este gran ballet, en la versión definitiva puesta en escena por Fokine para el Ballet Theatre. Ha dicho:

Sus explicaciones abrieron mi comprensión sobre el movimiento: el flujo de movimientos en Las sílfides no admite poses estáticas. La posición del torso, de los brazos, todo era parte de la naturalidad que él quería. Fokine decía que las sílfides, sin la restricción de los corsets, se movían fácilmente, flotando en una brisa. Lo que primero avanzaba era el torso, la respiración se contenía y después venía el movimiento.

Fokine le explicó a Alicia, que era una de las corifeas que dirigen el Grand vals brillante del final, cómo las dos bailarinas que bailan hacia la parte delantera del escenario son «amigas que charlan». Fokine enfatizaba que estas criaturas sobrenaturales eran felices, que las expresiones de sufrimiento asumidas por algunas bailarinas no eran para este ballet. Cuando evocó las palabras de Fokine, Alicia añadió su propia observación:

Sí, es bueno que los bailarines se diviertan, pero ese no es el propósito de bailar en escena. El bailarín está actuando para el público y debe hacer que éste se sienta feliz o cómo lo comunique el baile.

Alicia añadió que cuando Fokine demostraba un pasaje, a pesar de su edad y su físico en aquel momento, se movía milagrosamente como una sílfide. La Alonso ha bailado casi todos los roles solistas de Las sílfides. Al bailar el Preludio, se extasiaba por la música que envolvía a las sílfides y estaba consciente de la naturaleza de sus alrededores. Cuando su tarea era el solo del Vals, era particularmente brillante en la variación que bailaba al final del Grand vals brillante. Ella deslumbraba al ejecutar rápidos bourrées por el escenario, yendo hacia atrás sobre puntas aceradas. Este pasaje de virtuosismo siempre arrancaba una explosión de aplausos. Alicia logró los bailes más difíciles de Las sílfides: el solo de la Mazurka y el Pas de deux. En la Mazurka, ella exhibía un bello grand jeté —saltos, altos y amplios, que esta bailarina caracterizaba como «sobre las nubes»—. El vals del Pas de deux lo bailó por primera vez con John Kriza; más tarde, con una sucesión de grandes clasicistas. Esta danza, a diferencia del pas de deux clásico de la era anterior, no es la situación usual —un porteur que ayuda galantemente a la ballerina en una demostración de su línea y sus pirouettes—. Es una danza romántica, un poeta extasiado por su ideal, un ser sobrenatural. El baile está impregnado de romanticismo, un estilo que se convierte en Alicia y el cual, a medida que desarrolló su carrera, ella ha sido muy experta en transmitir a otros bailarines.

1940 — Carnaval. Coreografía: Michel Fokine. Música: Robert Schumann. Vestuario: Léon Bakst.



Este ballet fue importante en las primeras temporadas del Ballet Theatre. Alicia bailó primeramente —utilizando las puntas— una de las amigas invitadas al baile. Más tarde, asumió el rol de Colombina.

1940 — The Great American Goof. Coreografía: Eugene Loring. Música: Henry Brant. Vestuario y proyecciones: Boris Aronson. Libreto: William Saroyan.

Este ballet experimental, una sátira de los valores norteamericanos, tenía textos hablados del novelista William Saroyan y entre sus novedades estaba la proyección de diapositivas. Se presentó por primera vez durante las temporadas de apertura del Ballet Theatre en Nueva York. En la temporada de otoño en Chicago, la Alonso apareció en el conjunto y era la suplente de Miriam Golden en el papel principal: una glamorosa mujer de sociedad.

1940 — Quinteto. Coreografía: Anton Dolin. Música: Raymond Scott. Vestuario: Lucinda Ballard.

Este ballet describe el viaje de dos jóvenes bailarinas de Nueva York a Hollywood en busca de fama. La acción toma la forma de una parada de personajes bailando una partitura de jazz. El ballet no trascendió y se mantuvo poco tiempo en el repertorio. Sin embargo, una breve entrada de Alicia interpretando a una joven mexicana, siempre fue recibida con aplausos.

1940 — El lago de los cisnes (segundo acto). Coreografía: Lev Ivánov. Música: Piotr Ilich Chaikovski. Escenografía: Augustus Vincent Tack y Lee Simonson. Vestuario: Lucinda Ballard.

El lago de los cisnes, el apogeo del ballet clásico, dio a Alicia Alonso uno de sus grandes roles. Aunque ella tuvo su primera experiencia en El lago de los cisnes con Pro-Arte Musical de La Habana, fue con el Ballet Theatre que bailó la coreografía auténtica de Ivánov y donde su interpretación se desarrolló. Observada en el conjunto durante la primera temporada, reaccionaba de forma inteligente e instintiva a la atmósfera y a la música. Con su exquisitamente preciso trabajo de pies, fue designada para bailar uno de los cuatro cisnecitos, cuya precisión siempre es aplaudida. Mucho más recompensante fue el bello solo en el Pas de trois, realmente un pasaje del primer acto, que Anton Dolin, como maître de ballet de los clásicos del Ballet Theatre, decidió incluir en el segundo acto para enriquecerlo y darles oportunidades a bailarines prometedores. Era inevitable que Alicia Alonso fuera la Reina de los Cisnes, y en 1944 bailó este personaje en el Ballet Theatre y, subsiguientemente, con una sucesión de partenaires durante toda su carrera. Su bella línea,

especialmente en arabesque, hacía poesía del Grand pas de deux de esta obra. Desde sus comienzos como bailarina, Alicia buscó transmitir un significado en su baile. Para ella, bailar correctamente los pasos de cualquier rol, no era el único objetivo. Como la Reina de los Cisnes, la bailarina imbuía los bien conocidos pasos de un significado explícito. No cambiaba la coreografía, pero encontraba razones para los movimientos. Un pasaje particular, que siempre había sido un paso preparatorio para tomar la mano del partenaire y ejecutar una pirueta, se convirtió en un alejamiento tímido antes de retornar confiadamente hacia el amigo recién encontrado. Eventualmente las bailarinas de todo el mundo estaban imitando este movimiento perceptivo, dándoles el sentido revelado por Alicia Alonso. Durante todo este acto de El lago de los cisnes, desde el primer encuentro tímido, expresaba una sensación de renuncia en los movimientos, hasta el despertar de la confianza y el crecimiento emocional de la princesa encantada. Todo fue dicho claramente por ella en el bellamente ejecutado vocabulario de la danza clásica. Los roles de aves eran adecuados al físico de la Alonso —la cabeza pequeña, el cuello largo, los brazos tan llenos de gracia, como alas, y saltos etéreos, remontándose como en un vuelo.

También en el Ballet Theatre, Alicia Alonso bailó a menudo El cisne negro, del tercer acto, como muestra de virtuosismo. Los movimientos exigentes, incluyendo la deslumbrante coda con sus 32 fouettés, eran exactos dentro de su gran técnica. Muy impresionante fue también su interpretación. Con la excepción de algunos movimientos correspondientes al Cisne Blanco, asumidos para engañar al príncipe, ella no era un ave, sino una verdadera mujer, toda llena de astucia. Su partenaire en esta pieza fue, en reiteradas ocasiones, Igor Youskévitch. Alonso bailó la versión íntegra de El lago de los cisnes, incluyendo tanto a Odette —el Cisne Blanco—, como Odile —el Cisne Negro—, cuando se montó la coreografía completa para el Ballet Nacional de Cuba.

1940 — Giselle. Coreografía: según la original de Jean Coralli y Jules Perrot. Música: Adolphe Adam. Escenografía y vestuario: Lucinda Ballard, luego: Eugene Berman.

El ballet Giselle figura de forma especial en la gran carrera de Alicia Alonso. Antes de que bailara el papel titular, apareció en 1940 en el cuerpo de baile del Ballet Theatre, especialmente como una de las amigas de Giselle en el primer acto, y una de las Wilis del segundo acto. Para una artista de la sensibilidad de Alicia Alonso, ésta fue una experiencia de gran provecho. Para esta artista, ningún baile era simplemente hacer los pasos montados. Esta bailarina penetraba en el significado de la situación.

¿Quién era ella? ¿Cuáles eran sus relaciones con los otros bailarines en su grupo y en la escena? ¿Qué le estaban diciendo al público? Desde sus primeras presentaciones en esta obra como una de las campesinas, ella exploró los sentimientos de ser una joven aldeana en este ambiente particular, viviendo como Giselle. Como miembro del cuerpo de baile estaba consciente de cuáles sentimientos eran estimulados en el grupo, cómo reaccionaban los campesinos a la promesa de matrimonio hecha a la heroína, cómo se sentían cuando Giselle moría. Esta experiencia la ayudó a diseñar luego la producción altamente expresiva de Giselle, universalmente elogiada —tanto cuando es bailada en Cuba como en el extranjero—, del Ballet Nacional de Cuba.

En cuanto a la futura Giselle, podía observar de cerca las funciones de Nana Gollner y especialmente de Alicia Márkova. Me comentó:

Mientras bailaba como campesina o como una Wili corifea, pensaba en formas mejores de montar algunas escenas y cómo bailaría yo el papel protagonista.

Fue algo más que el destino lo que colocó a Alicia Alonso en este personaje, que constituyó no sólo el punto culminante de su carrera, sino también una joya en el ballet del siglo XX.

Era un personaje que la atraía y ella tenía todo, física, artística y temperamentalmente para él, no sólo en cuanto a bailarlo espléndidamente, sino en lo que se refería a mejorarlo, enriquecerlo y dotarlo de claridad, de detalles, que influyeron en las interpretaciones de las Giselle que vinieron después. En los muchos años que bailó el rol, la interpretación creció con su propia experiencia en la vida y del arte. En el primer acto la Alonso se mostraba modesta, tímida, ingenua —todo esto mostrado en la inclinación de la cabeza, los pequeños pasos tentativos. En su baile con Albrecht y sus amigos campesinos, éstos se extendían en saltos, extáticos en el aturdimiento de su amor por la danza y la felicidad de su primer amor. El solo interpolado (crédito a Petipa) era bailado de forma brillante —lentos giros en attitude, virtuosos saltos en punta y un arrollador carrusel de pirouettes por final. Pero era más que el tour de force de una bailarina. Alicia no se separaba del personaje. El público estaba consciente de que ésta era una campesina obsesionada por el baile.

En el segundo acto, la bailarina era un espectro en su primera entrada. Pero a medida que progresaba la ceremonia nocturna, el contacto con Albrecht le recordaba lo humano y claramente se convertía en una mujer-amante, que perdonaba y lo protegía. Su baile era etéreo, ligero y rápido.

El primer Albrecht de Alicia fue Anton Dolin, que puso en escena el ballet y le había enseñado el rol. En los años siguientes hubo otros, más notablemente Igor Youskévitch, una pareja que creció hasta convertirse en un fenómeno artístico reconocido. La producción del Ballet Theatre de 1946, montada por Dimitri Romanoff con contribuciones de Balanchine y Tudor, fue estrenada por Alicia Alonso e Igor Youskévitch. Hubo una memorable función con Erik Bruhn, en Jacob's Pillow, en el verano de 1955; y Royes Fernandez fue un partenaire guapo y capaz durante varias temporadas, sobre todo en La Habana. En los primeros años, luego de la reorganización del Ballet Nacional de Cuba en 1959, Azari Plisetski fue el Albrecht de la Giselle de Alicia. Después vino una sucesión de cubanos —especialmente Jorge Esquivel—. En 1980, una función que hizo época fue la de Alicia Alonso con Vladimir Vasiliev, del Teatro Bolshoi, y

antes, en el Teatro Real de Copenhague, Flemming Flindt fue su Albrecht, como lo fue Cyril Atanassoff en la Ópera de París.

Ha habido ensayos literarios especializados, libros completos sobre la Giselle de Alicia Alonso. Ahora sólo es suficiente indicar el hecho de que después de una excitante primera presentación en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en 1943, la Alonso y el rol crecieron a una suprema altura artística, a un punto cimero en la historia del ballet clásico.

1940 — El jardín de las lilas (Jardin aux lilas). Coreografía: Antony Tudor. Música: Ernest Chausson. Escenografía y vestuario: Raymond Sovey, sobre



Alicia Alonso en Giselle. Foto: Armand © Colección Museo Nacional de la Danza Cuba

Hugh Stevenson.

En especial recompensantes, en sus primeros años con el Ballet Theatre, fueron las oportunidades que tuvo la Alonso de bailar en ballets de Antony Tudor. Durante la primera temporada, en *El jardín de las lilas* ella fue una de las «amigas y parientes» que entraban y salían al jardín en una fiesta, toda formalidad en la superficie, y agitada con emociones reprimidas en lo profundo. Alicia, como una invitada, bailaba con los buenos modales del ser conformista que representaba, y mezclaba la gracia de su propio estilo a la atmósfera del ballet. Ese mismo año fue su debut como Carolina. En 1944, Alicia interpretó la amante rechazada «Un episodio en el pasado del hombre que ama Carolina». En este personaje, su postura estirada nos decía de una mujer muy consciente, y con todo el control, de sus emociones. Unos años más tarde, en 1948, ella reasumió el personaje de Carolina, la joven prometida, encerrada dentro de las costumbres sociales. Aquí actuaba un poco cándida y totalmente sumisa. Su recuerdo sobre estos personajes es:

Me gustaba bailar ambos roles. El hacer diferentes personajes de *El jardín de las lilas* hacía que tuviera percepción de la situación desde diferentes ángulos. Nunca recibí ayuda para el rol de Carolina. Me lo aprendí de verlo y de participar en otras partes de ese ballet

1941 — Gala Performance. Coreografía: Antony Tudor. Música: Serguei Prokofiev. Vestuario: Nicholas de Molas.

Las primeras apariciones de Alicia en este ballet fueron como una de las corifeas que toman el estilo de tres bailarinas en competencia, convertidas en parodia y sátira por el coreógrafo. Cuando en 1946 fue seleccionada para interpretar la arrogante «Bailarina Italiana» (*La Déesse de la Danse*, de Milán), Alicia aportó mucho al rol. La Alonso utilizó su perfecto tournout como elemento de las deliberadas entradas y salidas lentas de la estrella que quería robarse la escena. En vez de usar la distorsión, un ardid corriente para provocar risa, ella llamó la atención hacia la falta de gusto de la bailarina exagerando la perfección hasta el punto de hacerla ridícula. Tudor, que era el partenaire de la perfeccionista cubana, encontraba su actuación tan cómica (y a menudo inesperada) que se volvía para esconder su risa. En cuanto a Alicia, ella confesó:

Adoraba bailar este papel y a veces iba tan lejos, que tenía que morderme los labios para evitar reírme, pues encontraba el personaje que estaba creando graciosamente ridículo.

La risa estaba a la orden del día. Siempre había grandes carcajadas cuando Alicia bailaba este rol.

1941 — *Pas de Quatre* (Grand pas de Quatre). Coreografía: Anton Dolin. Música: Cesare Pugni

. Vestuario: sobre la litografía de Chalon y Maguire.

Una parodia mucho más suave, de bailarinas en competencia, es el *Pas de Quatre*, la reconstrucción de una famosa ocasión en el siglo XIX, en que cuatro célebres bailarinas aparecieron juntas en un escenario de Londres. Alicia Alonso interpretó a Carlotta Grisi, la muy femenina y vivaz favorita del poeta y crítico del siglo XIX Théophile Gautier y para la que éste concibió el ballet *Giselle*. La elección de la Alonso pareció hecha por el destino y la llevó a interpretar como personaje a la bailarina cuyo rol más famoso se convirtió, a su vez, en el papel más famoso de la joven cubana. La variación asignada a la Grisi era muy difícil, pero Alicia Alonso nunca tuvo preocupación ni miedo por la técnica. Estaba muy ocupada en emular el estilo de la Edad de Oro del Ballet del Siglo XIX, un período al cual se hizo muy adicta. El romanticismo es un tema que ella investigó más allá de superficialidades. En el estreno del *Pas de Quatre* de Dolin, en Nueva York,

un crítico escribió: «Fue la rutilante Alicia Alonso como la Grisi, la que encantó a todos.»

En 1945 Alicia fue seleccionada para hacer Taglioni, la bailarina que resumió el estilo romántico. Alicia demostró claramente que sabía que estaba bailando el lugar de una superestrella, la bailarina principal de la época. Ella emuló la ligereza que sabía fue el mayor acierto de Taglioni. También mostró cómo la estrella aceptaba gratamente la adoración que el público le rendía. Durante todo el tiempo, exhibió la maestría del característico port de bras del período, una redondez de los brazos adecuada al ideal femenino. Este fue un elemento en los muchos ballets románticos bailados por la Alonso en su carrera.

Más tarde, en 1946, Alicia estrenó como Taglioni, la primera presentación por el Ballet Theatre de

Alicia Alonso como Taglioni en el Grand Pas de Quatre American Ballet Theatre 1945. Foto: Fred Fehl © Colección Museo Nacional de la Danza Cuba



la versión de Keith Lester del *Pas de Quatre*, en el Covent Garden, de Londres; y para el Ballet Nacional de Cuba, realizó la coreografía de su propia reconstrucción de esa anécdota del siglo XIX, con el nombre de *Grand pas de quatre*.

1943 — *Pillar of Fire*. Coreografía: Antony Tudor. Música: Arnold Schönberg. Escenografía: Jo Mielziner.

Este ballet dramático de Tudor era un reto para expresar emociones internas físicamente en términos de ballet. No sólo los bailarines principales, sino también los otros solistas y el cuerpo de baile enfrentaban los mismos problemas artísticos. Tudor reconoció que había en Alicia Alonso mucho más que la joven dulce y seria que encontramos casualmente.

Él percibió las fuertes pasiones que podía evocar y la escogió para el papel de la Amante Experimentada, un personaje que necesitaba ser bailado con total entrega, y eso hacía la Alonso. Aunque ansiaba bailar todo personaje interesante, Alicia nunca se inmiscuyó en roles que eran dominio exclusivo de otra bailarina, pero muy ciertamente, la bailarina cubana debió interpretar también, por derecho propio, el personaje central, la amargada Hagar, bailado brillantemente por su buena amiga Nora Kaye; pero Alicia nunca ensayó ese papel.

1943 — *Romantic Age*. Coreografía: Anton Dolin. Música: Vincenzo Bellini, con arreglos de Antal Dorati. Escenografía y vestuario: Carlos Mérida.

Dolin, fascinado por la Era Romántica del ballet, hizo la coreografía de una pieza algo frívola, evocando ese tiempo con personajes míticos —una Ninfa, un Fauno, un Joven enamorado, Cupido—. Alicia heredó el papel de Elora, la ninfa, creada por Alicia Márkova. Dolin era el Joven, John Kriza el Fauno, y Albia Kavan, el Cupido. El Joven y el Fauno rivalizaban por el amor hasta que es golpeada por una flecha lanzada por Cupido. El ballet no era muy interesante, pero para Alicia fue otra oportunidad para ahondar en los elementos estilísticos de la Era Romántica.

1943 — *Capricho español*. Coreografía: Leonide

Massine, en colaboración con La Argentinita. Música: Nikolai Rimsky-Kórsakov. Escenografía y vestuario: Mariano Andreu.

Es interesante recordar que este ballet es aquel para el cual Leonide Massine quería a Alicia Alonso en 1939, el cual fue adquirido luego, en 1943, por Ballet Theatre. Alicia fue seleccionada para la gitana, con Jerome Robbins como partenaire —de nuevo otra coincidencia, ya que fue Goyescas el primer rol de Alicia en el Ballet Theatre, una danza española, bailada también con Jerome Robbins—. Las exigencias del baile español correspondían a las capacidades de la cubana, que bailó la coreografía de Massine con fuego y estilo. Luego interpretaría el papel acompañada por el propio Massine.

1943-44 — *Princesa Aurora*. Coreografía: Marius Petipa (montada por Anton Dolin). Música: Piotr Ilich Chaikovski. Escenografía y vestuario: Michel Baronoff, sobre los de Léon Bakst. Vestuario ejecutado por Barbara Karinska.

Dolin, que había bailado en la famosa producción de *La bella durmiente del bosque* creada para Diáguilev en 1921, reconoció la importancia de este gran ballet clásico y se dio cuenta de la popularidad y el interés de *Las bodas de Aurora*, título con el que se designó el tercer acto de aquel ballet, presentado, con algunas adiciones, como una obra independiente. Él montó, en 1941, para el Ballet Theatre, un divertissement con el título de *Princesa Aurora*, que incluía algunas de las más refinadas danzas del Prólogo y de los Actos primero y tercero del ballet completo. La escenografía y el vestuario fueron tomados de aquellos magníficos de Bakst, diseñados para Diáguilev.

Entre 1943-1944, Alicia bailó la variación del Hada de las Lilas (en la versión de Dolin llamada *Hada del Bosque de Pinos*), que era adecuada para sus extensiones y su línea impecable. Realmente, ésta es la más bella de las suites de variaciones que ideó Petipa para la media docena de Hadas. Es notable que, a diferencia de las gallardas variaciones a tiempo de 2/4 de las otras Hadas, el Hada de las Lilas baila líricamente en un tiempo de 3/4. En 1945, Alicia fue promovida al pas de deux «El pájaro azul», con John Kriza como partenaire. Los rápidos movimientos exigidos venían muy bien al talento de esta bailarina, que tuvo un extraordinario éxito en este rol.

Más exigente aún fue el papel que obtuvo en 1947: el «Adagio de la Rosa», bailado con cuatro caballeros. El largo equilibrio, muy difícil, el mantener una posición en attitude sur la pointe mientras realizaba un promenade con cada uno de los cuatro caballeros, fue realizado de manera espectacular ya que la Alonso había llegado a notables niveles técnicos. Ciertamente

el virtuosismo estaba allí, pero todo se vinculaba armoniosamente a la acción de comunicarle al público que ella era una joven princesa, deleitándose en su juventud. El nombre de Aurora fue la clave para la aurora de vida de esta real joven. Su comprensión del puro clasicismo fue la base de su interpretación.

1944 — Barn Dance. Coreografía: Catherine Littlefield. Música: David Guion, John Powell y Louis Moreau Gottschalk. Escenografía y vestuario: Salvatore Pinto.

Alicia había bailado ballets con temas norteamericanos desde su primera temporada en Estados Unidos; y Barn Dance, un retozo lozano, ofrecía oportunidades para improvisar. La bailarina se sumergió en estas nuevas experiencias con gusto. Con Rosella Hightower formaba parte de las dos jóvenes madres pioneras. Las bailarinas danzaban alegremente en una atmósfera informal. Años después, Alicia recordaba:

Yo capté el espíritu de los campesinos que festejaban, y como los papeles no estaban establecidos en detalles le dije a Rosella: —«OK, Rosie, vamos a hacer algo de esto». Inventamos cosas extras para hacer y Catherine mantuvo luego nuestras improvisaciones, cuando ya no hacíamos este ballet.

1944 — Bluebeard. Coreografía: Michel Fokine. Música: Jacques Offenbach. Escenografía y vestuario: Marcel Vertés.

En este ballet bufo, en el que Dolin interpretaba un villano atrozmente cómico, Barba Azul, la Alonso asumió el rol de la tímida princesa Hermilia, un personaje cuya delicadeza era eclipsada por el desorden a su alrededor. Ella lucía divina con el bello vestuario creado por Vertés.

1944 — Graduation Ball. Coreografía: David Lichine. Música: Johann Strauss, con arreglos de Antal Dorati. Escenografía y vestuario: Mstislav Dobujinsky.

Este encantador ballet de Lichine, sobre adolescentes en noche de fiesta, incluía un divertissement, un entretenimiento para y por los niños y niñas de la escuela. Originalmente había un pas de deux de una sílfide y un escocés, remembranza del gran ballet del siglo XIX La sílfide. Sin embargo, no encajaba dentro del ambiente de esta obra y Lichine creó un nuevo pas de deux especialmente para Alicia Alonso y Richard Reed. Fue uno de los primeros roles principales para ella y exhibía la belleza de su línea en el adagio. El fabuloso arabesque era muy evidente y muy notable. La artista mostró la autoridad de una verdadera

ballerina.

1944 — Waltz Academy. Coreografía: George Balanchine. Música: Vittorio Rieti. Escenografía: Oliver Smith. Vestuario: Alvin Colt.

El primer trabajo de Balanchine que Alicia bailó fue esta evocación de bailarines en el salón de ensayos con ventanas redondas del Ballet de la Ópera de París. Era una pieza abstracta, una suite de pas de deux, pas de trois, pas de quatre, etc. Alicia actuaba en un pas de deux y estableció su habilidad para bailar clásicamente en el estilo de este maestro.

PAS DE DEUX CLÁSICOS, COMO PIEZAS DE CONCIERTO

A menudo se presentan pas de deux extraídos de ballets clásicos, como números especiales para enmarcar los talentos de bailarines estrellas. Reconocida como una gran técnica, Alicia Alonso bailaba estos dúos con distinción.

Pas de deux de Don Quijote

Con arreglo de Anatole Oboukhoff, sobre la coreografía original de Marius Petipa, música de Ludwig Minkus y vestuario de Barbara Karinska, es uno de los números más exigentes y Alicia, desde 1944, año en que lo interpretó por primera vez en su carrera, lo bailaba con brillantez y espíritu, añadiéndole, para condimentarlo, colorido a la postura y las poses españolas. Donde la mayoría de las bailarinas lucen preocupadas, durante el arriesgado promenade en arabesque, ella siempre ejecutaba alegremente y triunfante. Sus partenaires incluyeron a John Kriza e Ígor Youskévitch. Rodolfo Rodríguez y Azari Plisetski fueron sus partenaires en este pas de deux con el Ballet Nacional de Cuba.

Pas de deux de Cascanueces

Con coreografía de Lev Ivánov, montada por Anton Dolin, este pas de deux es una muestra suprema del clasicismo con grandes exigencias en la variación del Hada Garapiñada. Alicia lo incorporó a su repertorio en 1945, y hacía gala aquí de una dulce delicadeza y mostraba su extraordinaria musicalidad.²

² Es oportuno destacar la especial categoría que corresponde al Grand pas de deux del ballet Cascanueces, en el repertorio de Alicia Alonso. Las grandes maneras

Pas de deux El cisne negro
clásicas de la ballerina, la musicalidad fundida en un todo con la maestría estilística, y el detallismo de un virtuosismo técnico no alcanzado hasta ese momento, ni igualado después, convirtieron su interpretación de este bellísimo pas de deux en un modelo paradigmático, y es sin dudas una de las leyendas en la memoria de los más calificados testigos y conocedores de su arte. Galina Ulánova no ocultó su entusiasmo cuando la Alonso lo interpretó en Rusia, en los años 60, por considerar que la cubana enaltecía con su baile el famoso pas de deux, y les devolvía de



esa forma a los rusos, la versión auténtica de Lev Ivánov (que la Ulánova decía conocer con gran fidelidad, enseñada por su madre Maria Romanova), perdida desde hacía años en la tradición ruso-soviética. Sobre la interpretación de la Alonso en este pas de deux, escribió el crítico inglés Cyril Beaumont: «El Grand pas de deux de Cascanueces bailado por Alicia Alonso ha resultado una admirable

Con coreografía de Marius Petipa, montada por Anton Dolin, este pas de deux le dio a Alicia, a partir de 1946, la oportunidad de alcanzar alturas de bravura y de estilo. Claramente, ella era una Ballerina Absoluta a los ojos del público. Un crítico escribió: «Ella es la primera dama del ballet... Alonso tiene virtuosismo, temperamento, versatilidad. Es en la actualidad la más grande bailarina virtuosa frente al público». Alicia bailaba la variación de Odile con bella seguridad. Cuando llevaba a cabo lentamente la combinación de apertura de pirouettes mantenidas, se lanzaba en pasos difíciles en punta y terminaba en un remolino de giros asombrosos. Youskévitch fue su partenaire más frecuente.

Le Pavillon d'Armide

Anatole Oboukhoff ideó especialmente para Alicia Alonso un pas de deux sobre el ballet de Michel Fokine titulado Le Pavillon d'Armide, con música de Nikolai Cherepnin. Fue un intento por evocar este ballet de Fokine, creado originalmente para Anna Pávlova y Vazlav Nijinsky, e inspirado en el peculiar estilo de estos bailarines. Estrenado en Nueva York, el 9 de abril de 1946, en este pas de deux la bailarina fue acompañada por André Eglevsky. Esta recreación coreográfica de Oboukhoff, de interés histórico, no se mantuvo en el repertorio, e incluso suele olvidarse en las recopilaciones del repertorio histórico del American Ballet Theatre.

Pas de deux tropical

Creado especialmente para la Alonso y Youskévitch por Enrique Martínez en 1951, con música de Amadeo Roldán, mostraba el temperamento cubano. Con el Ballet Theatre se estrenó el 27 de abril de 1951. Utilizaba los movimientos «Oriental» y «Fiesta Negra», de Tres pequeños poemas, de Roldán. Los diseños de vestuario los creó Saul Bolasni.

1945 — Apolo. Coreografía: George Balanchine. Música: Ígor Stravinsky. Escenografía: E. B. Dunkel. Vestuario: Barbara Karinska.

Apolo, el primer trabajo de Balanchine en estilo neoclásico, creado para los Ballets Rusos de Diáguilev en 1928, fue adquirido por el Ballet Theatre en 1945. La ligera historia representaba la introducción de las artes al dios Apolo por tres musas. Alicia Alonso bailaba el rol de Terpsícore, la Musa de la Danza, la más favorecida del dios. La Musa de la Danza era un personaje apto para una gran bailarina en el pleno apogeo de su talento. Precisa, ligeros los pies —la interpretación. Ella es poseedora de una técnica depurada a la cual une gracia, estilo, elegancia y una encantadora fluidez de movimientos. Ver «La quintaesencia de la fantasía» en: Diálogos con la danza. Por Alicia Alonso, Ed. Política, La Habana, 2000, pp. 95-100. (Nota del Director)

cima de la danza—, su elaborado trabajo de éstos y la línea fluida realizaban tanto su variación como el pas de deux que bailaba con Apolo, usualmente Ígor Youskévitch, y anteriormente con André Eglevsky. Sus sentimientos sobre el ballet eran:

Lo disfrutaba como un nuevo camino en la danza. Comprendía la sensación del baile creado por Balanchine, la forma en que él quería que se sintiera la bailarina en este rol. Disfrutaba especialmente los movimientos, puros y agradables, revelando que para Terpsícore, la Musa de la Danza, el acto de bailar es una felicidad.

1945 — *Undertow*. Coreografía: Antony Tudor. Música: William Schuman. Escenografía y vestuario: Raymond Breinin.

En *Undertow*, de Tudor, Alicia creó uno de sus personajes más sobresalientes, un papel que selló su reputación como genio de la danza teatral. Aunque no estaba concebido como el papel protagonista en el ballet, su personaje era el que impactaba más frecuentemente. La obra trataba sobre las tentaciones y los peligros de un joven inocente en los barrios marginales de una gran ciudad. El coreógrafo creó personajes modernos con virtudes y vicios paralelos a los seres mitológicos. Alicia era Ate, una divinidad que conduce a los hombres hacia actos temerarios. Como una adolescente viciosa, ella incitaba a una pandilla de muchachos a la violación. Alonso, excitante en su danza y actuación volátil, ofrecía una interpretación poderosa e inolvidable. La bella e impecable ballerina no escatimaba nada cuando asumía los movimientos toscos de la joven impura. Discutiendo sobre el personaje, décadas más tarde, Alicia comentó:

Fue el personaje más sucio que hice en mi vida, pero traté de comprender la situación y la actué según exigía. Hugh Laing, que asumía el rol principal, el joven que cometía un asesinato, siempre estaba preocupado por todos los detalles de cada ballet. Él insistía en que la clase de muchacha que yo representaba, debía tener el cabello despeinado y se pasaba una hora enredando mi pelo en cada función, y después se pasaba otra hora devolviéndolo a la apariencia pulcra, esperada de una ballerina fuera de escena. Tudor me escribió una vez, que él disfrutaba viendo cómo me convertía en Ate.

1945 — *Graziana*. Coreografía: John Taras. Música: Wolfgang Amadeus Mozart. Vestuario: Alvin Colt.

Durante la misma temporada en que estaba creando

la tempestuosa delincuente en *Undertow* de Tudor, Alicia Alonso interpretó un personaje bellamente clásico, creado para ella por John Taras. Era un papel que representaba la gracia y la elegancia del clasicismo, con una música lírica. Nora Kaye y André Eglevsky compartían los roles principales con Alicia, y las bailarinas lucían encantadoras en cortos tutús rojos diseñados por Alvin Colt. Alicia contaba:

Eglevsky, muy galante con las damas, sugirió que las bailarinas usaran perfume para aumentar su atracción cuando bailaban con él. Nora Kaye, siempre con los pies sobre la tierra, ridiculizó la idea y él le contestó: «—Pórtate bien, o te dejaré caer.»

Para ese entonces, el empresario Sol Hurok, cuyo ideal fue durante mucho tiempo una bailarina rusa, había ampliado su punto de vista y ya estaba consciente de la creciente estatura y popularidad de la cubana. Ella cuenta sobre un encuentro con Hurok:

Una noche, él fue al escenario antes de *Graziana* y se asombró a verme mojar las puntas de mis zapatillas para que no resbalaran. Eso lo exasperó y repetía todo el tiempo: «—¿Qué es lo que se pone en sus zapatillas de punta... agua?»

Alicia no resbaló al bailar y estuvo técnicamente brillante en *Graziana*. Sin embargo, acababa de retornar de una recaída de sus recurrentes dificultades con la vista, y estaba consciente de que había desarrollado un defecto de postura: su cuello y cabeza estaban ligeramente inclinados hacia adelante. Cuando un bailarín adquiere un mal hábito de postura, a menudo le queda para siempre, pero no fue así con la fuerte voluntad de Alicia Alonso. En poco tiempo lo había vencido totalmente corrigiendo esa falta y recobrando su serena perfección.

1945 — *El espectro de la rosa*. Coreografía: Michel Fokine. Música: Carl Maria von Weber. Vestuario: Léon Bakst.

En la misma temporada en que creó la horrible adolescente de *Undertow*, Alicia bailó la joven soñadora, modesta e imaginativa de *El espectro de la rosa*. Aquí ella logró todo lo contrario: una atmósfera

de inocencia.

1945 — *Romeo y Julieta*. Coreografía: Antony Tudor. Música: Frederick Delius. Escenografía y vestuario: Eugene Berman.

Alicia Alonso ha bailado la *Julieta* de Shakespeare en varias versiones coreográficas. La primera fue la extensa versión del ballet creado por Tudor, en que ella asumió el personaje alrededor de dos años después de su estreno. Hugh Laing era el Romeo. El coreógrafo había creado los bailes y gestos, definidos según su concepción del personaje, pero esto no impidió que Alicia penetrara dentro de los sentimientos de una joven muchacha profundamente enamorada, y que llegara a una interpretación individual. Ella era menos precavida y asustada que las *Julieta* anteriores. Su personaje fue un poco más apasionado, hasta un poco voluntarioso en la escena con el padre.

Años más tarde, en 1958, Alicia bailó *Julieta* en escenas abreviadas con coreografía de Alberto Alonso y música de Chaikovski. En 1956, Youskévitch fue el Romeo de la enamorada *Julieta* de Alicia en la versión completa de Alberto Alonso con la música de Prokofiev, en el Ballet de Cuba. También de Alberto Alonso fue otra versión asumida por la bailarina en 1969, con el título *Un retablo para Romeo y Julieta*.

1946 — *On Stage!*. Coreografía: Michael Kidd. Música: Norman Dello Joio. Escenografía: Oliver Smith. Vestuario: Alvin Colt.

On Stage! era un ballet algo mundano, presentado al público, siempre interesado en la vida de detrás de la escena, un incidente en ese ambiente. La acción se desarrollaba alrededor de una tímida candidata en una audición para una compañía de ballet, e incluía un ensayo realizado por los profesionales y el sueño de una niña tímida que se imagina como una gran estrella. Fue en 1946, durante la gira del Ballet Theatre a Inglaterra, que Alicia bailó el rol de la joven paralizada por el miedo escénico. Inspirada y alentada por un tramoyista a bromear con él, la joven es observada y aceptada. Un crítico escribió:

Alicia Alonso se ganó todos los corazones como la pequeña bailarina tímida que es inspirada por el tramoyista para llegar al éxito. Fue la humanidad y el encantador sentimentalismo lo que la hizo tan popular.

1946 — *Los patinadores*. Coreografía: Frederick Ashton. Música: Giacomo Meyerbeer. Escenografía y vestuario: Cecil Beaton.

Durante su estancia en Inglaterra, en 1946, el Ballet Theatre adquirió el encantador ballet de Frederick Ashton *Los patinadores*, una simulación de patinaje en hielo en términos de vocabulario del ballet clásico. Alicia bailó el pas de deux central ejecutado por dos enamorados vestidos de blanco. Su arabesque sensacionalmente alto fue explotado en todos sus ángulos en este baile, en el que logró aumentar la belleza pictórica del ballet.

1946 — *Aleko*. Coreografía: Leonide Massine. Música: Piotr Ilich Chaikovski. Escenografía y vestuario: Marc Chagall.

Massine basó su ballet sobre un poema del poeta ruso Alexander Pushkin. Es la historia de un aristócrata ruso que se enamora de una gitana y abandona su casa para unirse a una tribu gitana. Aunque la coreografía se estrenó en 1942, Alicia la bailó por primera vez en 1946, interpretando a una de las tres bañistas, en una escena pintoresca. La Alonso, junto a las bailarinas María Karnílova y Rosella Hightower, le imprimió una calidad especial a las poses plásticas de este episodio. En 1953, Alicia asumió el rol protagonista, la gitana *Zemphira*, junto a John Kriza. Ella recuerda que tuvo que aprenderse el papel a partir de un filme, y eso le dio mucha libertad para añadirle sus propias percepciones. Quizás fue profético el hecho de que cuando niña la pequeña y vivaz Alicia era llamada «Unga», una forma abreviada y cariñosa de «gitana húngara», ya que en *Aleko* su *Zemphira* tenía la viveza y la pasión asociada a la vida libre de los gitanos.

Alicia tuvo conversaciones sobre aspectos artísticos con Marc Chagall, el diseñador, y comentó:

Sus diseños eran muy admirados. En el escenario, después de una función, él comentó que le gustaba especialmente la forma en que yo llevaba brazaletes y un adorno de cabeza, como adición a su vestuario. Siempre me preocupaba por todos los detalles de la apariencia de un personaje, y me proponía expresarlo en todas las formas posibles... En este ballet recibí algunas de mis mejores críticas. Una especialista londinense me comparó con la manera en que la Pávlova interpretaba este tipo de personajes, lo que me hizo interesarme aún más por ella, y sobre su estilo apasionado en los roles de gitanas y otros caracteres rústicos.

1947 — *Petruchka*. Coreografía: Michel Fokine. Música: Ígor Stravinski. Escenografía y vestuario: Alexander Benois.

El extenso repertorio de Ballet Theatre ofrecía muchas oportunidades para que Alicia Alonso



Alicia Alonso & Igor Youskevitch en Pas de deux Tropical
Foto: © Colección Museo Nacional de la Danza Cuba

mostrara su versatilidad. Ella bailó el rol de la bailarina coqueta, con el sufrido Petrushka interpretado por Hugh Laing.

1947 — Tema y variaciones. Coreografía: George Balanchine. Música: Piotr Ilich Chaikovski. Escenografía y vestuario: Woodman Thompson.

Tema y variaciones fue un punto culminante en la carrera de Alicia Alonso. No sólo obtuvo un nuevo rol, sino que con esta obra, un ballet principal fue especialmente creado en ella y para ella, iluminando su talento. Ese ballet ha sobrevivido durante cuatro décadas, y la marca de calidad de movimientos pudo lograrse cuando se bailó de forma correcta por varias bailarinas, que lo han intentado. Balanchine reconoció la forma aguda y concisa de Alicia con los pasos del allegro, y coreografió para ella un solo en la música de la Giga, que es un ensayo en velocidad y precisión. También él mostró las bellas extensiones de la Alonso en pasajes con el cuerpo de baile y en un pas de deux con Youskévitich como partenaire. Hay momentos de genialidad en dicho rol, sólo revelados cuando lo bailaba la Alonso, y evidenciaba su autoridad como bailarina, marcando una distancia que quedó establecida como marca para algunas bailarinas pretenciosas. Youskévitich recuerda que Balanchine explicaba que en el adagio no debía expresar sentimientos, que era abstracto. «Pero Alicia no es una abstracción, ella es real», me explicaba su galante partenaire, el cual hizo evidente al público que estaba mostrando una viva, verdadera bailarina.

Alicia recuerda los ensayos coreográficos como algo parecido a un duelo con Balanchine:

Él parecía un antagonista, tratando de encontrar cosas más y más difíciles que poner en mi baile. Cuando María Tallchief hizo luego el rol dijo: «—Balanchine se volvió loco, ¡es tan difícil!»

1948 — Shadow of de Wind. Coreografía: Antony Tudor. Música: Gustav Mahler. Escenografía y vestuario: Jo Mielziner.

Shadow of de Wind era la representación en danza de poemas del poeta chino Li Po, con música de Mahler. Alicia Alonso como la «Esposa abandonada», creó el episodio más memorable en este ballet inmerecidamente olvidado. John Kriza era el «Esposo infiel», Mary Burr la «Otra mujer». El rol de Alicia era pequeño, pero ella lo convirtió en un personaje impresionante. Había la delicadeza del Oriente en sus movimientos. Su postura —la cabeza dócilmente inclinada— decía inmediatamente el ánimo de la desdichada mujer. Uno solo de sus gestos era puro genio. Ella mimetizaba el llanto, recogía las lágrimas

que fluían en su mano y bebía la amargura de su matrimonio. Su explicación era:

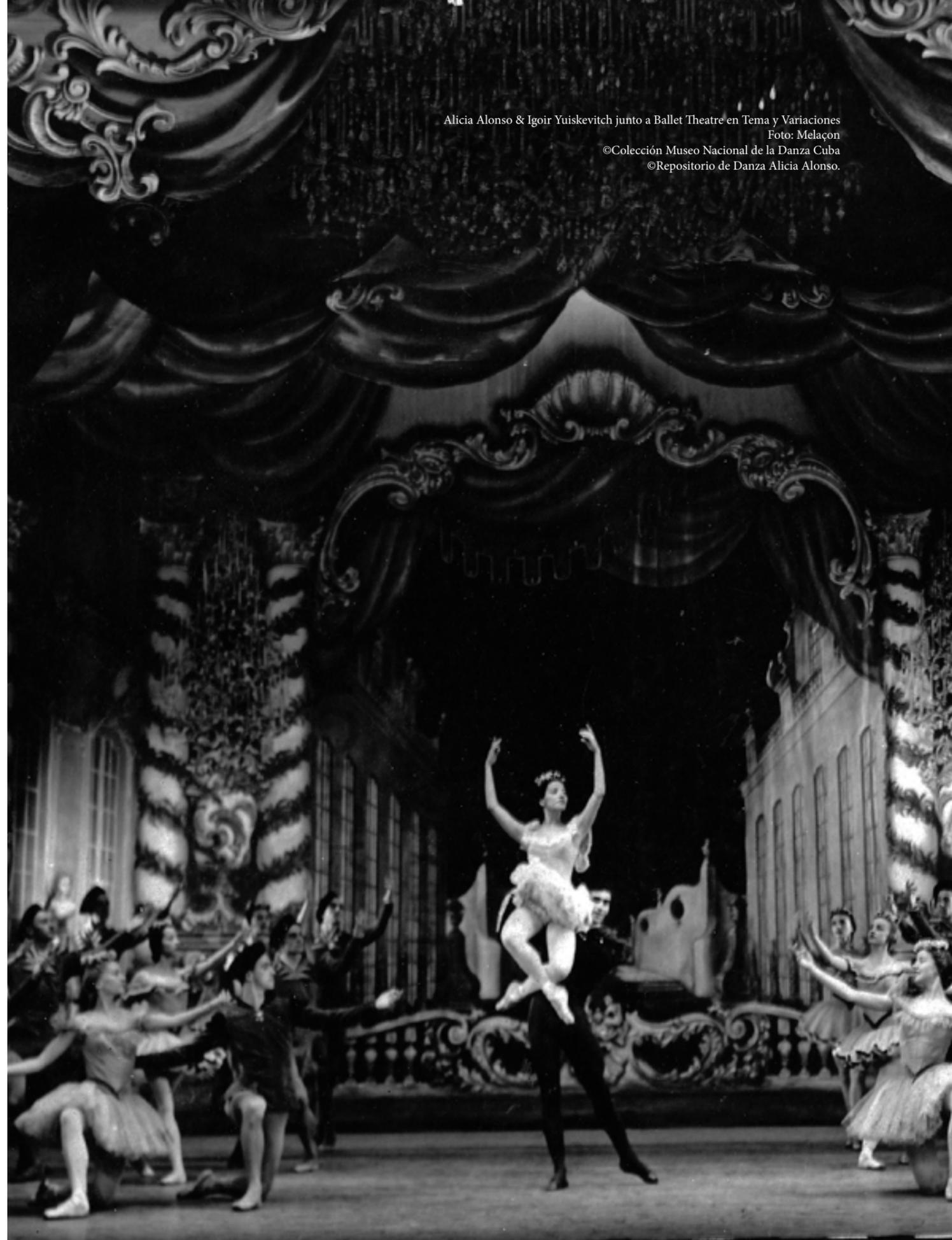
Tudor tomó este gesto de una broma que me vio hacer (en Cuba, la pantomima de beber el llanto, tenía un concepto humorístico), y lo convirtió en un concepto trágico. Eso es arte. También me enseñó a expresar dolor recordando lo que sentía cuando tenía dolor físico, pero también la expresión del dolor de ser abandonada.

1948 — Fall River Legend. Coreografía: Agnes de Mille. Música: Morton Gould. Escenografía y vestuario: Oliver Smith y Miles White.

El ballet de Agnes de Mille sobre la motivación psicológica de un famoso asesinato, el caso de Lizzie Borden, la maltratada solterona que asesinó a su padre y a su madrastra, fue ideado para la bailarina dramática Nora Kaye. La Kaye se enfermó y Alicia ocupó su lugar en el estreno. No tuvo ni los ensayos ni las funciones necesarias para desarrollar el personaje, pero reveló claramente que la representación dramática, que la acción psicológicamente inspirada que contenía furia, estaba bien dentro de su alcance —como ella había probado ya muchas veces en su larga carrera—. Aunque su posesión del papel fue breve, mostró convicción, versatilidad y su inteligente captación de cualquier tipo de personaje.³

3 Con frecuencia, historiadores del ballet en los Estados Unidos omiten destacar en toda su magnitud el extraordinario éxito de Alicia Alonso en el personaje de Lizzie Borden, lo que algunos interpretan como un intento, quizás inconsciente, de no opacar o restar exclusividad al prestigio de la norteamericana Nora Kaye como la «bailarina dramática» por excelencia en los Estados Unidos, reservando para Alicia Alonso su indiscutida categoría como «la gran clásica». No obstante, sin negar los valores de la Kaye como notable intérprete de ese personaje, concebido especialmente para ella por Agnes de Mille, es de justicia histórica destacar que la Alonso obtuvo con el rol protagonista de Fall River Legend (que estrenó, trabajó y desarrolló, además de interpretarlo en numerosas ocasiones, incluso después de ser asumido por la Kaye) un logro artístico excepcional que dio lugar a algunas de las más significativas críticas de su carrera. Acerca del estreno de la obra, comentó Cecil Smith, en mayo de 1948, en la revista Musical America: «A pesar del trabajo de desdoblamiento que requirió el personaje, Alicia Alonso como Lizzie Borden ofreció una de las representaciones más finas de su notable carrera. Si algo faltó a Agnes de Mille, la bailarina no dio ninguna muestra de ello. En ningún momento su cuerpo perdió la expresión perfecta, y a lo largo del ballet hubo una consagración al más puro uso del baile con un oficio comunicativo que reafirmó la grandeza especial de su histrionismo.» Y en 1952, escribió Miles Kastendriek, en New York Journal America: «La pasada función podemos llamarla 'La Noche de Alicia Alonso' A cargo de los papeles principales de El lago de los cisnes y Fall River Legend, la bailarina probó sólidamente

Alicia Alonso & Igoir Yuiskevitch junto a Ballet Theatre en Tema y Variaciones
Foto: Melaçon
©Colección Museo Nacional de la Danza Cuba
©Repositorio de Danza Alicia Alonso.



1950 — Caprichos. Coreografía: Herbert Ross. Música: Béla Bartók. Vestuario: Helen Pons.

Este ballet torvo, basado en los grabados horriblemente satíricos de Francisco de Goya, el artista español, era como un comentario sobre las condiciones de vida de la época del artista. El ballet tenía varios episodios. Alonso interpretaba un personaje ideado para otra bailarina y lo desarrolló en un poderoso retrato de mujer voraz. Goya identificó su grabado con el lema «No te escaparás», que se traduce como «Nadie escapa si quiere ser apresado». En algunos aspectos, ésta era una situación similar a la representada en *Undertow*, pero esta mujer malvada era una gran dama que tentaba mientras parecía rechazar. Alicia lo explicaba simplemente: «Yo era una mala mujer». Y ella le daba su versatilidad. El contraste que logró establecer entre el estilo clásico de la primera obra, y el estilo moderno de la segunda, difícilmente podrá ser superado».

Asimismo, dos críticos londinenses expresaron en 1953: «Alicia Alonso se reveló una gran trágica al interpretar a Lizzie Borden, la joven asesina en *Fall River Legend*. Su brillante actuación le valió una clamorosa ovación que la hizo salir a escena por doce veces consecutivas.» *Daily Telegraph*./ «Como Lizzie Borden en *Fall River Legend*, Alicia Alonso nos brindó una actuación conmovedora de principio a fin. Menos reprimida que la de Nora Kaye, e interpretada de un modo más teatral y latino, su Lizzie resultó en realidad tan efectiva como la de aquella. Con Alonso uno llega a sentir que Lizzie estuvo desequilibrada desde el comienzo y que el conflicto con su padre y madrastra no era sino el escape natural a su opresión.» Peter Williams, *Dance and Dancers*. Con fecha 25 de febrero de 1953, en Los Angeles, Albert Goldberg escribió en *Drama*: «Posiblemente nunca una primera bailarina ha sido sometida a una prueba de versatilidad como la experimentada por Alicia Alonso la noche de ayer. Sucesivamente, Alicia Alonso interpretó los papeles de la Reina de los cisnes —en *El lago de los cisnes*— y la asesina Lizzie Borden, en el ballet de Agnes de Mille, *Fall River Legend*. Todo ello frente a la más selecta audiencia en el *Philharmonic Auditorium*. En toda la literatura del ballet no se encuentran papeles más agudamente contrastantes que los dos citados anteriormente. Por ello, la brillantísima interpretación que Alicia Alonso diera a ambos la señala como una artista de relieve inigualable, ya que no hubo falsedad en ninguno de los dos papeles, ni detrimento de uno para suplir las demandas del otro. Todo fue perfectamente realizado por el gran espíritu de esta bailarina. [...] *Fall River Legend* es un ballet realista, escueto. Necesita una técnica totalmente distinta y un planteamiento diametralmente opuesto. Es drama primero: danza después. Mas, la versatilidad de Alicia Alonso hacía casi imposible reconocerla como la misma bailarina de *El lago de los cisnes*. No habiéndola visto en este último papel la hubiéramos tomado por una especialista en este tipo de personaje. Viéndola en ambas, hemos presenciado un tour de force de primera categoría.» (N. del D.)

INVESTIGARTES

a la escena un ambiente de maldad, en el pas de trois con Eric Braun y Kelly Brown.

1950 — *La fille mal gardée*. Coreografía: Sobre la original de Jean Dauberval. Música: Peter Ludwig Hertel. Escenografía y vestuario: Sergei Soudeikine.

Fue un gran alivio para Alicia retornar de la amargura de *Caprichos* a la diversión de *La fille...* Y ciertamente, durante muchos años para ella fue un ballet deliciosamente encantador, una oportunidad de mostrar su alegre talento para la comedia y su inventiva al desarrollar un personaje y darle vida en cada función. El Ballet Theatre había presentado esta pieza desde sus primeras temporadas, comenzando con la adaptación de *Mordkin* de la producción de Moscú que él conocía, sobre la base de la original de Dauberval. Coreografiada de nuevo por Bronislava Nijinska y mejorada de temporada en temporada por adiciones y substracciones, hasta que se convirtió en una maravillosa obra reconstruida por Dimitri Romanoff, muy popular en el repertorio. Alicia Alonso le añadió muchos detalles y más tarde produjo una encantadora versión para el Ballet Nacional de Cuba. Cuando interpretó Lisette por primera vez, la traviesa y vivaz hija de una acaudalada campesina empeñada en buscarle un esposo rico a la renuente muchacha, Alicia Alonso estaba técnicamente en



Alicia Alonso, Lucia Chase y Dimitri Romanoff
Foto Maurice Seymour © Colección Museo Nacional de la Danza Cuba

la cumbre. Bailaba varios solos y pas de deux con una perfección que quitaba el aliento. Tenía una fina línea, y tanta facilidad como alegría en el baile con la pandereta y en el solo del xilófono. Además de disfrutar de la belleza de su forma balletística, especialmente en el pas de deux de la boda del final, había escenas de pura diversión, gran parte de ellas improvisadas por una bailarina con un sentido juguetón del humor. Especialmente memorable fue su mímica en diferentes escenas —evitando el trabajo de batir la mantequilla, comunicándose subrepticamente con su pobre enamorado detrás de la espalda de su madre, o mostrando desagrado por el idiota joven rico—. En cada función había nuevas ideas, frescas invenciones, todas ellas, parte de la comedia para disfrute del público (y para entretener a los miembros de la propia compañía, que usualmente se agrupaban en los rompimientos para ver lo que Alicia iba a hacer). Es digno de señalar que en todas las posiciones y bailes cómicos ella nunca distorsionó las posiciones del ballet, nunca las hizo parecer grotescas para que se rieran. Su forma era exagerar la corrección, tal como una quinta posición demasiado perfecta. Su comentario sobre este rol es:

Tenía un humor caprichoso, tal como era el de la joven caprichosa que estaba representando. En alguna ocasión, le eché agua de verdad en la cabeza al enamorado, y su reacción fue «un momento realista» en el ballet. Por otra parte, era pura travesura cuando le servía café a mi muy estricta madre, interpretada por Fernand Nault: un día le puse sal, y él tuvo que tomarse un sorbo y mostrar agradecimiento.

1951 — *Circo de España*. Coreografía: Carmelita Maracci. Música: Joaquín Turina, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla. Escenografía y vestuario: Rico Lebrun.

Carmelita Maracci, una artista única, trabajó este ballet único para Alicia, que presagiaba las profundas preocupaciones que Alicia mostró más tarde en su vida. Una alusión a la desigualdad en la sociedad dividida en clases. En *Circo...* la Alonso era una dama española, no una aristócrata elegante, sino una mujer cruel, estúpida, egoísta, exigiendo servicios, insensible mientras pisoteaba los sentimientos de los demás. Maracci no utilizó el ardiente baile español de la estrella. Era otro aspecto de España, uno que Alicia conocía. Estaba consciente del perseguidor español, así como del bailarín flamenco, y ella no retrocedía. La Alonso interpretó la dura arpía con todo lo que tenía, mientras se sentaba en las espaldas de sus sirvientas, exigía que sonaran las castañuelas que tenía en sus dedos, y fumaba un cigarrillo, echando bocanadas de humo de forma arrogante. Su recuerdo fue:

Este era un amargo retrato, un reproche a una clase de la sociedad. Yo admiraba mucho a la Maracci. Tenía una gran técnica y usaba algo de ella. Pero en su mayor parte, en este ballet utilicé todo tipo de movimientos satíricos y posiciones distorsionadas, para mostrar cuán básicamente fea era la ideología de las clases altas de España.

Existe una anécdota, que ignoro si es apócrifa, sobre la rapidez e inteligencia de la Alonso en aprenderse este personaje de muchas facetas. Maracci había comenzado la coreografía del ballet antes que llegara la bailarina protagonista y había trabajado el rol de la Alonso, del ama cruel, en sí misma. Cuando la Alonso llegó para su primer ensayo, el resto del elenco y Maracci bailaron el ballet. Al terminar, Maracci le dijo a Alicia: —«Y ahora te enseñaré tu parte.» —«Ya me la sé», anunció Alicia, y sin más ejecutó correctamente la coreografía.

1951 — *Schumann Concerto*. Coreografía: Bronislava Nijinska. Música: Robert Schumann. Escenografía y vestuario: Stewart Chaney.⁴

1951 — *Constantia*. Coreografía: William Dollar. Música: Fryderyk Chopin.

Durante 1950 y 1951 en las temporadas de primavera del Metropolitan Opera House de Nueva York, Alicia Alonso bailó en dos ballets clásicos abstractos, la obra de Nijinska con música de Schumann y la restauración de un ballet de Chopin que William Dollar había hecho para otra compañía algún tiempo antes. Alicia bailó bellamente, pero a mi juicio ninguno de los dos ballets eran lo suficientemente

⁴ A propósito de este ballet escribió Norberto S. Casares, otro testigo de excepción del arte de Alicia Alonso: «El único estreno de la temporada en aquel otoño del Ballet Theatre en el Metropolitan Opera House, tuvo lugar el 27 de septiembre de 1951, y éste fue el ballet *Schumann Concerto*, creado para Alicia por Bronislava Nijinska. Según se cuenta, la Nijinska, muy impresionada con la técnica de la Alonso, coreografió ese ballet utilizando los pasos más difíciles del vocabulario clásico, especialmente los giros. En ocasión de bailarse ese ballet en un Festival de Edimburgo, un crítico inglés aficionado a las estadísticas escribió que Alicia Alonso había girado en 162 ocasiones. Se puede añadir que, al final del ballet, la variación de Alicia consistía en la ejecución de fouettés dobles en los que intercalaba varios triples. Como compañeros, Alicia tuvo entonces a Ígor Youskévitch, Erik Bruhn y al inolvidable Royes Fernandez. Cuando la estrella cubana dejó de interpretar *Schumann Concerto* se hicieron intentos de que otras bailarinas asumieran el papel protagonista de la obra, pero las dificultades técnicas lo hicieron inaccesible. Alguna figura del momento llegó a ensayarlo para desistir luego del empeño.» *Revista Cuba en el Ballet, La Habana*, n. 96, may.-dic., 2000, pp. 5-9. (N. de R.)

EDICIÓN: CENTENARIO ALICIA ALONSO

interesantes como para mantenerse en el repertorio. En Schumann Concerto, la Alonso fue acompañada por Ígor Youskévitch, y como curiosidad, puede señalarse que en el cuerpo de baile se encontraban Erik Bruhn y Royes Fernandez, luego incluidos entre sus partenaires.

BALLETS RUSOS DE MONTECARLO

1956 - 1957

Durante la temporada 1956-57 Alicia Alonso e Ígor Youskévitch fueron artistas invitados de los Ballets Rusos de Montecarlo, entonces bajo la dirección de Serge Denham. Youskévitch también estaba ayudando como director artístico y aunque la condición de la estrella cubana era sólo de artista invitada, varios de los bailarines de la compañía han contado lo útil que fue Alicia Alonso dando consejos y ayudando de diversas formas. La compañía realizó una gira por los Estados Unidos, bailando en muchas ciudades. Alonso y Youskévitch interpretaron Giselle, El lago de los cisnes y Cascanueces con la compañía. Había un nuevo título para Alicia: Harlequinade. Todavía entre 1958 y 1960 Alicia Alonso actuó con los Ballets Rusos de Montecarlo.

1956 — Harlequinade (Commedia dell'Arte) Coreografía: Boris Romanoff. Música: Riccardo Drigo. Escenografía y vestuario: Rolf Gerard. Vestuario ejecutado por Barbara Karinska.

Esta partitura de Drigo fue compuesta para Petipa, cuyo ballet Los millones de Arlequín tuvo mucha popularidad en San Petersburgo a principios del siglo XX. Boris Romanoff, un ruso que antes estuvo activo en Europa occidental y que había sido maître de ballet para las óperas del Metropolitan Opera House, de Nueva York, creó Harlequinade especialmente para las presentaciones de la Alonso con los Ballets Rusos de Montecarlo. El ballet involucraba personajes de la comedia del arte, en una atmósfera carnavalesca en Venecia. El rol de Alicia incluía una variación endiablada difícil, que utilizaba un vocabulario coreográfico poco usual —la batería y los saltos, no asignados a menudo a una bailarina—. La Alonso, experta en los pasos de ballet del allegro, en sus propias palabras encontró el ballet: «Delicioso. Me encantaba el estilo diferente y todo el baile allegro.» Como Colombina, Alicia era divertida y femeninamente coqueta. Ella decía que no encontraba los dificultosos pasos tan complicados, como un episodio en el que tenía que bajar por una ventana de un segundo piso, para encontrarse con Arlequín, interpretado por Youskévitch. Con su visión alterada, ella no podía ver dónde poner el pie. Pero lo hizo sin problemas en todas las funciones con la discreta ayuda de Arlequín-Youskévitch. El

romance de la comedia del arte, más el ambiente del período, fueron una nueva experiencia. Alonso se relacionaba fácilmente con el estilo de la época y era la Colombina ideal.

1956 — Cascanueces. Coreografía: Lev Ivánov. Música: Piotr Ilich Chaikovski. Diseños: Alexander Benois.

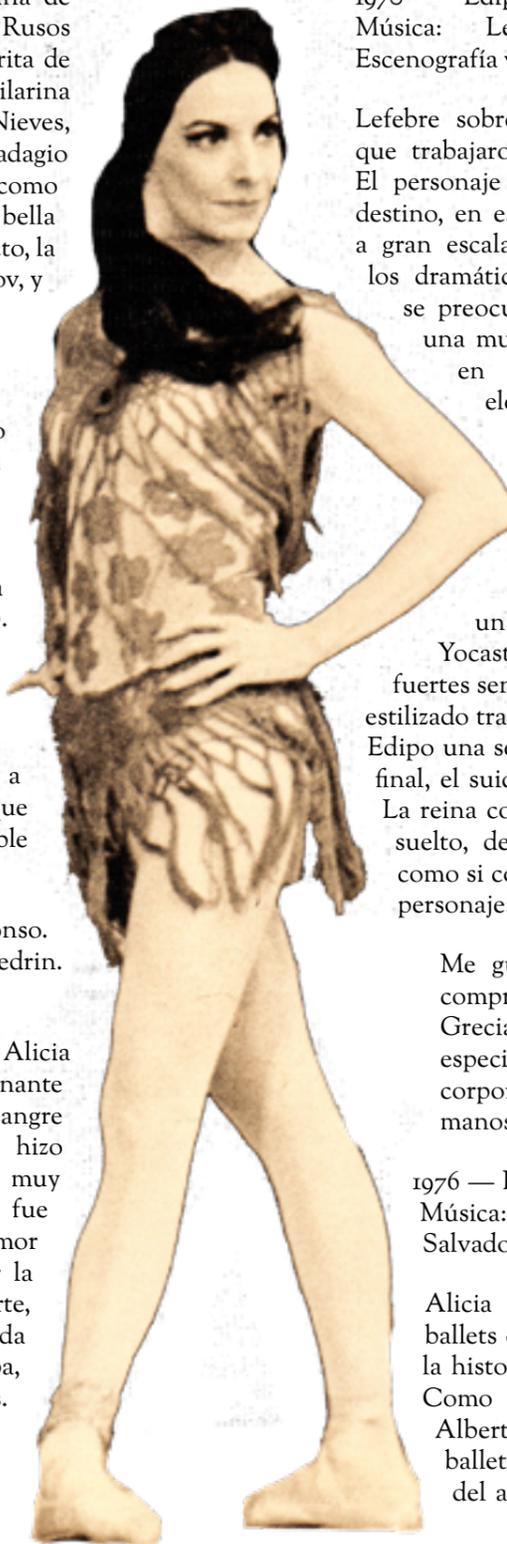
El Cascanueces en dos actos, con coreografía de Ivánov, puesto en escena para los Ballets Rusos de Montecarlo en 1938 por la profesora favorita de Alicia, Alexandra Fedórova, le ofrecía a la bailarina dos bailes principales. En la Escena de las Nieves, que cerraba el primer acto, ella bailaba un adagio como Reina de las Nieves, con Youskévitch como partenaire. También pasajes solos con la bella música de los copos de nieve. En el segundo acto, la Alonso bailaba el famoso pas de deux de Ivánov, y la exquisita variación del Hada Garapiñada.

BALLET NACIONAL DE CUBA

Desde 1959, Alicia Alonso dedicó su tiempo y su carrera exclusivamente a consolidar una compañía de ballet nacional para su país. Desde el comienzo el repertorio incluyó los grandes clásicos: Giselle, Coppélia, El lago de los cisnes, La fille mal gardée, La bella durmiente del bosque (Las bodas de Aurora). Alonso interpretaba los roles de ballerina y los desarrollaba a alturas de maestría. Generosamente, la estrella entrenaba a sus prometedoras jóvenes bailarinas, compartía los papeles protagonistas y así desarrolló a media docena de primas ballerinas de rango, que servían al público cubano, junto a la indiscutible Prima Ballerina Assoluta.

1967 — Carmen. Coreografía: Alberto Alonso. Música: George Bizet-Rodion Schedrin. Escenografía y vestuario: Salvador Fernández.

Una vez más, un papel de gitana encontró en Alicia una maravillosa interpretación en el fascinante rol de Carmen. Una combinación de sangre española y su temperamento centelleante, hizo que su caracterización de Carmen fuera muy llena de color. Especialmente interesante fue su introducción del juego, de cierto humor sardónico. Esta Carmen no se amilanó por la tragedia presagiada por la Figura de la Muerte, una imagen funesta. Ella estaba involucrada con la vida a gran escala. Flirteaba, molestaba, estaba segura de su poder sobre los hombres. Era su propia dueña, un espíritu libre que se rebelaba contra una sociedad que la rechazaba. Sobre todo, bailaba maravillosamente. Y en



los atractivos vestuarios cortos, esbelta y flexible, era soberbiamente elegante. Sus piernas torneadas y sus pies maravillosamente entrenados eran expresivos de forma única, mientras despreciaba a Don José.

Alicia, presentándose como artista invitada del American Ballet Theatre, bailó Carmen en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en 1976.

1970 — Edipo Rey. Coreografía: Jorge Lefebre. Música: Leo Vanhurenbeck-Leo Brouwer. Escenografía y vestuario: Jean Charles Aimée.

Lefebre sobresale entre los coreógrafos cubanos que trabajaron con el Ballet Nacional de Cuba. El personaje de Yocasta, la reina llevada por el destino, en esta tragedia griega maneja emociones a gran escala. Es un personaje que encajaba en los dramáticos instintos de Alicia Alonso, que se preocupó principalmente por la agonía de una mujer madura. La producción presentó,

en versión inteligente, un importante elemento del drama griego: el Coro. Las mujeres danzantes estaban en una barra en la parte de atrás del escenario, expresando disciplina y orden, mientras que en la parte delantera, los hombres eran salvajemente combativos. Alicia, con un traje blanco, era una real y estoica Yocasta. Ella representó claramente los fuertes sentimientos y las acciones sucesivas. Un estilizado trabajo de puntas, dio al pas de deux con Edipo una sensación de la agudeza de su dolor. El final, el suicidio de Yocasta fue un shock teatral. La reina condenada, en un traje rojo, su cabello suelto, de pie, sola, su cabeza hacia un lado como si colgara de una soga. Alicia dijo sobre el personaje:

Me gustó el fuerte tono dramático. Para comprender la atmósfera de la antigua Grecia, estudié libros y figuras griegas, especialmente para presentarme en una línea corporal dentro de este estilo, hasta en las manos y los dedos.

1976 — La Péri. Coreografía: Alberto Méndez. Música: Friedrich Burgmüller. Vestuario: Salvador Fernández.

Alicia tuvo desde siempre interés en los ballets de la Era Romántica. Ella comprendía la historia y los sentimientos de ese período. Como «pieza de ocasión», el coreógrafo Alberto Méndez preparó un pas de deux del ballet La Péri, simulando el estilo alrededor del año 1840. En este ballet, la Alonso era

una criatura sobrenatural que invadía el sueño del Príncipe drogado, el héroe de este ballet. En este corto episodio, la ballerina mostró la rapidez del trabajo de pies y la ligereza que caracterizaba a los espíritus sobrehumanos del ballet Romántico. Su port de bras y su presencia eran soberbiamente reales al período. Es digno de notar que Alicia una vez más bailó un rol creado para la bailarina del siglo XIX Carlotta Grisi, la primera Giselle.

1977 — Canción para la extraña flor. Coreografía: Alberto Méndez, inspirada en un poema de Fina García Marruz. Música: Alexander Scriabin. Vestuario: Salvador Fernández.

Este ballet trataba del éxtasis de encontrar y de apreciar el fenómeno de la naturaleza, como una flor extraña. Alicia Alonso amaba la poesía y simpatizaba con este concepto básico sobre los momentos de éxtasis de la vida. Esta obra marcó el crecimiento coreográfico de Alberto Méndez. Él creó muchos ballets superlativos para el Ballet Nacional de Cuba. Tuvo un éxito particular en la creación de obras para la Alonso. Quizás era la sutil comprensión por parte de Alicia de las muchas facetas de la vida, del mundo, de la naturaleza humana, lo que hizo que fueran «suyos» esa amplia variedad de personajes.

1978 — Ad Libitum. Coreografía: Alberto Méndez. Música: Sergio Vitier. Vestuario: Salvador Fernández.

La presencia del gran bailarín español Antonio Gades en un Festival Internacional de Ballet de La Habana, propició la creación de una coreografía que combinara el vocabulario del ballet clásico y del baile español. Al principio Alicia se resistió a la idea:

Creí que mezclar el ballet y el baile español no sería afortunado, pero me di cuenta de que los cubanos lo habían hecho antes y que los ritmos y el estilo del baile español habían estado presentes en varios de los ballets de Petipa. Trabajé con Gades, y todo terminó de forma armoniosa.

Fue una Alicia gloriosamente juguetona la que entró en el espíritu y el ritmo de un juego verdaderamente teatral, que presentó a ambos artistas en un baile cautivador.

1983 — Tributo a José White. Coreografía: Alberto Alonso. Música: José White. Diseños: Ricardo Reymena.

Alicia sentía nostalgia por la cultura cubana del siglo XIX y trató de que el público conociera los resultados artísticos de los artistas cubanos. Fue este deseo el que dio lugar al tributo al compositor y violinista

LA ALONSO

Por: Tonatiuh Gutierrez



Hace algunos años, frente a la puerta de artistas del Lincoln Center de Nueva York, un numeroso grupo de balletómanos esperábamos la entrada de los bailarines que esa noche iban a tomar parte en la Gran Gala del 35° Aniversario del American Ballet Theatre. Sin embargo, esta no era una gala más; aunque no se había anunciado oficialmente, corría el fuerte rumor en el ambiente de los aficionados de que, después de 15 años de ausencia de los escenarios norteamericanos, bailaba la que fuera su figura destacada: Alicia Alonso.

La gente suplicaba a cualquier precio un boleto, que ya no había. Un antiguo residente cubano apelaba, ya agotados los argumentos pecuniarios, a razones sentimentales sus hijos tenían que ver a su legendaria compatriota, que habiendo trascendido todas las fronteras era ya patrimonio universal y motivo de ferviente orgullo para todos los latinoamericanos.

Fueron llegando los bailarines, todos ellos figuras cumbres de esta especialidad: Cynthia Gregory, Mijall Baryshnikov, Erik Bruhn, Marcia Haydée, Richard Cragun, Rudolph Nureyev, Gelsey Kirkland, Eleanor D'Antuono, Vladimir Gelven, ante la creciente expectación de los allí reunidos, hasta que, por fin, del vehículo que la transportaba junto a su hija Laura y su partenaire Jorge Esquivel, descendió «la Alonso», ondeando al viento del atardecer neoyorkino la gasa roja de su vestido largo, el pelo negrísimo, toda ella imagen perfecta de la «prima ballerina», con ese magnetismo que irradia y capta de súbito la emoción de quienes la contemplan fuera o dentro del escenario; la gente prorrumpió en entusiastas aplausos. Tras esta fugaz aparición, y mientras continuaban los comentarios emocionados de los presentes, un señor que se atrasó recibió la indignada reprimenda de su esposa: ¿Cómo pudiste perderte a la Alonso?

Al final de la representación de aquella memorable noche del retorno de Alicia al escenario de sus primeros triunfos, cuando el público en pleno y todos los bailarines participantes puestos de pie la aplaudieron por espacio de veinte minutos ininterrumpidos, muchos de ellos con lágrimas en los ojos, comenzó mi tarea como autor de las fotografías de este libro*: con la imagen de Alicia inclinada en una serie de exquisitas caravanas, un ramo de flores en sus brazos, su famoso perfil, el rostro iluminado por su clásica sonrisa.

1981

* Se refiere al libro Alicia Alonso, prima ballerina assoluta, imagen de una plenitud, Barcelona, Ed. Salvat, 1981.

UNA APRECIACIÓN DE SU ARTE *

ERNEST GILBERT



* Texto incluido en la presentación del DVD Alicia Alonso. Prima ballerina assoluta, editado por Video Artists Internacional.

** Palabras en la presentación del DVD Alicia Alonso-Giselle. La leyenda. Hotel Nacional, La Habana, 14 de diciembre del 2005.

Si sólo pudiera usarse una palabra para describir el talento artístico de Alicia Alonso, la palabra sería: “absoluta”. Alonso es la más excepcional de su casta: técnica consumada, conmovedora actriz, bailarina de musicalidad e inteligencia innatas.

En su época, quizás sólo Margot Fonteyn y Maya Plisetskaya, dos de sus contemporáneas más famosas, poseyeron varias de esas mismas cualidades, aunque el arsenal técnico de Fonteyn era algo más limitado y la innata teatralidad de Plisetskaya le sirvió mejor como Raymonda y Frigia que como Giselle.

La naturaleza bendijo a Alicia Alonso con un cuerpo de bailarina perfecto, una presencia física fuerte y una radiante belleza.

Cuando en un ballet ella simplemente caminaba, con ello dominaba la escena completamente, volviéndose el único punto focal. Como actriz, era incomparable y dueña de todo los estilos. Su personaje de la Ballerina en Tema y variaciones constituía un diamante del clasicismo en toda su pureza; su Caroline, en El jardín de las lilas, y su Lizzie Borden en Fall River Legend, constituían retratos de sexualidad reprimida, así como su Swanilda [en Coppélia] era encantadoramente ingenua y vibrante; y su Giselle, dolorosa en el primer acto, y fríamente etérea, en el segundo, como la fantasmagórica Wili.

Fue en Giselle que la Alonso obtuvo el primero, y luego su más continuado triunfo. Este ballet es la piedra de toque de una bailarina y su prueba definitiva: para la Alonso, era su firma, el rol que la identificaba. Ella hizo su primera aparición en ese papel con el Ballet Theatre, en Nueva York, en 1943. El crítico del diario The New York Times, la encontró “completamente convincente; sincera y elocuente”.

Casi cuarenta años después, la Giselle de Alicia Alonso aún recibía superlativas críticas, como la del diario Los Angeles Herald- Examiner, que afirmaba: “Ella puede enseñar el estilo de este papel a todas las Giselle por venir.”

Lo que la Alonso aportó a éste, el más exigente de los papeles, fue su habilidad de hacer el personaje

creíble. El argumento de Giselle es básicamente sencillo. Una muchacha campesina es cortejada por un aldeano. Pero el joven es en realidad un noble que se ha disfrazado para conquistar a la doncella. Él es descubierto y Giselle enloquece de pena, y se suicida con una espada o muere con el corazón destrozado, dependiendo de la puesta en escena. En el segundo acto, Giselle se convierte en una Wili nombre que recibían los espíritus de las muchachas prometidas en matrimonio que eran traicionadas por sus amantes. El primer acto contiene la mayor parte de los desafíos en lo que a actuación se refiere. El segundo es un campo minado de técnica para la ballerina. Alicia Alonso fue excelente en ambos, ofreciendo el encanto, el patetismo y finalmente el terror, a su retrato de la aldeana inocente y su espíritu desencarnado.

Dominaba las exigencias técnicas del segundo acto con sus firmes equilibrios y su virtuosa batería, hasta tal punto que una vez que se han visto no pueden ser olvidados. Su brillante secuencia de entrechat-quatre, en el extenso pas de deux del segundo acto era una especialidad de la Alonso, una impresión inigualable en la experiencia de este escritor.

Aunque se tiende a identificar a Alicia Alonso con los grandes papeles románticos y clásicos del siglo XIX, no se puede obviar el poderío dramático que aportó a obras teatrales modernas como Undertow, Fall River Legend, Aleko, El jardín de las lilas y Billy the Kid. Alonso bailó en el Apolo de Balanchin y creó el papel de la Ballerina en su obra maestra: Tema y variaciones. Su vinculación en este trabajo con Igor Youskévitch constituyó una de las asociaciones gloriosas en el arte de la danza.

Quizás la obra principal de Alicia Alonso sea la creación de su propia compañía, el Ballet Nacional de Cuba, institución que ha producido algunos de los bailarines mejor entrenados y carismáticos, muchos de los cuales ostentan el rango de estrella en todo el mundo. La propia dedicación de Alicia Alonso a su arte, se refleja en estos jóvenes bailarines, formados con el rigor disciplinario de la fundadora. La importancia de Alicia Alonso en el mundo de la danza permanece incommovible hasta nuestros días.

EL ARTE DE ALICIA ALONSO

VALORACIÓN MÚLTIPLE

Si la Giselle de Alicia Alonso es una de las más grandes Giselle de este siglo, es porque nuestra magnífica bailarina, yendo más allá de la simple leyenda de Teófilo Gautier, alcanza lo patético del romanticismo; si su Lago de los cisnes sigue siendo inolvidable, es porque, más allá de una técnica excepcional, la intérprete se muestra como una fatalidad que, en las escenas del Cisne Negro, se torna en una suerte de maleficio... ¿y qué decir de su incomparable Carmen —creación única— donde una prodigiosa sensualidad del alfabeto gestual compone frases que no podrán tener otro desenlace que la tragedia?'

Patética, trágica, seductora o demoníaca cuando el roll exige, dando siempre lo máximo de ella misma, Alicia Alonso, exteriorizando su poderosa personalidad, es una de las bailarinas más completas de nuestro tiempo, sin hablar ya de su trabajo de dirección coreográfica, esfera en la que ella ha realizado una inmensa labor de creación.

Nacida en una isla cuya música ya en el siglo XVII se distinguía por su originalidad, formada en el seno de un pueblo para el que la danza responde a una necesidad profunda del temperamento. Alicia se ha convertido, en cierta medida, en su artista nacional.

Y como el alción, de la sima de la ola ha emprendido su vuelo, haciendo irradiar su arte con una deslumbrante maestría, sobre todos los grandes escenarios del mundo.

Alejo Carpentier

Palabras para el Homenaje de la UNESCO a Alicia Alonso, París, 24 de marzo de 1980. En: Cuba en el Ballet, La Habana, Vol. 11, No. 3, jul-sept, 1980

Alicia Alonso es un ímpetu tenaz, frenético, heroico —disparado contra la enfermedad y contra el tiempo—, hacia la perfección incansable. [...] En Alicia Alonso vive, muere, resucita y vuelve a morir para nacer mejor, el venerable grito de la tierra que hace de la figura humana un árbol estremecido de ramas incansables.

Juan Marinello

«Alicia Alonso», en: Granma, La Habana, 25 de febrero, 1972

Cuanto la poesía tiene de misterio propio, de expresión de lo inefable, de raíz en el seno de la vida y de un reto a la muerte, se sobrepone entonces al milagro plástico. Y la danza, en los pies y en las manos y en el rostro de Alicia Alonso, nos estremece entonces hasta el hondón de nosotros mismos; nos deja sobrecogidos en una suerte de jadeante silencio, nos inunda por dentro de no sé qué indecible ternura, como el agradecimiento por una salvación del terrestre destino. [...] Cuando los públicos extranjeros ven a Alicia bailar, una palabra va casi inevitablemente asociada a su éxtasis, a su agradecimiento. Esa palabra es CUBA... Ella la va encarnando, alzando a nuestra isla sobre las puntas de sus pies maravillosos que apenas tocan la tierra; su gloria es un poco, es un mucho, nuestra gloria.

Jorge Mañach

«El milagro de Alicia Alonso». En: Bohemia, La Habana, 1949

Alicia Alonso se adelanta en la posesión de muchas tradiciones, allí donde la danza era cultura, un ejercicio de gracia y de números para apresar la llama y el instante. Allí donde la danza era una flor de la cultura, y no un frenesí de la primitividad [...]. Su arte no es de sorpresas y de aventuras, sino de perfección; además que no presumió de único, para mostrar la curvatura de su distinción como estilo habitado también por su pueblo. [...] ¿Cómo usted, Alicia Alonso, pudo hallar esa tradición, hacernos pensar a todos en las posibilidades secretas de expresión y de forma que algún día podrán ser estilo, aclaradas por la danza y aseguradas en sus números de ejercicio?

José Lezama Lima

«Alicia Alonso o un punto rosa». En: Diario de la Marina, La Habana, 21 de diciembre, 1949

A las verdaderas danzarinas se las reconoce tanto por su identificación con la gracia más natural y ondulante como por su modo de incorporar al movimiento la quietud y convertir el reposo también en algo danzario, en un secreto del movimiento. Cuando Alicia Alonso, después de un prodigioso giro, reposa, toda su figura alcanza una peculiar plenitud. La diestra bailarina puede imitar sus giros de mariposa en la luz, pero no la difícil madurez de su gracia en el reposo... Con inmensa emoción la hemos visto bailar, preguntándonos también por el secreto de esa misteriosa medida, de esa gracia mediadora entre lo idéntico y lo distinto, ese saber que el baile tiene que subir de los pies y alcanzar el alma expresada en el rostro. Logro lento, la plasticidad del perfil: también con él se baila...

Fina García Marruz

«Alicia en el país de la danza». En: Cuba en el Ballet, La Habana, Vol. 5, No. 3, sep.-dic., 1974, pp. 40-44



Alicia Alonso tiene línea y ligereza, brillantez y autoridad, un verdadero sentido del estilo clásico. Hay una cualidad excitante en su baile que marca solamente a los grandes clásicos.

John Martin
The New York Times, Nueva York, abril de 1946

Su técnica sigue siendo colosal; una serie de ligerísimos petits battements en el segundo acto [de Giselle], por ejemplo, provocó con justificación una enorme ovación del público. Durante todo este acto, desde los flotantes pasos del adagio hasta su sorprendente elevación, Alonso —desplegó una rara exquisitez técnica. Pero, ¿quién se atreve a medir la exquisitez cuando se trata de un genio?

Clive Barnes
The New York Times, Nueva York, 1977



Mi muy estimada Alicia, Odette, Odile, Carmen, Giselle:

Eres cada una de ellas, hechichera y hechizada, aldeana y princesa, suave y acariciante, cruel con miradas que lanzan dardos. Flotas como blanca nube a través del escenario: te alzas ingrávida, en los brazos de tu compañero.

Tienes, sin embargo, músculos de acero, puedes deslumbrarnos con ardidés que, cuando eres tú quien los ejecuta, dejan de ser tales.

Haces que lo complejo parezca sencillo, que el tiempo y la gravedad desafíen sus propias leyes, que el detalle se funda en un todo magnífico. Haces visible la música; tu inclinación al saludar es como una oda. Contigo todas las frases de la crítica carecen de sentido. ¿Cómo puedes interpretar Giselle, si Giselle eres tú?

Tu obra continuará mucho después que hayas dejado de bailar. Generaciones de bailarinas enriquecerán su arte observándote, así como tú misma te has proyectado desde la tradición sentada por Taglioni y Pávlova. Cuba tiene la suerte de poseerte, a ti que perteneces al mundo y eres ya inmortal en la historia de nuestro gran arte. Alicia, te saludo con cálido afecto como amigo y con profunda admiración como crítico.

Arnold L. Haskell,
«Open Letter to Alicia Alonso» [Carta abierta a Alicia Alonso] en: Tana de Gámez: Alicia Alonso at Home and Abroad, Nueva York, The Citadel Press, 1972, p. 138

Ella se ha convertido en una de las bailarinas más populares y queridas de nuestra época, pero, cuando tantos comentarios sobre la Alonso enfatizan su «temperamento latino», me gustaría recordarles a todos la «contenida, nada afectada expresividad de su interpretación y estilo». Esas cualidades —sobre todo— constituyen para mí la genialidad de la danza de Alicia Alonso.

Clive Barnes
«La genialidad de la danza de Alicia Alonso».
En: Cuba en el Ballet, La Habana, No. 107-108, ene.-ago., 2005. [Publicado originalmente en Ballet 2000, Turín, No. 97, 2005]

Su voz ha repetido constantemente a los cubanos: ejercítate en la danza. [...] Ella ha enseñado que el cubano continuase en una forma apasionada su tradición de danza. Pero llevar esa simple descarga del temperamento al grado mayor de su esplendor ha sido para los cubanos su mayor gloria ante la posteridad. [...] Siempre oiremos su voz que nos dice: ejercítate en la danza. Lleva tus ideas a su unidad y a su esplendor. Convierte cada día en una lección para la eternidad. Dibuja cada día en el espacio y fija cada gesto en una sustancia resistente frente al furor temporal. Convierte la pereza y la voluptuosidad en un diálogo mientras paseas por la ciudad.

José Lezama Lima
Escrito en 1973. Publicado por primera vez como «Fiesta de Alicia Alonso». En: Cuba en el Ballet, vol. 7, n. 2, La Habana, 1976, pp. 40-42.

Una gran bailarina es aquella que trasciende el gesto. Aquí no se habla ya en términos de pas de bourrée, de entrechat, ni de la conciencia de una posibilidad de realización humana. Una verdadera bailarina es aquella que, dominadas todas las técnicas, logra rebasarlas y, con los pies en la tierra, se eleva a un nivel que es del vuelo de Ícaro. Alicia Alonso es para mí una de las muy grandes bailarinas de esta época, habiendo alcanzado ese —estado de la danza en el cual se llega más allá de la danza para convertirla en una interpretación del mundo. Me siento orgulloso de poder hablar hoy de esta gran bailarina cuyo mismo físico está marcado por la vocación profunda que lo anima y que, por eso mismo, logra integrar una mujer en el espíritu auténtico de la danza.

Alejo Carpentier
Plegable impreso por la Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1970, incluido además en: Joaquín Baquero. Alicia Alonso, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1984, p. 29.

Alicia Alonso, desde el rostro hermético, hasta las zapatillas pulidas, es un solo largo ritmo domado, una huidiza gracia plástica multiforme, cambiante, como de arcilla mil veces modelada en cada segundo por mágicos dedos invisibles. [...] Hay tal belleza en la más simple posición de su cuello, en su más leve movimiento de torso, en la más elemental extensión de su pie, en las piernas seguras que trazan limpios ángulos al aire, que eso sólo basta para el golpe de emoción estética. Porque esta bailarina nuestra, tan disciplinada, tan entregada a su arte, tan dedicada aún al humilde aprendizaje diario sin reposos, dominó ya el movimiento y sólo le queda someterlo, en cada caso concreto, a lo que sea su voluntad; pero está dominando ahora esa sabiduría difícil de lo estático que es donde se refugia lo más completo de la danza y acaso su hermosura más honda. Ritmo y movimiento de lo inmóvil que son la Niké de Samotracia, o La Noche miguelangélica.

Mirta Aguirre, Cuba
Aguirre, Mirta. «Alicia Alonso: el arte en toda su grandeza». En: Hoy, La Habana, año IX, No. 126, 28 de mayo de 1946, p. 6

Yo deseo dejar establecido que la Alonso, la bailarina cubana, no es propiedad de un solo país de este hemisferio. Ella pertenece propiamente a toda nuestra América, la del Norte, la Central, la del Sur y a las islas que están en los dos continentes. La Alonso pertenece propiamente al ballet de nuestra era. Ella está en el siglo XX como artista en el mismo espíritu y sustancia que en otros tiempos estuvieron bailarinas como Sallé y Camargo; Taglioni y Elssler; Grisi y Cerrito; la danesa Grahn y la única americana, Augusta Maywood. Quiero con esta declaración establecer que la Alonso es una leyenda viva, que es ya parte de la tradición clásica y parte de la historia del ballet.

Olga Maynard
En: Cuba en el Ballet, La Habana, Vol. 4, No. 1, ene-mar, 1985, p. 27

Alicia Alonso es indiscutiblemente una de las grandes bailarinas de nuestra era. Probablemente una de las grandes bailarinas de todos los tiempos... es una de esas raras criaturas de la danza, una prima ballerina assoluta.

Walter Terry
Saturday Review, Nueva York, 10 de julio, 1971

Alicia Alonso, la bailarina, no fue un producto de promotores. Estudió, es cierto, con buenos maestros; fue una estudiante ávida de asimilar los conocimientos de ballet. Pero la forma en que usó su preparación, el cauce por donde dirigió su talento, fueron resultado de su propia elección, de sus propias decisiones. La mayoría de las bailarinas de fama mundial son frutos de escuelas y promotores. Balanchine ha moldeado el estilo de Maria Tallchief, de Suzanne Farrell, de todas sus bailarinas. Ninette de Valois y Frederick Ashton transformaron a la talentosa y dúctil Peggy Hookham en la encantadora Margot Fonteyn. Antony Tudor advirtió las posibilidades que tenía la joven Nora Kaye y la ayudó a convertirse en la más grande bailarina dramática de Norteamérica. Diáguilev y su equipo formaron deliberadamente a Alicia Markova. Hubo instructores, patrocinadores y promotores para las distintas protegidas. Pero Alicia Alonso se abrió su propio camino. Ella sola es responsable del trayecto que la condujera a ser la gran bailarina Alicia Alonso. [...] La técnica siempre fue su fuerte. Recuerdo que el coreógrafo Antony Tudor señaló una vez: "Alicia es casi impertinente en su perfección". Su perfección parece censurar el baile defectuoso de los demás. [...] Alonso, la bailarina, nunca ha llegado al non plus ultra de su actuación; busca mejorar eternamente la pasión devoradora. Siempre está tratando de lograr la perfección Y tiene la humildad de admitir nunca que ha alcanzado la cúspide.

Ann Barzel
«Tres bailarinas en la historia de la danza», en: Cuba en el Ballet, La Habana, Vol. 2, No. 2, may-ago, 1977, p. 40-46

Su Giselle también superó recuerdos pasados, evocando la Edad del Romanticismo como pocas pueden ser capaces. En el transcurso de toda la representación estuvo imbuida de una nueva delicadeza. A pesar del tiempo, de nuevo ella se avalanzó en una pura danza gloriosa –sus virtuosos entrechats en el segundo acto atrajeron los aplausos del público a sus pies. –Balances que deben ser vistos para ser creídos. Y en todas partes, estilo, estilo, estilo... Margarita [se refiere al personaje protagonista del ballet Nos veremos ayer noche, Margarita, basado en La dama de las camelias] fue toda amoroso cuidado, que no sería incorrecto, expresado a través de los más sutiles gestos. Cuán exquisitas fueron las inflexiones que hizo con sus hombros, o en momentos de desesperación, la forma en que sus manos fueron lentamente cayendo una sobre otra. Fue uno de sus milagros menores. Desde las primeras presentaciones, el Ballet Nacional de Cuba se consolidó como otro de los milagros de la Alonso.

Gerald Fitzgerald
Dance Magazine, Nueva York, 1971

Alicia Alonso en Yocasta. [...] Siempre hemos pensado que el sueño de Gordon Craig sobre la última perfección de la super-marioneta era una utopía. En algún momento, muy pocos momentos, a lo largo de nuestra vida de espectador, hemos tenido la impresión de que era posible acercarse al gran sueño del maestro inglés. Viendo a Eduardo De Filippo, a Marlene Dietrich y, esta vez, a Alicia Alonso, hemos tenido la impresión de que la última perfección deseada por Craig era posible. La precisión del trabajo de Alicia Alonso en Edipo es sobrecogedora. Una inolvidable lección de profesionalidad y de última capacidad creadora.

Ricard Salvat
Pipirijaina, Madrid, 22 de mayo de 1982

Muy raras veces –usualmente uno escucha acerca de ellos solamente a través de la leyenda– hay momentos en el teatro que van mucho más allá del nivel de la experiencia ordinaria y por ello raramente pueden ser descritos. Alicia Alonso ofreció tal momento el sábado, en la que debió haber sido solamente una ordinaria matinée con el Ballet Nacional de Cuba, en el Metropolitan Opera House. La misma se tornó entonces en una de esas grandes representaciones que el ballet, como un arte escénico vivo, puede producir en los momentos más inesperados. Hubo, en efecto, muy poco para presagiar algo inusual o hasta algo prometedor. La Alonso estaba programada para hacer su debut en Nueva York con Jorge Esquivel en la única representación de la temporada de un dueto de Espartaco [...] Ciertamente, ésta no es la mejor coreografía en el mundo y generalmente no funciona fuera de contexto, en esta forma de fragmento. Pero una vez más, al final, la Alonso ha dejado literalmente a algunos miembros del público en lágrimas, mientras que otros, aparentemente estremecidos al principio, se levantaron en oleadas para darle una ovación de pie. Esta no fue, debe ser señalado, la ovación común de la cual una audiencia cae a sus pies, en una erupción o estallido de entusiasmo. Fue más una situación en la cual una deslumbrada y aturdida masa de humanidad, totalmente hipnotizada por lo que había tenido lugar justamente sobre el escenario, necesitó tiempo para recobrase y fue entonces inexorablemente desbordada en su entusiasmo. Personalmente esta escritora nunca había visto a un bailarín o bailarina ejercer tal fuerza compulsora sobre un espectador. Si es más fácil describir la reacción de la audiencia que la real dimensión de la interpretación de la Alonso, ello se debe a que la esencia de esa interpretación tuvo algún tipo de inefable magnetismo. A medida que el baile progresó, uno podía sentirse literalmente arrojado a una interpretación sin precedente, movido a un núcleo de emoción que el baile usualmente no intenta alcanzar. Esta fue una interpretación que desafía el análisis, y ahí está el porqué fue tan grande, tan magnífica. Llegado a este punto, puede ser sabio sugerir que el sentimiento no tuvo nada que ver en este fenómeno [...] ¿Nos conmovió porque sentimos lástima por ella y tristeza de que su carrera sobre las tablas pueda

estar arribando a su término? No, nos conmovió simplemente porque una artista de la talla de Alicia Alonso puede aún espolear las reservas de grandeza que han hecho de ella lo que es.

Anna Kisselgoff
The New York Times, Nueva York, 23 de julio, 1979

Para la Alonso no es problema de brazos, piernas, pies y cabeza, o saltos o arabesques, bourrées y vueltas. Esos son sólo medios, sólo una parte de ese gran fenómeno: ella baila para representar valores humanos, para constatar su personalidad. Uno siempre siente su profunda necesidad de comunicación. [...] Aunque cada uno de sus pasos son técnicamente perfectos y en ellos no se elude la perfección técnica, es la expresión de sensibilidad suprema, lo que hace a la Alonso de hoy tan notable... desde el primer salto en escena la noche del debut en El lago de los cisnes, miedo y comparaciones con el pasado fueron despejados. Su Odette fue exactamente como la recordábamos, absoluta, pura, clásica, escultural, aún con gracia espontánea. Su Giselle también superó recuerdos pasados, evocando la Edad del Roman-ticismo como pocas pueden ser capaces. En el transcurso de toda la representación estuvo imbuida de una nueva delicadeza. A pesar del tiempo, de nuevo ella se avalanzó en una pura danza gloriosa –sus virtuosos entrechats en el segundo acto atrajeron los aplausos del público a sus pies. –Balances que deben ser vistos para ser creídos. Y en todas partes, estilo, estilo, estilo... Margarita fue toda amoroso cuidado, que no sería incorrecto, expresado a través de los más sutiles gestos. Cuán exquisitas fueron las inflexiones que hizo con sus hombros, o en momentos de desesperación, la forma en que sus manos fueron lentamente cayendo una sobre otra. Fue uno de sus milagros menores. Desde las primeras presentaciones, el Ballet Nacional de Cuba se consolidó como otro de los milagros de la Alonso.

Gerald Fitzgerald
Dance Magazine, Nueva York, 1971



Ahora, para sorpresa de los espectadores, Katy [en el ballet Cumbres borrascosas] aparece en la escena, con sus pequeños pies agitándose como pálidas flores bajo la amplia falda, arrancando un sutil murmullo a los presentes. El público furtivamente abrió sus programas sólo para confirmar la declaración impresa de que era realmente Alicia Alonso. Para aquellos que conocemos a la bailarina, la experiencia fue mucho más atrás, remontándonos a los tiempos anteriores a que fuera prima ballerina, a la época en que era una neófita en el Ballet Theatre. Ya por entonces era capaz de sorprendernos por la individualidad de su poder interpretativo. La recuerdo como la Madre amorosa del ballet de Eugene Loring Billy the Kid, y como la Acusada (Lizzie Borden) en el ballet de Agnes de Mille Fall River Legend. Estos roles no fueron concebidos coreográficamente para Alicia Alonso, pero, una vez que ella los interpretó, recibieron la impronta de su caracterización. Loring y de Mille me han contado que la Alonso halló las profundidades de la representación de estos personajes, que ninguna otra bailarina había alcanzado. [...] Si en Cumbres borrascosas Alberto Alonso se hubiese limitado escasamente a una cuidadosa traslación del libro al ballet, éste no hubiese sido nada

más que una bella representación de la época victoriana. Pero la realidad -la brillante-sorpresa- de Cumbres borrascosas es que la interpretación de Katy hecha por Alicia Alonso convierte el ballet en una obra contemporánea. [...] En todas estas cosas se encuentra la radiante pureza de la Katy de Alicia, una verdad tan vital que sobrepasa toda "interpretación" y se transforma en una mágica transferencia de identidad, del personaje de Katy a la bailarina que es Alicia. ¿Cómo demostrar esa grandeza? Pienso que se encuentra en el efecto residual y la influencia de un acto de creación. [...] En esta misma trascendencia luminosa de la bailarina en la danza, advierto ahora a quién pertenece la figura, el rostro, de la Catherine Earnshaw creada por Emily Bronte. Su nombre es Alicia Alonso.

Olga Maynard

En: Cuba en el Ballet, La Habana, Vol. 2, No. 1, ene-mar, 1983, pp. 20-25

Desde que la vi en escena por primera vez sólo he soñado en bailar con ella. [...] Alicia Alonso es la suprema clasicista, la transparencia del gesto y del movimiento.

Rudolf Nureyev,

Rusia, ABC, Madrid, 1990

En Giselle ella parece haber moldeado su interpretación en el estilo de la Markova. Añádasele a esto la depuradísima técnica de que es poseedora la Alonso y el resultado será la más grande interpretación de este rol que el mundo haya conocido.

Peter Williams

Dance and Dancers, Londres, 1953

Alonso es una de las increíbles maravillas del mundo... observen esas elevadas extensiones, sigan aquellas piruetas de azogue, observen esos brillantes y susurrantes entrechats... Pero en la actualidad todas esas observaciones son tontas. Porque hablar de la Giselle de la Alonso en términos de piruetas y entrechats es como hablar de un océano en términos de conchas y peces plateados. La Alonso nos entrega una actuación total, un compendio, una completa entidad que en expresiones faciales y en sentimiento nos cuenta quién es -Giselle. Es una sensitiva, detallada y perfectamente equilibrada representación, que permanece como un modelo de estilo, buen gusto y autoridad.

Martin Bernheimer

Los Angeles Times, Los Ángeles, 1979

Desde el principio hasta el final, el baile de la Alonso tiene un brillo nacarado. Al girar en arabesque en los brazos de Albrecht ella es, decididamente, la heroína de Gautier. Al ejecutar una serie perfecta de entrechats, ella domina aún es manera de bailar que más se ajusta al estilo romántico. Y por su absoluta comprensión del tema de Giselle, la Alonso nos dice más de este ballet que ninguna otra intérprete de hoy día. Ella es una gran bailarina, una gran artista.

Clement Crisp

Financial Times, Londres, 28 de agosto, 1979



A menudo he visto el ballet Giselle, pero muy raramente he experimentado la emoción de encontrar «una Giselle». A decir verdad, un personaje ideal se había sobrepuesto a la realidad, verdadero rompecabezas viviente en mi memoria y constituido por el pie de Mlle. X... por una cierta mirada de Mlle. Y... por los brazos de otra...

En fin, yo deseaba la técnica de una y la emoción de la otra. Soñando frente a las sublimes fotos de Spessívtseva, que tanto me hubiera gustado ver bailar, imaginaba tal escena de la locura, tal otra variación del primer acto, a la vez que me gustaba también el segundo acto que la Z... anoche había danzado tan bien.

Entonces vi a Alicia... No soy crítico y menos aún escritor... ¿por qué no se podría hacer un ballet para traducir la emoción tan fuerte como la que me produjo su Giselle? Sí, en lugar de extenderme en superlativos ditirámicos y, a pesar de todo, gastados, ¿por qué no hacer un ballet sobre Alicia, como sobre Baudelaire o sobre Wagner?

La bailarina es extraordinaria, el personaje no lo es menos. Esta noche Giselle, mañana Carmen, pasado mañana con botas y uniforme de combate bailando la Revolución cubana, en las ciudades de Oriente o en las plazas de La Habana. Apasionada, irónica, voluntariosa, infatigable, poseída enteramente por la danza y, sin embargo, embriagada de Cuba, «su tierra», romántica y lúcida, instintiva y a la vez inteligente... casi ciega, pero clarividente. Sí, un día haré un ballet sobre este ser extraordinario que se llama Alicia Alonso.

Maurice Béjart
Les Saisons de la Danse, París, No. 28, nov., 1970



Alicia Alonso en Giselle 1963
Foto: Tito Alvarez
@Colección Museo Nacional de la Danza Cuba

El lago de los cisnes es admirablemente despojado de las innumerables adiciones que se acumularon por la acción de generaciones de estrellas. La autora de la revisión, Alicia Alonso, lo ha repensado con un sentido de la lógica, del movimiento, de la diversidad; con una ligereza que hacen de esta obra empolvada, un hechizo intemporal [...]. Es Alicia Alonso quien baila el rol de princesa embrujada. Ella lo hace con una pureza, una contención y un sentido de la poesía de las líneas, que yo nunca había encontrado, hasta tal punto, en este personaje. Ella no trata de evitar las dificultades técnicas de sus variaciones, pero se opone a darlas, si se me permite este término ecuestre, de perçant. Ella es toda interioridad; los «ligados» parecen la traducción de los movimientos del alma. Alicia Alonso prueba todas las virtudes de la contienda; la danza clásica, con su vocabulario restringido; sus pasos obligados, esperados, devienen con ella, una especie de poesía pura, un encantamiento en que los gestos preciosos sientan los hallazgos raros de un Mallarmé. Alicia Alonso es el milagro de la danza.

Paul Bourcier
Les Nouvelles Littéraires, París, 1970

Alicia Alonso es ese ademán en el aire indeterminado de la fantasía que sublima nuestras pasiones para hacer de ellas metáforas en acción. Música, poesía, drama y movimiento son los ingredientes de su arte; inteligencia, sensibilidad y gracia, los componentes de la atmósfera en que se mueve; ritmo interior e intuición, los signos que la comunican con la realidad externa y le permiten establecer un vínculo perfecto entre el personaje que ella crea y los personajes que viven a su alrededor.

Fernando Alegría
“Un testimonio: Alicia Alonso”. En: Vórtice [Universidad de Stanford, California], 2, 1 (1978), pp. 1-14

Alicia Alonso, bailarina refinada y magnífica actriz, baila e interpreta a un alto nivel. Observándola, la juventud aprende, debe aprender la técnica precisa, el gusto y la comprensión de que en el ballet no hay «pequeñeces», que en nuestro arte todo es importante, desde el pas más sencillo hasta un movimiento, al parecer, imperceptible. En la danza de Alicia Alonso seduce el acabado afilegranado de cada movimiento. Es una gran bailarina en todo el sentido de la palabra.

Galina Ulánova
Nóvosti, Moscú, 1964

Es cierto que el ballet define la efímera creación de una imagen plástica, si bien esa imagen sólo adquiere su más notable capacidad expresiva cuando ha olvidado el aprendizaje que la hizo posible. Quizá por eso el ballet sea un espectáculo adecuadamente fronterizo, o mejor, un arte equidistante de otros muchos que exige la más fascinante interiorización por parte de sus protagonistas. O se produce la plenitud o no se produce nada. Si la danza pretende expresar una idea, el ballet intenta contar una historia. Por ahí habría que buscar esa difícil síntesis artística que encuentra en el teatro un insustituible vehículo comunicativo. Pues el argumento de un ballet es algo más que su propio argumento: es también el ritmo de un lenguaje corporal tanto más válido estéticamente cuanto más oculta su capacitación previa. Quien lo consigue se ha aproximado a la armonía: el trámite gimnástico es ya una irrelevante premisa de la sensibilidad. Yo creo que Alicia Alonso es a este respecto uno de los máximos paradigmas del ballet contemporáneo. Y no sólo porque parezca contradecir cualquier presumible ley natural, sino porque su perfección expresiva se asocia visiblemente a lo que podría llamarse la materialización de los cuatro elementos. Ella es aire, fuego, tierra, agua: su técnica consiste en diluirla por detrás del exquisito poder de su propia naturaleza. A partir de ahí se despliega la lección universal de Alicia Alonso...

José Manuel Caballero Bonald.
Programa de mano para las presentaciones del Ballet Nacional de Cuba en Madrid, España, 1985

Alicia Alonso, más que una bailarina, es la danza misma. Así la vimos antaño, así permanece hoy. Silueta filiforme que se prolonga en un cuello erguido y flexible; un andar vaporoso, un deslizarse; brazos ondulantes en los que el movimiento concluye en manos extendidas hacia el cielo, con un último temblor de sus dedos. El encanto, la gracia; en una palabra: el estilo.

Y un estilo particular. Alicia Alonso rescata el arte del siglo XIX para nosotros; es decir, el romanticismo en toda su pureza clásica. Los dos términos pueden parecer contradictorios, pero ella los reconcilia, pues si a la manera romántica domina el gesto que irradia la emoción, también conoce la norma clásica que expresa la belleza. Y para ella, lo uno no puede existir sin lo otro.

Si el arte coreográfico romántico permanece hoy vivo en su sinceridad original, eso se debe a artistas de su envergadura. Por supuesto, todas las compañías del mundo bailan todavía Giselle, El lago de los cisnes o La bella durmiente. Pero no nos confundamos; las más diestras de ellas no realizan más que un pastiche de las coreografías que concibieron Petipa o Coralli. Estancadas en convenciones y estereotipos, tratan de evadirlos con excesos de virtuosismo, a los que el espíritu del ballet se resiste.

Alicia Alonso es heredera de una tradición, es decir, que ella sabe restituirnos no sólo la forma, sino el alma de las obras maestras en peligro de perderse. Se ha remontado a las fuentes de su verdad y ha analizado las fuerzas subyacentes en ella, ha rehusado la insipidez de las imágenes y los sentimientos, y ha sabido conservar de ellos la vehemencia trágica y el esplendor estético [...] Quizás Alicia Alonso haya logrado esta milagrosa resurrección gracias también a esa intuición femenina, que es el resorte fundamental de las heroínas románticas. Hay en ella una fuerza, un deseo de felicidad, una alegría asociada a una meticulosa preocupación de perfección. Ella sabe soñar sin dejar de ser positiva.

Una artista de excepción que conjuga hasta lo infinito los placeres de la razón y las delicias de la imaginación.

Claude Baignères

Hommage à Alicia Alonso, Programa del homenaje de la UNESCO a Alicia Alonso, París, 1980. En: Cuba en el Ballet, La Habana, Vol. 11, No. 3, jul-sept, 1980

Su danza parece guiada por una luz interior que no la abandona. Alicia es la princesa cisne que muestra los sentimientos de amor y felicidad, inquietud o temor, a través de un vocabulario gráfico del más puro academicismo, que ella logra transformar en un lenguaje eminentemente poético. En su baile no se puede hablar de pasos, su movimiento, a la vez denso y fluido, impregna al menor detalle coreográfico de un poder de emoción raramente alcanzado por otra persona.

Dinah Maggie

Combat, París, 1979

¿A qué se debe el prestigio de una gran bailarina? A una especie de -certeza en la mirada, a la manera de «despejar» soberanamente o de pasar en «trenzado», a la línea ideal en el espacio que hace el estilo, al enigma de la -ligereza. Todo esto, así como muchas otras virtudes, Alicia Alonso las posee sin alteración después de veinte años. Olga Spessítseva, Alicia Markova, Galina -Ulanova antes, Margot Fonteyn e Yvette Chauviré en el presente: he aquí las únicas grandes Giselle conmovedoras. Sin embargo, la Alonso -no sé por qué misterio- logra mantener su rango de primera estrella en esta vía láctea.

Olivier Merlin

Le Monde, París, 1966

Alicia Alonso es la más grande bailarina del ballet contemporáneo, de una expresiva individualidad. Para caracterizarla completamente no es suficiente decir que ella posee perfección técnica y sabe cómo crear personajes. Es una personalidad grande e irrepetible en el más alto significado de la palabra. Ha creado una época entera en el ballet.

Alexandra Dashicheva

Cultura Soviética, Moscú, 6 de marzo 1969



Los músicos le dan un nombre. Le llaman tono absoluto —la habilidad de distinguir una nota o cualquier número de notas, sin haber tenido que escucharlas—. Los músicos más notables poseen ese don. Esto es lo que les hace posible leer una pieza de música y oírla, al igual que usted lee un libro. Es lo que posibilita a un compositor sordo continuar componiendo después de perder el oído. Pero las otras artes no poseen un nombre para esta habilidad, aunque no sería incorrecto, en dibujo, hablar de línea absoluta, o, en teatro, de caracterización absoluta. De una expresión de tal medida se está careciendo notablemente en la danza. Usted podrá hablar de «noción absoluta» o «dirección absoluta». Y esto podrá ser definido como una habilidad —in—terior, un principio fundamental del movimiento, basado no tanto en —adquisiciones del exterior, como en una profunda visión intuitiva. Un gesto par—ticular o una serie de gestos, o tan sólo una escena, son bailados de una forma determi—nada debido a que ya existen, de ese modo particular, en la psiquis creadora del bailarín. Y debido a la extraordinaria profundidad de su origen, nos —llegan del otro lado del escenario como si fueran algo infinitamente espontáneo, natural, completamente convincente, satisfactorio, y tan poco común. —Después de casi una semana observando a Alicia Alonso, noche tras noche, vemos su inmenso don del llamado «movimiento absoluto», que es quizás —sumamente abrumador. No le es permitido hacer un mal movimiento, del mismo modo que un músico con tono absoluto no puede cantar o tocar desafinado. A esta norma de lo absoluto, y quizás debido a ella, la Alonso contribuye con otro don inesperado: el de la síntesis —artística. En cualquier interpretación que realice (entra en cada una de ellas con la misma naturalidad propia [...]), ella representa más que un retrato de ese papel; es una especie de síntesis de esa clase de mujer. Sus heroínas son conmovedoras, nobles, tiernas, de —acuerdo con el papel, y a la vez se las ingenia para que sean explicaciones de sí —misma. Ella es la mujer que representa, pero además, sublima a esa mujer. Y, ¿qué decir acerca de su danza? Es tan difícil pensar en una bailarina que —trascienda a cabalidad su persona en la creación de su arte. Solamente el tempo, rara vez pausado, o inusitadamente rápido (ella favorece ambos

—podrían, ocasionalmente, distraer la atención del espectador de su maestría creadora, de su elegancia y técnica soberbiamente expresadas. Puede usted tranquilamente pensar: oh, sí, su danza es exquisita. Pero el segundo —siguiente se encontrará preguntándose qué es lo que su genio está próximo a hacer y cómo lo hará. El pas de bourrée de Margarita [Gautier], retrocediendo y girando en figuras agonizantes, semejantes al número ocho, no puede ser considerado como una expresión balletística, sino como una resignación a la demanda del padre para que deje tranquilo al joven amante. La alegría exuberante de —Giselle, júbilo puro, no puede ser catalogada como una forma particular de la danza sino, solamente, como una forma de ser.

Zelda Heller

The Montreal Star, Montreal, 1971

Su técnica, dominada en grado absoluto, define los límites de la perfección, mas no es la técnica la que determina el rango del arte de Alicia —Alonso. Esta artista, su personalidad íntegra, evoca, como nadie hasta ahora, el arte tantas veces descrito de las grandes bailarinas románticas del siglo pasado. Las asociaciones de nuestra imaginación se orientan, en este sentido, no sólo debido a la inmaterialidad, diríase total, a la ausencia de la fuerza de gravedad de la que parece haberse librado la silueta de la bailarina, sino, también, por el estilo hoy ya inusitado de algunas posiciones que parecen surgidas de viejos grabados. La actuación de Alicia Alonso es espectacular, mas sin la menor intención de buscar el aplauso; todo en ella está subordinado a la idea central, a la esencia lírica del baile, esencia que esta gran artista no «interpreta» sino crea en la escena. Y debemos agregar todavía que igualmente extraordinarias son sus dotes de actriz.

Teresa Grabowska

Trybuna Ludu, Varsovia, 1967



Pienso que los artistas, como los escritores, son aquellos que cuando alcanzan las cumbres —y, claro, Alicia nos mira desde las cumbres—son la representación, presta para la eternidad, de la imaginación, la imaginación, la más depurada sensibilidad de una generación, de un entramado de generaciones y, finalmente, de una época. Y creo que los artistas, y los escritores que son artistas, y a los que les toca llevar sobre sus espaldas la representación de esa sensibilidad de una época, un pueblo, un sistema de pueblos, solo logran esa cumbre cuando con tesón, con hondura, con rigor, con formación, se sirven del instrumento de su persona para convertirlo en símbolo de un pueblo, de una época, una sensibilidad. Alicia es, entre nosotros, una de esas cumbres, la que tenemos ante nosotros, a la que admiramos, y respetamos, y amamos. Pero es mucho más, porque ella no ha sido capaz, solamente, de hacer de su persona ese símbolo que camina hacia la eternidad, sino que ha sido siempre alguien sensible al presente y, desde el presente, al futuro. Y eso es lo que más admiro y quiero en Alicia, porque no solo es la gran artista que nos ha dado ese símbolo sino que, en presente y trabajando hacia el futuro, ha dedicado también su vida a formar nuevas generaciones, y con esas nuevas generaciones a formar a los que formarán a otras aún más nuevas. Esa es la clave, en mi parecer, de la significación de Alicia Alonso y de toda su obra, y de todo cuanto ella ha creado y que existe ante nosotros —que hemos tenido hoy, en buena parte, la oportunidad de constatar —es parte, no de la vida y de esa prueba de la sensibilidad de una generación o un entramado de generaciones, sino que, pasando las fronteras, se ha convertido para todos en un símbolo de la danza.

Alfredo Guevara. Cineasta.

Presidente del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

Cuando hablamos de Alicia Alonso, el ballet Giselle viene a nuestro recuerdo. No obstante, cuando pienso en Alicia muchos otros maravillosos personajes acuden a mi mente, los cuales he bailado junto a ella durante más de once años.

Alicia es un milagro de bailarina, no sólo porque se mantiene bailando más tiempo que otras bailarinas, sino debido a la estructura física de su cuerpo, hecho realmente para bailar, y por su admirable sentido del movimiento. Ella no va de un lugar a otro con pasos de danza, sino que simula crear nuevos espacios con su baile pleno de gracia.

Alicia es una artista total. Ella interpreta tan bien como baila, y sus posibilidades expresivas son prácticamente ilimitadas. Ha sido un privilegio y un honor para mí bailar con Alicia y ser su partenaire durante tantos años memorables dedicados al arte. Muchas gracias. jji

IGOR YOUSKEVITCH



Alicia Alonso
Igor Youkevitch

Foto Anne Marie Henrich
©Colección Museo Nacional de la Danza Cuba

Todo el que ama el ballet tiene extraños y maravillosos sueños. Luego uno ve a la Alonso, y esos sueños se vuelven realidad.

JANE HERMAN

Alicia Alonso, gran bailarina, gran actriz, es una artista consumada. Nosotros, quienes tuvimos el privilegio de estar junto a ella en los comienzos de su carrera, siempre supimos que llegaría a serlo.

Ella entregó siempre en cada rol una ardiente pasión por la perfección, y una alegría de bailar jamás igualada. Lo más precioso de todo es ese gran ser humano que llamamos Alicia. Su indomable espíritu es una constante inspiración; su arte, el regalo de un precioso tesoro.

DONALD SADLER

Cuando se dice Cuba, se dice Ballet Nacional de Cuba y escuela cubana de ballet, y es decir Alicia Alonso, y decir Alicia Alonso es decir Giselle.

En todas las artes ecénicas hay papeles que viven y siguen viviendo y siendo actuales gracias a intérpretes excepcionales. Es el caso de Hamlet, con John Gielgud; de La Traviata, de Verdi, con María Callas. Eso es: Alicia Alonso y Giselle es lo mismo. Gracias a Alicia Alonso, Giselle sigue siendo una realidad artística actual. Por eso me uno a todo el mundo de la danza que hoy dice: ¡Gracias, Alicia Alonso!

ALFIO AGOSTINI

Y ENTONCES FUE LA POESÍA

EDUARDO HERAS LEÓN

Palabras en la inauguración de las exposiciones Alicia Alonso: Giselle, cincuenta años de una leyenda y Presencia del Ballet Nacional de Cuba en la América Latina y el Caribe, 26 de octubre de 1993, en la Casa de las Américas.

* Publicado por la Revista Cuba en el Ballet Vol4 N°3. 1993

Hace casi 25 años, en una entrevista que Alicia Alonso me concedió para el Suplemento Cultural de El Mundo, en medio de un animado diálogo acerca de trabajos presentes, planes futuros, de repente le dije: "Usted ha llegado al punto máximo a que puede aspirar un artista con su público". "¿A cuál?", me respondió sonriendo, "¿al aplauso perpetuo?" "No", le dije, "a que el

"Cómo puedes bailar Giselle, si Giselle eres tú."

público sienta miedo cuando usted sale a la escena". "¿Cómo miedo?", me preguntó intrigada. "Es difícil explicárselo ahora, pero así es. Tal vez pueda algún día".

Y hoy puedo, Alicia, precisamente hoy, en uno de estos días finales de octubre que para los amantes de la danza en Cuba tienen resonancias especiales. Hoy pudiera completar aquella afirmación diciendo: Si, el público conoce de tus problemas visuales y, cuando bailas, un sentimiento de temor se apodera de nosotros.

Entonces, súbitamente, esa sensación de miedo, por no sé qué extraña alquimia de los sentimientos se convierte en una imperiosa necesidad de protección. Y ocurre entonces el milagro: centenares de ojos te cuidan, te ayudan

a mantener el impecable balance más allá de toda lógica, iluminan la nitidez del arabesque, bordan el microscópico punteado del pas de bourrée. En una palabra: bailan contigo. Se ha producido gracias a la magia de tu arte y de tu vida dedicada al arte, la inefable simbiosis que es el sueño de todo artista, la total identificación entre el artista y su público, sólo es posible porque han desaparecido los límites del tiempo y el espacio. Es así como entiendo, como puedo explicarme, Las hermosas e irrepetibles frases de José Lezama Lima: "Como todo gran artista lo que ella resuelve y plantea es la historia inmediata en función de la historia ideal... Si ella baila una obra del siglo XVIII

nos está resolviendo vitrales de Amelia Peláez. Cuando nos entrega obra de raíz dionisiaca de Stravinski, nos parece! alguna de las grandes oraciones de la tradición revolucionaria."

Pero, ¿por qué digo estas humildes frases hoy, que de ninguna manera van a enriquecer las definitivas opiniones que todas las grandes personalidades de la danza conterrporánea han expresado sobre Alicia Alonso? Porque gracias a la generosidad del Ballet Nacional de Cuba y de la Casa de las Américas, tengo hoy el honor de dejar inaugurada esta exposición que pretende ser nuestro homenaje a los cuarenta y cinco años de la fundación del Ballet Nacional y a los cincuenta de la primera Giselle de la Alonso.

Y de Giselle, ¿qué decir que ya no se haya dicho?

¿Qué decir después de Haskell, Dolín, Bruhn, Youskevitch, Béjart? Pero a riesgo de que pueda parecer un atrevimiento, solamente quisiera, a manera de testimonio, señalar dos momentos personales de mi relación con Giselle:

El primero tiene que ver con una función, que si la memoria no me traiciona fue la de mayo de 1977, en La Habana. Alicia había vuelto a bailar Giselle unos días antes en el Festival Cervantino, después de su operación de la vista, y sorpresivamente nos dio ese regalo de primavera. He visto bailar Giselle centenares de veces por numerosos artistas en Cuba y en el extranjero, he visto a Alicia bailarlo decenas de veces.

Pero aquel día fue tan extraordinario... Había una atmósfera tan especial en el Gran Teatro de La Habana, una magia, una vibración emotiva que casi se podía tocar con los dedos. Desde que ella salió de la cabaña, desde que sonrió desde la escena, tan cercana y lejana a la vez, comenzó a bailar en nuestro corazón. Pero aquello no era la escenificación de una obra. No.

Aquello era la propia vida, porque aquella mujer frágil y tierna y enamorada sabía que iba a morir. Y nosotros también lo sabíamos. Recuerdo que cuando terminó la escena de la locura, hubo como un rugido de dolor en el público. La tensión era sencillamente insoportable, y tuve que salir porque me faltó el aire. Apenas me asomé al vestíbulo, con los ojos bañados en lágrimas, vi que por otra puerta asomaba el periodista Alejandro G. Alonso, llorando desconsoladamente. Me tocó por los hombros y me dijo: "¡Ah, esta mujer. .. esta mujer!"

Cuando comenzó el segundo acto, la tensión había disminuido. y entonces fue la poesía. Y nunca más fuimos los mismos. Cuando se terminó aquella función sentí que era un hombre bueno.

El segundo momento tiene que ver con la gran bailarina soviética Galina Ulánova. Ya sé que hacer comparaciones entre artistas es una práctica inconveniente.

Y no vaya establecerlas ahora. De lo que se trata es de algo que la Ulánova me dijo en una

conversación que sostuvimos en uno de sus viajes a Cuba. Cuando se quejaba de que no existiera un filme completo de su Giselle, yo le dije: "Mire, de los fragmentos que se han conservado, o que por lo menos yo he visto de su Giselle, tengo la impresión de que su acercamiento al personaje es realista." "Ah, si, respondió, estrictamente realista: soy una campesinita enamorada, enfermiza, ingenua, que es traicionada y sencillamente muere.

En el segundo acto, Albrecht sueña y todo lo que sucede, sucede en su imaginación." No quise discutir.

No se puede discutir con una leyenda. Sin embargo, cuando me enfrento con la otra Giselle, bailada por la otra leyenda, me percaté de que ese realismo está aquí tan enriquecido de poesía, de magia, que desde los pasos iniciales se va tejiendo una atmósfera conmovedora que desemboca, primero en las redes de la tragedia, y después, en la nitida y desnuda médula del espíritu. En una palabra: estamos ante la Giselle suprema.

Por eso decía Haskell, con toda razón: "Cómo puedes bailar Giselle, si Giselle eres tú."

Entonces, amigos de la danza, aquí estamos. Tras esas puertas hay un espacio sagrado para la historia de la cultura cubana. Y antes de atravesarlas, quiero hacer una pequeña confesión: he dicho que con esta Exposición queremos recordar dos fechas, que marcan, el aniversario cuarenta y cinco del Ballet Nacional y los cincuenta de la primera Giselle de Alicia.

Personalmente quiero agregar una: por estos días se cumplen 25 años de mi primera crítica de ballet dedicada a la figura de Alicia Alonso y quiero, humildemente, que esa fecha, tan importante para mi, se sume al homenaje permanente que toda la cultura cubana le debe a quien "podía haber bailado entre las hogueras y las primeras auroras, ya que su arte se sitúa entre todas las posibilidades de futuridad y la fiesta incomparable a la orilla del mar"

Adelante. Giselle nos espera.

ALICIA ALONSO

BAILANDO EN EL RAYO DE LUZ

FINA GARCÍA MARRUZ



Alicia Alonso fotografía de estudio
Foto: Julo Berenstein
© Colección Museo Nacional de la danza

Para los cubanos, más que la bailarina, Alicia Alonso es como un símbolo patrio. Pero su arte ha ido más allá de las fronteras geográficas de su pequeño país y ha irradiado sobre otros muchos círculos del mundo. Ella no sólo ha honrado a Cuba, sino que representa un monumento de las artes del que deben estar orgullosos todos los iberoamericanos.

Con su maestría, Alicia Alonso ha llevado nuestras culturas a los más escogidos salones, y lo ha hecho sin traicionar nunca sus esencias. En sus inicios profesionales, en naciendo compañías de los Estados Unidos, decidió no ceder ante las presiones que la convocaban a cambiar su nombre latino por otro de sonoridades rusas o inglesas. Con esta determinación, engañosamente sencilla, Alonso logró atraer los ojos de los públicos y de los críticos acostumbrados a la expresión y los físicos de los danzantes de otras latitudes; apuntó sus particulares maneras danzarias, sus líneas y su fuerza, amparada por un grado de académica perfección apenas sin precedentes. Alicia Alonso demostró, en una época llena de prejuicios culturales y raciales, que los latinos tenían un lustre que aportar al baile “clásico” y, de esta manera, contribuyó a abrir las puertas del mundo del ballet a cientos de artistas de Iberoamérica. Solamente en la valoración del desempeño de Alicia Alonso como ballerina encontraríamos razones suficientes para la celebración. Pero ella no se conformó con la halagadora condición de artista admirada. Alonso se empeñó en darle a su país el arduo prodigio de una compañía de ballet. Ya se escuchan proverbiales en los recuentos las dificultades que enfrentó la artista en el desarrollo de su propósito. Pero, finalmente, alcanzó que su compañía progresara hasta convertirse, junto a su país, en uno de los centros de ballet más admirados de América, con el respaldo de un complejo sistema de enseñanza supervisado por ella, y cristalizado todo en la reconocida escuela cubana de ballet.

Alicia Alonso es también la fiel celadora de la gran tradición histórica del ballet. Con destreza de restaurador, ha tomado las obras clásicas de su arte y ha despejado sus esencias para el encanto del público contemporáneo. Junto a su compañía ha compartido su arte por todo el mundo, sin tener en cuentas mezquinos criterios de selección y, cuando ha aparecido ante ella la posibilidad de desarrollar el ballet clásico en cualquier sitio, ha prestado pronta ayuda.

En una ocasión escribí:

“Cuando Alicia entra en el país de esas maravillas, después de haber hallado como una llave perdida, impulsada por la corriente de las aguas de toda esa pérdida, cuando —ni cisne ni ángel— entra, con su noble medida humana, al reino de esa gravedad vuelta gracia, convirtiendo sus dos reinos hostiles en reinos comunicantes, dan ganas de desear que el júbilo que pronuncia con sus ojos de egipcia, que parecen pintados al carbón para un bajorrelieve funerario, o su boca rajada que ha agradecido los aplausos de los escenarios más exigentes del mundo, sea el de la naturaleza triunfante, que desde los comienzos se esforzó por romper la pesantez del polvo, ciegamente bailando en los átomos del rayo de luz.”

Eso debe ser, es, Alicia para nosotros: naturaleza que triunfa, el sobresaliente ejemplo de lo que puede hacer un artista comprometido, la bailarina, en la defensa del más justo afán.

Fina García Marruz, 2012

Ensayo inédito. Colección Museo Nacional de la Danza

ALICIA ALONSO, LA ÚLTIMA DIVINA

ALFIO AGOSTINI

«La última divina» es un título obvio. Hace falta precisar: la última de un cierto tipo de «divina» del ballet (que quizás es el único legítimo, y que históricamente ha desaparecido) y la última sobre el escenario, y sobre el escenario como ballerina, con puntas, tutú y todos los atributos del rango. Esto es lo que deja atónito, entre la sorprendida admiración y el reproche, al mundo de la danza (curiosamente sorprende más a los especialistas que al público verdadero): que Alicia Alonso siga con su carrera más allá de cualquier imaginable capacidad humana. Después de haberla visto en escena, en el estudio y en la vida varias veces durante los últimos meses, me he de que se trata de un vulgar equívoco.

Si los críticos de Alonso quieren decir que para ella ha llegado el momento de retirarse, son ridículos. El momento, de hecho, llegó hace más de veinte años, como para cualquier bailarina, si el punto de vista adoptado es el técnico y «biológico». Por tanto, es evidente que no se debe seguir este criterio, y que cuando se dice que Alicia Alonso no es una bailarina cualquiera, que es un caso excepcional, tal vez no se dan cuenta del sentido profundo de esta singularidad. Lo extraordinario, lo inusitado no es que Alonso baile en condiciones físicas en las que un cuerpo

humano está infinitamente por debajo de las exigencias de la danza clásica normal. Y ella lo sabe mejor que nadie, ella, que puede presumir de haber poseído una técnica capaz de borrar a todas las bailarinas de su generación con el dorso de la mano, una técnica que soporta tranquilamente la comparación con los progresos técnicos de las gélidas virtuosas de hoy día. Lo extraordinario es que Alicia Alonso persigue en la práctica, en su propia persona, con una naturaleza absoluta y tenaz, una convicción llamémosla «teórica»: la convicción de que si la danza es arte compete al espíritu y no al cuerpo. De ahí que su «ser bailarina» sea para siempre, independientemente del desgaste natural del cuerpo. Más aún, a causa de la madurez y del enriquecimiento profundo de la vida y del arte, mejor que antes, para quien la sepa ver y entender en su forma espiritual y no en la física, que es secundaria. Así de simple.



Menos sencillo resulta para el espectador contemplar la danza, arte que por definición construye con el cuerpo, desde una dimensión en la que el cuerpo no cuenta; y descubrir a la gran artista al otro lado de la extrema dificultad de la envoltura física. Y, sin embargo, nos sigue maravillando ese modo suyo de aparecer en el escenario, como en una especie de trance místico,

con una aureola de diva de otro mundo, en el que sólo cuenta la afirmación de una voluntad absoluta. El público, y no sólo el cubano (recuerdo la sorprendente ovación de una enorme platea, que a lo mejor nunca la había visto, en una de las últimas Bienales de Lyon) sabe que está asistiendo a la aparición de una personalidad única; y quien «sabe ver» la danza, más allá de la técnica, puede todavía hallar en esta

singular bailarina fuera del tiempo chispas de genialidad interpretativa.

Conque, ¿cómo augurar el retiro de quien sigue transmitiendo emociones tan raras? Mil bellas jóvenes sin cerebro salidas de las mejores academias de todo el mundo tienen lo que ya no tiene Alicia Alonso; pero lo que ella todavía conserva ninguna lo posee.

Claro, hay y habrá algunas bailarinas estupendas. Pero la época de las grandes estrellas del ballet ha terminado. Que nos dejen gozar aún de esta última, trémula y extraña en su remota soledad, velada por el tiempo, pero auténtica en el cielo gris que nos cubre, pobres espectadores resignados ya a tomar por estrellas las lámparas halógenas.

Alfio Agostini
Balletto Oggi (Ballet 2000), Milán, n. 27, jun., 1995

COMO NUNCA SE HABÍA BAILADO...

(UNAS PALABRAS SOBRE ALICIA ALONSO)

FRANCISCO NIEVA

* Texto publicado por la Revista Cuba en el Ballet 1999 N° 93

En un concurrido acto celebrado en la Casa de América, de Madrid, fue presentado el libro Alicia Alonso, más allá de la técnica, de María del Carmen Hechauarría, bailarina solista del Ballet Nacional de Cuba. El título fue editado por la Universidad Politécnica de Valencia en su serie «Homenajes». La presentación, a la que asistió Alicia Alonso, se abrió con las palabras de Tomás Rodríguez-Pantoja, director general de la Casa de América, quien destacó lo mucho que debe la cultura iberoamericana a la labor artística de la bailarina cubana. La autora, María del Carmen Hechauarría, se refirió seguidamente al origen y los objetivos del libro, en tanto que el escritor Pedro Simón, director de Cuba en el Ballet, comentó, con observaciones de interés, su contenido. El acto concluyó con la intervención del destacado teatrista y académico Francisco Nieva, cuyas Palabras reproducimos.

La primera vez, hace muchos años, que vi bailar a Alicia Alonso, me pregunté, al salir, en términos muy profanos a la danza, porqué me había hecho tanta impresión. Salía conmovido sin saber por qué. Me respondí que «el ballet clásico» -convertido en un código de signos por Petipa- se propone en todo momento, como suprema mentira artística -todas las artes son augustas mentiras- demostrar que el cuerpo de los bailarines pesa menos que un cuerpo normal.

Pero la consecuencia inmediata de esa mentira de base, es también demostrar fingidamente que el aire pesa más, que el aire es como una espesa gelatina en la que ese cuerpo se llega a apoyar, imperturbable y sonriente. «¡Ya está!» me dije.

Lo que me ha sorprendido de la sorprendente Alicia Alonso es que vive el tempo musical como imprimiendo un sutil ralentizado ilusorio a todos sus movimientos, cosa que permite leer con mayor facilidad que en otros artistas el diseño coreográfico. Es una forma de supremo fraseo, que todo lo enfatiza. Y lo enfatiza así, dándonos la ilusión de que un cuerpo pesa menos que un cuerpo real y que el aire es mucho más espeso y «colabora. imprevistamente con tales movimientos. En la realidad, no es así, pero el

arte lo hace realidad.

Lo hace realidad una técnica muy depurada, que se quiere disimular como tal, que pretende borrar cuanto es posible todo testimonio de esfuerzo y deliberación. Este es el rigor de la danza. El bailarín puede llegar a tener por dentro la determinada articulación de un paraguas, aún más compleja si cabe, mas por fuera ha de tender a darnos la impresión inefable que ya he citado.

Salí de ver a Alicia Alonso admirado de su estupenda y convincente mentira artística. Bailaba haciendo olvidar el esfuerzo, con su hierática máscara de bailarina, con ese sutil ralentizado que era el secreto de su técnica. Y este es el secreto que intenta transmitir en su escuela -que es un punto neurálgico del ballet mundial- de la que surgen bailarinas y bailarines aventajadísimos, cuyo mayor título de gloria es haber practicado bajo la supervisión de un auténtico mito de la danza, de alguien que bailó como nunca se había bailado hasta su aparición en un escenario.

Hoy tengo la dicha de estar aquí, junto a esta incomparable maestra, y me conmueve contribuir en algo en celebrar la aparición de su libro.



LA ALONSO EN LEZAMA

IVETTE DE LOS ANGELES

1 Texto publicado en la Revista Cuba en el Ballet Vol 4 N°1 1993

Cuando una tarde habanera del 6 de noviembre de 1992, durante el XIII Festival Internacional de Ballet de La Habana, se reunió un grupo de intelectuales en un panel para hablar, desde muy diversos ángulos, de Lezama y la danza, la cultura cubana estaba celebrando uno de los más justos y raigales reconocimientos a una obra cuyos méritos desbordan cualquier homenaje.

Mas si a esto se agrega que aquel 'sutil hilo' que iba madejando la invocación del poeta conducirla al encuentro con la leyenda viva de Alicia, entonces, la notoriedad sería el hecho trascendental que dentro del contexto artístico nacional se festejaba. No existía mejor prelude para la presentación del libro Alicia Alonso por José Lezama -Ediciones Gran Teatro de La Habana, con ilustraciones de René Portocarrero y diseño de Ricardo Reymena-: entre los meandros del arte se saludaba la sabia confluencia de la Danza y la Poesía.

Para desentrañar la madeja y llevar al conocimiento más íntimo de la conjunción que señalara el poeta en sus textos, se ofrecía una multiplicidad de aristas enriquecidas por cada una de las intervenciones, desde las más teóricas y explicativas hasta las más anecdóticas y espontáneas, puente de entendimiento de una admirada palabra que expresa ella misma la vocación danzaria.

La poeta y ensayista Nancy Morejón armaba el poliedro al conducir el diálogo y establecía los vasos comunicantes. El tono lo daba al situar el entretejido del discurso: el mundo relacionable de la Imago de Alicia Alonso y de Lezama Lima.

El primer rango de apreciación fue para situar la esencialidad de la danza en la obra de Lezama a partir de elementos conformadores de su poética. La imagen del mundo para el poeta -diría Ivette Fuentes, también prologuista del libro móvil y cambiante; la primera mirada poética, apoyada en este continuo movimiento, vislumbra la esencia de la Danza. Es pues que en su acercamiento no está una recurrencia temática o circunstancial sino una conceptualización que alcanza el rango de categoría estética al expresar estilísticamente su pensamiento.

La Creación poética en Lezama, es un proceso inacabable por alcanzar una fijación momentánea; proceso que -según la especialista- comprende tres fases: germen protoplasmático ("Instante germinativo"), movilidad (diseño coreográfico) y Forma ("definición mejor"). La Danza obedece, en este proceso, a una vocación de completamiento pues la forma no es perfecta sino perfectible ("perfeccionable hasta la delicia" dirá el poeta).



Cada posibilidad lograda es el "instante" que deriva a la otra vuelta de la espiral. La esencia danzaria hará que la Forma no perezca en si misma sino que sea sólo un fragmento en la temporalidad; cuerpos que derivan como escalones más complejos por cercanos a la perfección; movimiento temporal que alcanza también el proyecto de la "teleología insular", componentes históricos inmersos en una plataforma universal.

Así, la danza de Alicia, como posibilidad irrepetible de una imagen, es un proceso que repasa las tres fases -signo de su carnalidad en el sistema poético-, parábola que se cierra en la siempre expectativa del comienzo, quietud del primer gesto, instante que hace germinar las figuras trazadas por la Danza hacia la crecida perfección de su aura. Con estas premisas se adentra el lector en el punto de convergencia que es el "admirado

tributo" de Lezama a Alicia y por este vértice se alcanza a comprar) de porqué la "potencia germinativa" de su baile nace en un "punto rosa".

Roberto Méndez prosigue la línea de continuidad y va desde la Forma como "rostro absoluto" hasta su prolongación; irradiaciones de la Imago que alcanza la figura de Alicia Alonso.

El poemario Dador y el ballet Forma, creado por Alberto Alonso, con textos de Lezama, ilustran esta idea del nacimiento del ser ya diferenciado del caos originario. El papel de la danzarina como "la otra", recuerda nuevamente el carácter móvil de la metáfora lezamiana, siempre en busca de "la otredad".

Alicia como "instante germinativo" es danza que mueve el trazo de la figura en la escena. Así dirá el poeta e investigador en sus comentarios: "Estamos ya en pleno reino de la Imago, en lo más hondo de un sistema poético que reconoce la necesidad del movimiento para dar unidad a la diversidad de sus elementos".

Otros encuentros de Lezama con Alicia serán precisados por la sutileza con que derivan en "enlaces ocultos" para crear un círculo que en su crecimiento abarca el diálogo de su Danza y su Poesía. De entre ellos destaca la asombrada presencia del poeta ante la fundación de la primera compañía profesional del ballet cubana. Estos asomos preludearán la huella dejada en los textos espitos en 1948 y 1973 respectivamente, ahora recogidos en el libro.

Para Roberto Méndez una "coordinada secreta" de estos enlaces está en el poema "El coche musical" donde el poeta evoca, en una atmósfera imaginaria, una Fiesta de la Danza, con músicos, festeros y danzantes que dibujan la figura de Alicia como centro mismo de la espiral. La imagen lograda ~ de la tústona inmediata a la historia ideal. Allí encarnan Alicia y Lezama la "imagen viviente" que permanece, salvada de la ruina del tiempo, en la "sabiduría poética".

El crítico y ensayista Roberto Pérez León, por su parte, insiste en la excelencia de los textos eamentados como ilustrativos de la poética lezamiana, al presentar casi todos sus presupuestos; bosquejo de un sistema dentro del que se inserta en toda su plenitud la figura de Alicia Alonso.

Esto hace que no sea fortuito el hecho de haber sido 'elegida' por la imagen, ya que su inserción no es epidérmica -como lo fuera en una simple crónica de arte- sino orgánica como lo es en la resonancia de su poesía. Así la Danza es tocada por la mirada poética que ve más allá de la fugacidad del momento en que se brinda para acogerta en su Imago.

Al finalizar el conversatorio, la evocación del poeta en su relación con la Danza conformaba ya un cuerpo de mayor precisión. La imagen de las palabras entretejía la madeja que llegaba hasta la más secreta resonancia del arte de Alicia Alonso. El 'punto rosa' se abría a todo su esplendor.

Quizás por ello después, al presentar el libro, se sentía que en el homenaje tal fue el mensaje del escitor Reynaldo González- estaba algo más que el certero juicio y la inspirada sensibilidad de una salutación sostenida por el sympathos de la amistad y la admiración.

ESE "PIE PEDIDO A LA FLOR DE LA SANGRE"

CINTIO VITIER

Palabras pronunciadas, el 2 de noviembre de 1993, en el acto de develamiento de una tarja en el Gran Teatro de La Habana, luego de que Alicia Alonso bailara el grand pas de deux del segundo acto de Giselle, en la Gala Romántica por el aniversario cincuenta de su debut en el rol principal de ese ballet.

Coincidendo con el estreno en Nueva York de la Giselle de Alicia Alonso, en las hojas habaneras de Clavileño publicábamos un poema de Hilda Doolittle, que en su versión cubana nos decía:

¿Qué son las islas para mí,
Qué es Grecia,
Qué es Rodas, Somos, Quíos,
Qué es Paros enfrentándose al oeste,
Qué es Creta?

Danzando, las palabras de la poetisa norteamericana preguntaban por el sentido de las islas mitológicas, desgarradas ya de su belleza, mientras en el Metropolitan Opera House la Isla de más extraña y ardiente lejanía danzaba su sentido para ellos.

No en vano al terminar aquella función ya mitológica, Alicia descubrió sus talones sangrantes, porque lo que les había bailado era su propia sangre, no sólo Giselle, sino a través de ella, y con ella, su propia sangre.

Y en aquel mismo número de Clavileño publicábamos también "La destrucción del danzante", de Virgilio Piñera, que terminaba diciendo:

y una melodía, un responso se detienen
en el pie pedido a la flor de la sangre.
Ese "pie pedido a la flor de la sangre" era
el talón
sangrante de Alicia, la resucitadora de la

danza destruida, del sentido de la Isla, la rescatadora de su inocencia perdida, que salía como "un ave de oro" del tronco muerto, martianamente tocado por el rayo de luz.

Cuando la luz toca danzando al sicomoro, cuando la palma dialoga con el colibrí, cuando la ingravidez alcanza el eje de su gravitación, cuando Martí hace una pausa para decir: "Y mi honda es la de David", cuando David se lanza a danzar ante el Arca de la Alianza.

Alicia Alonso estrena su Giselle, nuestra Giselle, en Nueva York, y ya todos sabemos, Hilda Doolittle, qué son las islas para ti, para mí, para todos.

Qué son las islas para todos; qué es la Isla donde "la noche bella no deja dormir", donde se oye "la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines", donde "la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima", donde "es la miriada del 'son fluido', donde "¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violin diminuto, voleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas? ¿qué danza de alma de hojas?" Alicia Alonso, como veis, estaba anunciada, y no sólo desde esa noche memorable en que se descubrió la danza del alma de las hojas, que es la que ella siempre baila, sino también desde mucho antes, desde que en el Espejo de paciencia, frente al cual cada noche ella pinta sus ojos y su boca, aparecieron las ninfas

de Vara bailándole al Obispo rescatado los frutos más sabrosos de la tierra. Anunciada por Plácido desde que escribió en la neblina:

Así las bellas fantasmas
en la noche te saludan
hasta que el alba en oriente
la vuelta del Sol anuncian:
entonces rápidas vuelan,
en la inmensidad se ocultan,
y sólo se oyen sus ecos
que repíten ¡Cuba... ! ¡Cuba... !

Anunciada por José Jacinto Milanés:

Ven, oh cándida tarde, en el zafiro
inmensurable y nítido del cielo,
tiende en alas levísimas el giro
del almo y blando y delicioso vuelo.

Anunciada por el enlace, la ondulación, la gestualidad del romanticismo cubano, y siempre por José Martí en la extrañeza y remolino de sus almadadas hojas:

y pasan las chupas rojas.
Pasan los tules de fuego,
Como delante de un ciego
Pasan volando las hojas.

Por ella Giselle se convirtió en una muchacha cubana bailando sola en el patio de su casa el misterio unitivo de las islas, el hechizo de la Isla más entrañable y herida; el patio cubano se convirtió en escenario universal; todas las muchachas cubanas se alzaron con Giselle hasta el patio de la gloria. De la gloria sencilla, la gloria amorosa de todos. la gloria cubana, por cuya gracia le damos gracias. Alicia, señora nuestra.



EL ESPLENDOR DE LO DIFERENTE

GUSTAVO VILLAPALOS¹

¹ Presentación del Libro Alicia Alonso *Orbita de una leyenda en España* en la Sociedad General de Autores SGAE, publicadas en la Revista Cuba en el Ballet N°1-2 Vol 7 1997.

A la satisfacción de estar en esta casa de los autores se añade en mi caso el placer de poder comentar el mundo con Alicia Alonso de la que así, a bote pronto, puedo decir un par de cosas: la primera es que ha expresado con las piernas asuntos más sublimes que los que hayan expresado Pelé o Maradona y con el resto de su cuerpo tanto como pudo expresar la Bernhardl. La segunda cosa es que Alicia Alonso es amiga mía, circunstancia ésta que paseo por la vida no sin alguna ostentación porque el tamaño de nuestros amigos es cifra mayor de los éxitos que pueda deparamos la vida.

Mi orgullo nace de algún sentimiento parecido a la veneración, que es la última vuelta de tuerca a la admiración. Es fácil admirar a Alicia Alonso porque es inevitable quedar afectado por la singularidad. En la tipología de la excepcionalidad hay tres categorías: las del santo, el héroe y el genio. Esta tripartición antigua tiene una traducción moderna: el misionero, el campeón y el artista. Todos ellos participan de una rebeldía común frente a la mediocridad. Todos ellos, asimismo, son irreductibles al esquema, su génesis, su peripecia vital difícilmente se explica con argumentos y razones. Son lo que son, únicos y particularísimos y lo son casi siempre por una

oportuna mezcla de testaruda vocación y de azarosas circunstancias.

El caso de Alicia Alonso es ejemplar a estos efectos. Como dicen los autores del libro biográfico que hoy presentamos, no fue un producto de promotores. Su concreta trayectoria es el resultado de su propia elección. La mayoría de las «balletinas» de fama mundial es producto de escuelas y promotores, pero Alicia Alonso se abrió su propio camino. Ella es la artífice de su destino. Tuvo maestros, desde luego; tuvo instructores, pero sobre todo tuvo que tomar, y lo hizo con valentía, decisiones comprometidas acerca de su formación y de su futuro.

Tal vez por eso su expresividad en Giselle o en la Odette de El lago de los cisnes concentran la experiencia más vasta posible en el más pequeño espacio significativo. La crítica y el público hablaron de símbolo, de ese artificio de la inteligencia que aprehende el misterio de lo real que, como sabemos, es diverso, impensable y fugaz. Más allá de sus papeles concretos y de sus concretas coreografías Alicia Alonso simboliza lo singular, la apoteosis de la diferencia. Y como todos apreciamos lo que es único y particular Alicia es mucho más que un

nombre “above the titles” como se dice en la jerga del espectáculo. Sin duda por ello pudo decir un crítico norteamericano que “hablar de Alicia Alonso en término de pirouettes o entrechats es como hablar de un océano en términos de conchas y peces plateados”.

El genio se distingue por todo lo que no se puede aprehender de manera racional. Se subraya su singularidad que sorprende y rompe con el filisteísmo y la banalidad cotidiana del hombre de la calle. Este encanto particular de la excepción produce en los otros una

ascinación que adopta, a veces, formas análogas a la de la experiencia mística. El sentimentalismo cercano al mito o a las experiencias sublimes es el vínculo que nos liga a Alicia Alonso: es el símbolo del esplendor de lo diferente. Decía Stendhal que la belleza es una promesa de felicidad y esto explicaría el bienestar y la catarsis que las “performanceS” de Alicia Alonso han regalado a siete generaciones que la han visto como un milagro profano y como una pantera.

Ya escribió Leonardo que la hermosura de la pantera nos deleita tanto que siempre andariamos a su alrededor si no fuera por su terrible mirada. Alicia compone con sus ojos, y con toda la prodigiosa capacidad expresiva de su cuerpo, la geografía de un enigma. Y arrebatada. “La que capta, la que arrebatada” es uno de los seres imaginarios catalogados por Virgilio que hubiera incluido a Alicia en su relación porque, efectivamente, nos hace cautivos. Presos de su misterio y de su perfección que nos dejan inmersos en un vértigo profundo.

La biografía, tan necesaria, de Pedro Simón y Francisco Rey Alfonso deja sobriamente constancia del tamaño y de la gloria de Alicia Alonso que, por méritos personalísimos, ha entrado en el areópago de los genios. Cristo estipuló que las almas para entrar en el cielo deben ser justas; Swedenborg añadió que deben ser inteligentes; Blake señaló la necesidad de que fueran artísticas. Alicia ha entrado en el cielo de nuestra admiración por las tres puertas al mismo tiempo.



ALICIA ALONSO Y LAS MUSAS

CINTIO VITIER¹

1 Publicado en la Revista Cuba en el Ballet 1997 Vol 7 N°1-2 y escrito el 4 de octubre de 1996

El secreto de las nueve Musas es que son, o pueden ser, una sola. Esto no lo aprendimos en ningún tratado antiguo ni moderno sino viendo bailar a Alicia Alonso.

“Viendo bailar” es una expresión extraña, pues supone que la danza es un movimiento físico visible, cuando en realidad es un movimiento invisible que el danzante o la danza nos permiten ver. Hace 20 años José Lezama Lima descubrió que lo que en verdad Alicia Alonso baila “es nuestra historia en relación con la historia universal”. Resulta así que por ella Terpsicore, Musa de la poesía lírica inseparable en un principio de la danza, a su vez se convierte en Clío, Musa de la historia, conversión que hace posible la asimilación en pleno escenario, tan visible e invisible como la danza misma, de la poesía épica (Caliope), de la poesía himnica (Erato), de la tragedia (Melpómene), de la comedia (Talia), del arte mímico (polymnia), de Euterpe de las flautas y Urano de las estrellas. Y ya tenemos a Alicia en el centro del universo, revolución estelar girando con todas las Musas encarnándolas a todas.

Cuando decimos “encarnándolas a todas” no estamos jugando con las palabras, menos aun con la palabra. En todo caso la palabra tiene su propio juego, que consiste en decir siempre la verdad, aunque el que la usa no lo quiera así. Ni siquiera la palabra ((equivoco)) es equívoca. Y ciertamente no hay ningún equívoco cuando de encarnación de las imaginarias Musas hablamos de Alicia Alonso, porque ella, como la palabra, encarna siempre lo que dice, quiero

decir, lo que baila, y porque ella es también, sin duda, “la musa de carne y hueso” que cantó Dario, quien la consideró la mejor” justamente porque en ella se encarnan todas las Musas:

Clío está en esa frente hecha de Aurora.
Euterpe canta en esa lengua fina,
Talia ríe en lo boco divina.
Melpómene es ese gesto que implora:
en estos pies Terpsicore se adoro,
cuello inclinado es el de Erato embeleso,
Polymnia intento a Caliope proceso
por esos ojos en que Amor se quema;
Uranio rige todo ese sistema:
¡la mejor musa es la de carne y hueso!

Con esto quiero decir que la mujer Alicia, por la que según dije en otra página, «todas las muchachas cubanas se alzaron con Giselle hasta el patio de la gloria”, es la que hace posible ese fluir de Musas que salen de su danza y a ella vuelven atraídas por un cuerpo que fue creado para anfitrión de las imágenes.

Corporización de las Musas, discurso de la Historia asumido por las gentiles criaturas del Arte que cantara Purcell. Y qué agradable oír su amena charla finamente gestualizada, danza esbozada de palabras, cuando nos dice que la escuela cubana de ballet baila ..hacia arriba” y que en ella la pareja no baila para el público sino el uno para el otro; y cuando nos confía que ..la atmósfera sonora” de Lecuona formó parte de su niñez y adolescencia, como si el diamante dijera que la luz formó parte de su preparación artística; o que sus obras para piano son

“inagotables », como si el cisne opinara de la luna; o cuando, como si el junco hablara de la brisa sin dejar de hablar de sí mismo, observa la elegancia, los matices, la dinámica de su música, y asegura que “facilita la recreación de atmósferas, caracteres, sentidos teatrales», según se ha demostrado en la arrobadora Tarde en la siesta y en el fantasmagórico, irónico, alucinante Retrato de un vals.

Recientemente Alicia ha dicho que si respira, baila, y si existe baila. El hilo zóismo de la danza ha atravesado su vida silenciosamente. Cuando la cortina empieza a descenderse, sabemos que vamos a asistir al combate de la gravedad y de la gracia que estudiara Simone Weil y que sólo la danza resuelve. Cuando la nervatura de la orquesta empieza a vibrar en esa oscuridad soñada por el hombre, no por la naturaleza, en ese estremecimiento indecible inventado por el hombre, sabemos que vamos a asistir al nacimiento del principio de indeterminación de la materia descubierto por Werner Heisenberg y que sólo en la danza se ilumina. Iluminación de las candilejas, el muslo de oro de Pitágoras brilla en la sombra, las cejas pintadas de Diana cazadora convergen en un punto, es el instante en que el Deseo toca la raya del Arte, en que Poros y Penia empiezan a engendrar a Eros.

Grupos, timpanis, coreografía, Degas en un rincón atiza dulcemente su paleta sensualizadora de tutús y zapatillas. Pero hay otro bailarín que quisiera atravesar saltando la escena. En un discurso fundador dice de súbito Martí: “¡Esta es la turba obrera, el arca de nuestra alianza... !» ¿Ese desconocido bailarín será el Salmista que saltaba y danzaba delante del Arca de la Alianza, y por él? fue menospreciado? Alicia en cambio lo recibe con una reverencia y con él inicia el pas de deux invisible de todas las culturas, de las revelaciones todas, que el pueblo se merece.

Ah, querida Señora, Musa cubana, Carmen y Oshún, Cisne y Flora, recibe con las palmas de nuestras manos las palmas de la patria.

Alicia Alonso & André Eglevski en Apolo
Foto: Fred Fehl ©Repositorio de Danza Alicia Alonso



La genialidad de la danza de *Alicia Alonso*

Clive Barnes

La gran estrella cubana ostenta la carrera más larga, más fructífera y quizás la más extraordinaria en toda la historia del ballet, como bailarina, como fundadora y espíritu guía de una escuela nacional que ha producido una gran compañía y generaciones de bailarines que se hallan en todas partes del mundo. Es a ella a quien se le otorgará el «Premio Irène Lidova a una vida dedicada a la danza», como parte de «Les Étoiles de Ballet 2000» en Cannes.

Alicia Alonso es más que una prima ballerina absoluta: es una institución. Ella estuvo entre las primeras fuerzas dominantes del ballet americano y, como fundadora del Ballet Nacional de Cuba, su maestra principal y coreógrafa más frecuente, virtualmente inventó el ballet en Cuba. Sólo por ello el mundo de la danza ha contraído con ella una enorme deuda. Pero con todos los elogios que se le hacen, totalmente justificados, por su contribución al American Ballet Theatre, y particularmente al ballet cubano, quizás las cualidades de su propia danza podrían haber sido ligeramente marginadas. Alicia Alonso era una magnífica bailarina. Vi bailar a la Alonso por primera vez en la Royal Opera House, Covent Garden, el 4 de julio de 1946. Acompañada por André Eglevski bailó la mazurka y el pas de deux de Las sílfides, e inmediatamente me sentí atraído por la magia bravía y fantástica, aunque contenida, que la envolvía. Se hallaba en la primera etapa, ya entonces notable, de una carrera danzaria que duraría tanto como la de su más cercana contemporánea, Maya Plisetskaya. En aquel momento, la Alonso, conjuntamente

con la bailarina dramática estadounidense Nora Kaye, encabezaba el Ballet Theatre, hoy conocido como American Ballet Theatre, una compañía a la que, casi en los días de su fundación, ella se había incorporado con quien era entonces su esposo, Fernando Alonso —que en el papel de un Fauno en la Helena de Troya de David Lichine, regaló una de las interpretaciones más hilarantes que yo haya visto jamás en la danza—.

Durante la primera temporada londinense se le vio en diversos personajes, desde Julieta en Romeo y Julieta, de Antony Tudor, «Un episodio en su pasado» en Jardin aux Lilas de Tudor, como una criatura perversa en su Undertow, hasta en un sorprendente y delicioso rol de comedia en el encantador ballet On Stage, de Michael Kidd, hoy desafortunadamente perdido, así como en el rol estelar de Graziana, obra cumbre de John Taras.

Ya era entonces una perfecta clasicista, al extremo de llamar la atención de George Balanchín lo suficiente como para que la incluyera en Apolo, conjuntamente con Eglevski, y para crearle un nuevo ballet, Waltz Academy, una viñeta exquisita de la Ópera de París. No sorprende el hecho de que, cuando Balanchín regresó un año después con el fin de crear su último ballet para el American Ballet Theatre, el esplendoroso Tema y variaciones fuera para ella y para su nuevo e importante compañero Ígor Youskévitch, un elenco que yo, personalmente, jamás he visto superado.

Tal vez, el mayor logro de Alicia Alonso en esa primera temporada en Londres haya ocurrido el 15 de julio —me lo asegura mi diario—, en el rol titular de Giselle, con Eglevski como Albrecht, Nora Kaye como Myrtha, Reina de las Wilis. Aunque inmadura aún en el papel en aquel entonces, la Alonso estaba destinada a convertirse en una de las grandes Giselle del siglo XX —las

otras son, supongo, Tamara Karsavina,

la primera, que vivió antes de mi época;

Olga Spessívtseva,

a la que sólo

pude ver por

un instante

acompañada

por Anton

Dolin, en

una precaria

película silente

de 1932, producida

por la Camargo Society

de Londres, y —ya aquí piso

el terreno firme del recuerdo personal—

Alicia Márkova, Galina

Ulánova, Yvette

Chauviré...

y, naturalmente, la Alonso que ha

bailado el rol soberbiamente, por mucho

tiempo, y que aún en sus últimas

interpretaciones, acosada por su siempre

débil visión—galantemente ignorada—,

mostró evidentes destellos de genialidad.

La mayoría de las Giselle acentúan el aspecto terrenal de muchacha campesina,

tal como la interpretaba Ulánova, o la

imagen espectral fugitiva tipificada por la

Márkova. La cualidad especial de Alicia

Alonso fue la de saber combinar las dos.

Cuando asumió el rol en el American Ballet Theatre por primera vez, seguía los pasos de la Márkova —como lo hizo en el Romeo y

Julieta de Tudor— y en sus primeras interpretaciones, en Londres al menos, estaba muy influida por la espiritualidad fantasmagórica de la bailarina inglesa.

Pero cuando la volví a ver —durante la temporada del American Ballet Theatre,

en Londres en 1950— en una nueva producción con la sin par escenografía y el vestuario

de Eugene Berman, y con un nuevo y más adecuado

Albrecht en la persona de

Ígor Youskévitch, había

profundizado ya en

el personaje e incluso

había perfeccionado

detalles de

interpretación.

Su sentido puro del teatro iba aflorando. Estaba empezando a conformar una totalmente convincente tímida muchacha

campesina, dotándola desde

el principio de un conmovedor

atractivo y de una predestinada

singularidad, conduciéndola gentilmente

a la locura al saberse traicionada. También

nuevas eran la confianza y la luminosidad

de su espectral Giselle en el segundo

acto. En el transcurso de los años, con su

propia compañía y en su propia puesta

en escena, las cualidades reveladas en

las primeras etapas culminaron en lo

que es hoy la Giselle de Alicia Alonso:

un maravilloso retrato danzado.

Fue en esa misma temporada de 1950 que apreció su brillante histrionismo en el melodrama menor de Agnes de Mille, Fall River Legend, personificando a Lizzie Borden, la famosa asesina



armada de un hacha, rol diseñado para Nora Kaye que, por estar lesionada esta bailarina, fue interpretado en su estreno por la Alonso; mientras que en Billy the Kid de Eugene Loring, como la Madre-Amante revelaba su expresiva sensualidad latina.

Su especial don dramático se hizo plenamente evidente en 1967, cuando su entonces cuñado Alberto Alonso creó Carmen Suite, con una sensual partitura de Rodion Schedrin sobre la base de la compuesta por Bizet, para la Alonso y, alternativamente, para la Plisétskaya. Ambas bailarinas triunfaron; la Alonso, la más brillante, y la Plisétskaya, la más descarnadamente erótica.

Alicia ha sido siempre muy querida por el público estadounidense, y fue muy admirada en las giras que llevó a cabo por Estados Unidos al frente de su Ballet Nacional de Cuba, con el que actuó de nuevo en el Metropolitan Opera House de Nueva York y en el City Center; y cuando regresó en 1975, como invitada a una Gala del American Ballet Theatre, con uno de sus mejores partenaires: Jorge Esquivel, y ofreció su proverbial e iluminada versión del pas de deux del segundo acto de El lago de los cisnes, recibió una bienvenida verdaderamente memorable.

¿Qué es lo que mejor recuerdo y más aprecio de la danza de Alicia Alonso? Su estilo. En 1950, cuando apenas me iniciaba como crítico profesional, escribí en la revista británica *Dance and Dancers*, reseñando la temporada del Ballet Theatre en Londres: «Alicia Alonso ha ascendido notablemente; sobria, sin afectación; nunca obtendrá el aplauso popular ganado por muchas bailarinas exhibicionistas, pero menores; ella siempre deleitará a todos aquellos que respetan la contención y el estilo en un artista.» Bueno, evidentemente estaba equivocado en cuanto al aplauso popular —se ha convertido en una de las bailarinas

más populares y queridas de nuestra época— pero, cuando tantos comentarios sobre la Alonso enfatizan su «temperamento latino», me gustaría recordarles a todos la «contenida, nada afectada expresividad de su interpretación y estilo.» Esas cualidades —sobre todo— constituyen para mí la genialidad de la danza de Alicia Alonso.

«Alicia Alonso ha ascendido notablemente; sobria, sin afectación; nunca obtendrá el aplauso popular ganado por muchas bailarinas exhibicionistas, pero menores; ella siempre deleitará a todos aquellos que respetan la contención y el estilo en un artista.»



Cuando un artista rebasa el reino unívoco de la historia para trascender al reino de la leyenda, todo elogio es inútil. Cuando un artista ha recorrido un trecho largo y rico de su carrera, cuando ha legado al mundo una imagen henchida de eternidad, cuando esa artista es una totalidad en sí misma, una inspiración y una espiración, cuando son ya los astros quienes la rigen y su lenguaje es razón poética y hechizo qué vamos a decir.

Todo esfuerzo es inútil. Ella puede más. Ella ordena su propio destino, su propia evocación. Jamás una bailarina ha estado más asistida de una herencia ancestral, más habitada por los demonios eróticos del cuerpo que ella. Jamás una bailarina ha resistido con mayor estoicismo y espíritu de combate las adversidades de la vida. Jamás una artista ha retado tanto al destino. Jamás una artista ha sido tan vencedora. Por todo eso Alicia Alonso ya no podrá ser juzgada por los parámetros mortales, sino por los que rigen la conducta de lo sagrado.

Porque ella es una diosa y me consta. La he visto quedar en vilo, detenida como un albatros en el segundo acto de Giselle. La he visto en la encarnación tempestuosa y sensual de Carmen, infundida de la pasión y el vértigo, en Coppélia, leve y profunda, en El lago de los cisnes. La he visto descender al hueco de Proserpina, presa de la locura y ascender al Olimpo de Afrodita.

El mundo que nos rodea se vuelve un espejismo y ella en su presencia seductora e inmarcesible lo abarca todo. Ha dado el salto mortal que es lo que la diferencia del resto. Osadía y talento, técnica suprema y equilibrio perfecto. Por eso y porque en su mítica carrera artística lo hizo todo, lo interpretó todo, sin ambages, sin temores, antes bien

poseída por esa fuerza interior que la liberó de todas las probables ataduras, de todas las limitaciones comunes de su género, que la desinhibió, ella es nuestra prima ballerina absoluta, que es como decir sustancia de lo lírico y lo épico.

Como la heroína griega, ella es ya un arquetipo y un modelo. Y es a la vez mujer sencilla, una armadura de carne y hueso con un alma generosa. atada a su propia historia, que es la historia nuestra, la de todos los días. Hablar de sus virtuosismos danzarías, de sus arabescos únicos y sus balances, de su dinamismo escénico y su gracilidad, de sus intrépidos fouettés, será repetir lo que ya sabemos.

Hablar de su vasto, yo diría único repertorio, quizás el más completo que una bailarina de nuestro tiempo haya poseído, de su labor coreográfica, de una creatividad inimaginable y creciente, de su cátedra de gran maestra, generadora de un estilo que por fuerza es ya el estilo de la danza cubana, de su escuela, sería también repetir lo sabido. Y si fuera poco, acompañó como ninguna a todos los grandes de su momento y fue acompañada por ellos.

Tensó la fina cuerda de su arte hasta el límite de la gloria, sin caer en el vacío, sino, por el contrario, dejando un vacío que nadie podrá ocupar completamente, y está aquí entre nosotros, alegre en la «melodía de nuestro destino», como escribió José Lezama Lima, evocando a Julián del Casal, y que hoy en esta sala privilegiada de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba la podemos ver, la podemos festejar, la podemos tocar, le podemos decir, gracias, Alicia, por permitirnos acariciar en su propia piel la leyenda Un signo en el espacio:

Alicia Alonso en París



ALICIA ALONSO

LA IMAGEN DE LA ETERNIDAD.

UN SIGNO EN EL ESPACIO: *ALICIA* *ALONSO* EN PARÍS

ALEJO CARPENTIER

¹La danza es un signo en el espacio. Algún día el gran poeta Paul Valéry señaló que en el Partenón de Atenas lo más importante era el espacio dejado entre las columnas y que, llenando el vacío se encuadraba en las columnas mismas del maravilloso edificio. Creo que dijo, con estas u otras palabras, -detesto el movimiento que desplaza las líneas- o La danza, en su sentido más profundo, es una sintaxis de la dinámica humana según la cual el movimiento, respondiendo a sus voliciones profundas, mantiene la arquitectura del cuerpo, del organismo, de la formación muscular del ser humano sin modificar las líneas, pero por el contrario magnificándolas y dándole un sentimiento expresivo 'que es el de Orfeo alzando las murallas de una ciudad al sonido de un arpa. Baile, música y arquitectura son tres esencias que se integran en una totalidad. Danzar integrando el gesto a lo presente y perenne, es lo que ha logrado una danzarina de la visión y calidad de Alicia Alonso.

De niño tuve la dicha de ser arrullado por Anna Pávlova y desde entonces cobré el sentido de lo que podía ser la danza a partir del instinto de una mujer genial. Encuentro una relación entre

el genio de Anna Pávlova y de Alicia Alonso que al cabo de los años vividos y cumplidos de los años gastados y padecidos me establecen un contrapunto entre esas prodigiosas danzarinas.

Con el segundo acto de El lago de los cisnes de Chaikovski, sobre la vieja coreografía de Lev Ivánov, Alicia Alonso, remontándose a las tradiciones del gran ballet romántico alcanza las cumbres de sus posibilidades. Ya no es un ser que anda o se mueve en la escena de una manera prodigiosa: alcanza en el pas de deux una elevación que solamente he conocido en la danza de Anna Pávlova.

No camina, vuela, se revela en toda su grandeza, pocas veces alcanzable (acaso tres veces en este siglo), que le ha valido el entusiasmo increíble del público de París. El público de París es difícil, es frío, se entusiasma difícilmente. Alicia Alonso ha sido objeto de tantos alzarse de telones, que renunció a establecer un recuento de ellos. Alicia, una vez más, ha sido, ante el público de París, y el público del mundo nuestra siempre Alice in Wonderland.



BAILARINA MÁS ALLÁ DEL GESTO

IOSHINOBU NAVARRO SANLER

Una gran bailarina es aquella que trasciende el gesto. Aquí no se habla en términos de pas de bourrée, de entrechat, ni de la conciencia de una posibilidad de realización humana. Una verdadera bailarina es aquella que, dominadas todas las técnicas, logra rebasarlas y, con los pies en tierra, se eleva a un nivel que es del vuelo de Ícaro. Alicia Alonso ha alcanzado ese estado de la danza en el cual se llega más allá de la danza para convertirla en una interpretación del mundo.

Alejo Carpentier

Una de las distinciones por la que se ha reconocido la escuela cubana de ballet, es su manera de interpretar las grandes obras del repertorio romántico-clásico de la danza. Desde el momento que el crítico británico Arnold Haskell hablara sobre el fenómeno cubano, uno de los puntos al que se refería, y que consideraba de mayor trascendencia, era la gestualidad y el lenguaje corporal de los cubanos, totalmente distinto al de los bailarines del resto del mundo, sin dejar de respetar los cánones establecidos para cada estilo dentro del ballet, ya fuera el romántico o el clásico. Es por esto que la gestualidad y el lenguaje corporal, ha sido un punto importante dentro de la formación de los bailarines cubanos.

Si volvemos a la génesis de la escuela cubana de ballet, y analizamos la carrera artística de su principal figura, Alicia Alonso, nos encontramos con que la bailarina trasciende no solo por una técnica depurada, e incluso podría decirse que adelantada a su época, sino también por un alto nivel interpretativo y expresivo. La Alonso, desde los inicios de su carrera, destacó como intérprete de papeles que, más que la técnica académica, demandaban del bailarín un total conocimiento de formas expresivas, corporales e interpretativas, que exigían el examen de toda una psicología y de diferentes estados de ánimos para ser convincentes y tener una coherente línea dramática. Ejemplo de ello son personajes como Lizzie Borden de Fall River

Legend —caso real de la historia americana, una mujer que asesinó a toda su familia con un hacha—, Caprichos, Undertow, y los no menos importantes roles en los ballets Aleko, Pillar of fire o Jardin aux lilas, obras todas de grandes exigencias dramáticas por el nivel de sus tensiones emocionales y psicológicas, interpretadas por la Alonso entre la década del 40 y el 50, y que ya la mostraban como una de las más grandes intérpretes de su época.

Sin dudas, el triunfo que más ha trascendido de Alicia Alonso ha sido su interpretación minuciosa del personaje de Giselle, en el ballet homónimo, cumbre del romanticismo francés. En su versión coreográfica, Alonso reinterpretó toda la obra desde el conocimiento del estilo. Importante fue el minucioso trabajo de mesa realizado para la filmación del filme Giselle, de Enrique Pineda Barnet, realizado por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) en 1962. Durante este estudio, fue creada una historia personal para cada personaje, lo que facilitó a los intérpretes el contar con varios puntos de partida para crear el mundo psicológico

de su rol, desarrollando, a partir de ahí, una gestualidad, una intención corporal e incluso una cadencia de movimientos que acentuaba las características particulares del personaje.

Especialmente, son destacables las pautas dramáticas e interpretativas que se marcaron para la conocida escena de la locura de Giselle.

Este pasaje demuestra que el ballet Giselle es mucho más que el dominio de la técnica clásica danzaria pues demanda, además, un gran conocimiento del lenguaje corporal y extra verbal, de las emociones y de la psicología humanas, para poder tocar los sentimientos más profundos del espectador. Cuando la heroína del ballet enloquece al saberse engañada por su enamorado, se desarrollan varios elementos simbólicos. Estos descubren al espectador los diferentes estados psicológicos que ocurren al interior del personaje. El dolor de la traición, el estado de negación, el recuerdo de los buenos momentos que ahora son dolorosos —el desojar de la flor que siempre previene que Albretch no la ama—, se van dando a través de un proceso de abstracción en el lenguaje gestual del personaje que, al tratar de lidiar con el dolor de la traición, entra en una zona intermedia entre el delirio y los pequeños momentos de cordura hasta que su corazón enfermo no resiste y finalmente se detiene.

Más allá de Giselle, son muchos los buenos ejemplos que se podrían poner de la magistral utilización del lenguaje corporal y simbólico de la Alonso en sus personajes. A medida de que la artista fue alcanzado una madurez técnica cada vez más depurada, también desarrolló su quehacer interpretativo. En realidad, Alicia Alonso se dio cuenta desde muy temprano —y como bien planteaba Jean Georges Noverre en sus Cartas sobre la danza y los ballets— que el arte danzario no se podía limitar al hecho técnico sino que debía comunicar, por medio de un lenguaje totalmente pantomímico, las sensaciones e imágenes que le permitieran al espectador

Alicia Alonso, en la escena del Concierto en La Diva, María Callas in Memoriam.
©Colección Museo Nacional de la Danza.
©Repositorio Digital de danza Alicia Alonso.

transitar a través de la obra y sentirse parte de ella. Esto, ha declarado la Alonso, significa el mejor logro de un bailarín.

Es importante destacar que existen aspectos que inciden en el conocimiento y la buena utilización del cuerpo para comunicar en el caso del artista, y uno de los principales tiene mucho que ver con su acervo cultural, sus conocimientos generales y el desarrollo de su experiencia vital, que influyen grandemente el proceso de formación.

Durante la historia del Ballet Nacional de Cuba, los coreógrafos de la compañía han utilizado la técnica académica en función de la dramaturgia y de discursos expresivos, cargados de intensidad psicológica, de simbolismos. Ejemplo de ello —y solo mencionando obras en las que Alicia Alonso estrenó los roles protagónicos—, serían ballets como *Cumbres Borrascosas*, *Edipo Rey*, o *Diario perdido*, en el que la bailarina interpreta a una artista al final de su carrera y que, a través de sus recuerdos, transita por varios estadios dramáticos cuando incorpora personajes icónicos de las artes escénicas como Julieta, Medea, Lady Ann, Juana de Arco y Blanche Dubois. En *Diario perdido*, la progresión dramática que permite distinguir a los diferentes roles se realiza a través de una estudiada gestualidad, de las poses, de la intensidad del movimiento, del lenguaje corporal, de las diferentes posturas que se adoptan, llenas de referencias artísticas e históricas, más allá del cambio escenográfico y de las transformaciones del vestuario.

Si continuamos revisando el catálogo interpretativo de la Alonso, nos topamos con *La Diva* (María Callas in memoriam),

un trabajo coreográfico firmado por Alberto Méndez que resultó muy interesante para su época. El ballet recorría varios momentos de la vida de la gran soprano María Callas, pero sin pretender ser un ballet biográfico sino más bien una obra donde se destacaran solo momentos, llevados a metáforas, de la vida emocional de Callas.

El trabajo coreográfico de este ballet, está muy basado en lo significativo, la imagen, el símbolo, pues se pensó incluso desde el parecido físico que compartían Alicia Alonso y María Callas para, a partir de ahí, desarrollar todo un discurso alegórico compartido. Aunque el ballet fue estructurado en diferentes escenas, si analizamos sólo la primera, titulada “El concierto”, encontramos un “buen alarde” en el uso del lenguaje gestual.

En este momento, Alberto Méndez se apoya en los valores del símbolo, realiza un juego entre el movimiento y la música para recrear una imagen que ubique al espectador ante María Callas en un concierto. Aquí el trabajo coreográfico evoca a un imaginario expresivo y desarrolla una equivalencia entre el movimiento corporal de la bailarina y la acción del canto lírico, la voz, de la soprano.

Al subirse el telón y aparecer la diva junto al piano, el público inmediatamente rompe el silencio con aplausos. Desde ese momento, ya los espectadores del ballet se encuentran

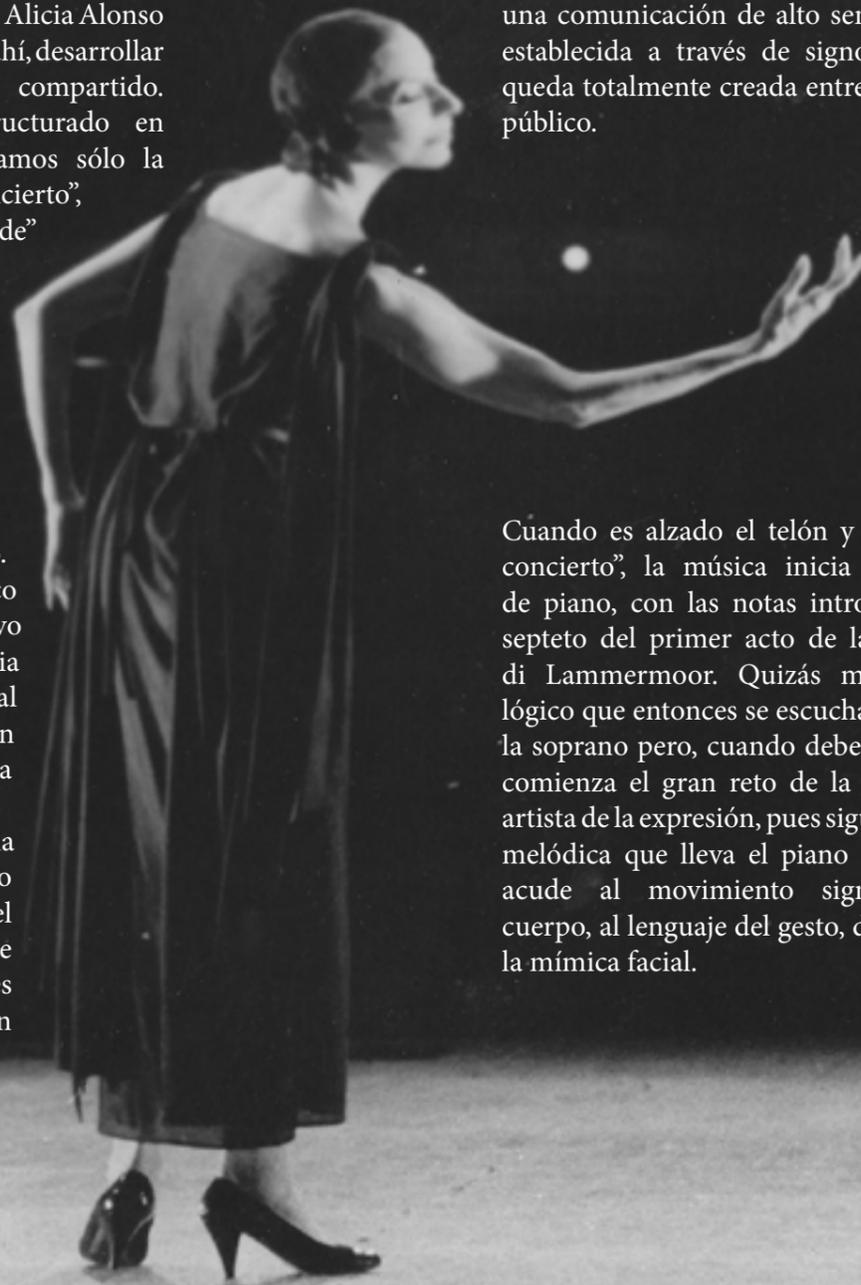
situados ante una imagen icónica, de alto significado, pues el lenguaje corporal en la Alonso, la postura determinada en sus brazos y su cabeza, combinado con el vestuario y el peinado, inmediatamente reviven la imagen de la cantante operática. Todo esto se junta ante el espectador, aún cuando sabe que Alicia Alonso no trata de hacer una caracterización de la cantante lírica, sino que sólo se mueve en la evocación, hace un llamado al recuerdo, a una imagen guardada en la memoria. De inmediato, una comunicación de alto sentido cultural, establecida a través de signos elocuentes, queda totalmente creada entre la artista y el público.

Cuando es alzado el telón y comienza “El concierto”, la música inicia con un solo de piano, con las notas introductorias del septeto del primer acto de la ópera *Lucia di Lammermoor*. Quizás muchos verían lógico que entonces se escuchara el canto de la soprano pero, cuando debe entrar la voz, comienza el gran reto de la Alonso como artista de la expresión, pues siguiendo la línea melódica que lleva el piano la coreografía acude al movimiento significativo del cuerpo, al lenguaje del gesto, de la mirada, a la mímica facial.

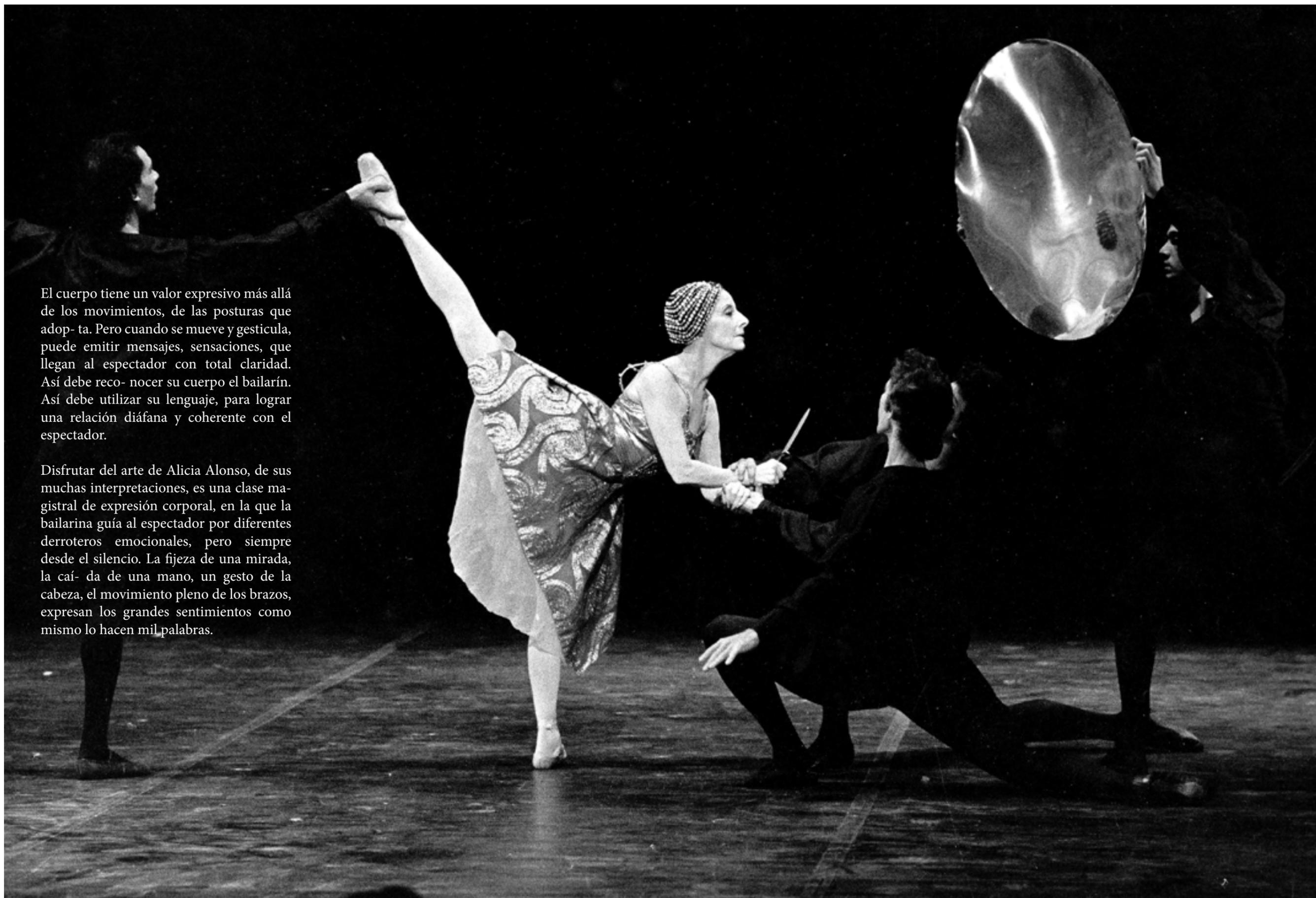
Existe en este momento una conjugación perfecta de movimientos y sonidos en el espacio escénico, elementos que ya están reconocidos por una gran parte de la audiencia que los acomoda en sus previos conocimientos. El público sabe que este ballet, aunque hable de una gran cantante, como obra danzaria será expresado fundamentalmente sin palabras, corporalmente. Es entonces, al no emitirse el sonido de la voz, el espectador la encuentra en la movilidad de los brazos de la Alonso, que lleva a lograr el equilibrio cognitivo y necesario para establecer una comunicación coherente: el público, basado en sus conocimientos, comienza a relacionar estas nuevas imágenes que le van llegando a través de la obra, con las que ya tiene en su imaginario personal, para entender el discurso dramático que se le plantea.

El gesto habla, no solo de una letra musical previamente escrita, sino de pensamientos y sentimientos interiores, que se recomponen estéticamente para dar lugar a una imagen nueva que lleva al espectador a diferentes estados de ánimos, y a cuestionarse las verdaderas esencias de la vida. La diva está en la escena, en su concierto; es su momento de gloria; pero en su interior, la otra vida no deja de pasar; todos sus pensamientos, su soledad y sus dudas, sus miedos, se ven reflejados en su arte, ahora a través de la gestualidad, a través del cuerpo.

El cuerpo de Alicia Alonso se convierte en una voz interior que viene a nosotros a través de la danza para traernos el recuerdo de una mujer, mediante posturas de gran plasticidad, gestos específicos, la expresividad de los brazos, del cuerpo todo, que se convierte en la voz que entona la música de Donizetti.



Alicia Alonso en *La Diva*, escena el Concierto
©Colección Museo Nacional de la Danza
©Repositorio Digital de danza Alicia Alonso



El cuerpo tiene un valor expresivo más allá de los movimientos, de las posturas que adopta. Pero cuando se mueve y gesticula, puede emitir mensajes, sensaciones, que llegan al espectador con total claridad. Así debe reconocer su cuerpo el bailarín. Así debe utilizar su lenguaje, para lograr una relación diáfana y coherente con el espectador.

Disfrutar del arte de Alicia Alonso, de sus muchas interpretaciones, es una clase magistral de expresión corporal, en la que la bailarina guía al espectador por diferentes derroteros emocionales, pero siempre desde el silencio. La fijeza de una mirada, la caída de una mano, un gesto de la cabeza, el movimiento pleno de los brazos, expresan los grandes sentimientos como mismo lo hacen mil palabras.

CELEBRACIÓN DE LA DANZA Y EL TALENTO

Palabras del Sr. Koïchiro Matsuura, Director General de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en el homenaje ofrecido a Alicia Alonso en la sede de esa institución, en París, con motivo del Día Mundial de la Danza, el 29 de abril del 2003

Madame Alicia Alonso, Embajadora de Buena Voluntad de la UNESCO, Excelencias, Señor Presidente del Consejo Internacional de la Danza, Señoras, señores:

Algunos especialistas afirman que la danza es el primer acto que el ser humano practicó. Si ello es cierto, la danza es una expresión privilegiada del patrimonio cultural de todos los pueblos. Una expresión física que es a la vez simbólica. Es por eso que tenemos la imperiosa necesidad de otorgar a este arte toda la importancia que merece, y de impulsarlo tanto por medio de la educación de los niños como por medio de la promoción de los artistas. La inteligencia del cuerpo debe ir pareja con la inteligencia del espíritu.

Madame Alicia Alonso, si existe un nombre que evoque a escala internacional la estética de la danza, la coreografía y su enseñanza, es sin dudas el suyo. Al nombrarla Embajadora de Buena Voluntad de la UNESCO, uno de mis propósitos era el de destacar la importancia

que la UNESCO concede a la danza. Es por eso que estamos especialmente felices este año de celebrar de esta manera el Día Mundial de la Danza, en su compañía, aquí en la UNESCO. Le agradezco calurosamente su devoción y su apoyo a nuestros programas y objetivos.

Antes de dar paso a los jóvenes solistas del Centro Coreográfico Franco-Japonés para iniciar la apertura del Día Mundial de la Danza 2003, permítanme agradecer también al Consejo Internacional de la Danza y a su Presidente, el señor Alkis Raftis, así como a todos los que se han unido a nosotros para la celebración de este día de homenaje a la danza y al talento de Madame Alicia Alonso.

Alicia Alonso recibiendo en acto Solemne el Nombramiento de Embajadora de Buena Voluntad de la UNESCO. En la foto Koichiro Matsuura Dtor General de UNESCO, María Teresa de Luxemburgo Gran Duquesa de Luxemburgo. ©Colección Museo Nacional de la Danza



Mis Recuerdos de

Alicia Alonso

por Luc Bouy

Recuerdo cuando era bailarín en la compañía del “ Ballet del Siglo XX de Maurice Bejart. Bejart invitó a Alicia Alonso a Bruselas para bailar en el papel de Odette con Paolo Bertoluzzi en el segundo acto del Lado de Los Cisnes readaptado por el Maestro José Pérez para el cuerpo de baile femenino.

Alicia llegó, muy resfriada, cansada por el largo viaje y por el jet lag. Las escaleras, donde entraban los artistas al Teatro de las Monnaie, estaban compuestas por dos partes: y después de los primeros escalones, la escalera daba la vuelta a ángulo recto y Alicia, no conociendo el sitio, por poco choca contra la primera pared.

Estaba detrás de ella y me quería morir de la vergüenza y de compasión a la vez por esta grandísima artista.

Después de una hora la vi en el escenario ensayando con el maestro Fernando Alonso, que con mucha dureza le corregía sin piedad.

Después la vi bailar con Paolo Bertoluzzi, estaba fascinado con su interpretación. Me sorprendió mucho, no solo por la técnica perfecta, sino también por sus brazos que movía bajo estética del estilo y el personaje, pero a los que les daba una nueva significación; y sobre todo su mirada intensa y enamorada hacia Paolo durante la

preparación de los pirouettes, o en aquellos momentos que lo requerían; sin dudas una experiencia inolvidable, que quedó grabada en mi memoria.

En el 1990, se suscitó mi reencuentro con Alicia Alonso cuando me invitó a montar una coreografía con los solistas del Ballet Nacional de Cuba, para el Festival Internacional del Ballet de La Habana. El Ballet se llamaba *Primavera*; bailaban: Svetlana Ballester, Jorje Vega, Gloria Hernandez, Jose Zamorano, Lorena Feijòo, Pablo Moret...

Al llegar fui a saludar a *Dame* Alicia, estaba muy emocionado, le saludé con muchísimo respeto....sus palabras fueron: “Ah eres tú el iconoclasta?” refiriendose a mi interpretación en el papel de Albreht en la controvertida reelaboración de la Giselle de Matz Ek...

Durante mi permanencia en La Habana, tuve el placer y el privilegio de asistir a la clase del Ballet Nacional, donde también estaba Alicia. La guiaba una joven bailarina hacia su lugar en la barra, que estaba marcada con una pequeña toalla blanca. Alicia realizó su clase y sus ensayos con una perfección increíble, un verdadero espectáculo que se puede categorizar como puro arte para la vista, pero lo más sorprendente fue ver

que Alicia durante las clases, corregía a los bailarines presentes.

En el 2010 volví a Cuba nuevamente invitado para participar en el Festival de Ballet de la Habana, para coreografiar un pas de deux para Viengsay Valdés e Elier Bourzak “*El Perfume*”. Esta era una edición especial del evento que se celebraba cada dos años dedicado a la festividad por los noventa años de Alicia.

Después de una maravillosa comida ofrecida por Alicia a los coreógrafos invitados, donde ella vestía de verde, para apoyar moralmente el equipo de Brasil que jugaba la final de la Copa del Mundo de futbol, volvimos a la sede de la compañía, allí un pianista tocaba Chopin, durante un ensayo de Las Sílides. Entonces le comenté a Alicia:

Que encanto Chopin, me gusta mucho, por cierto, ¿Ud. ha bailado las Sílides?

Y ella contestó:

mucho, recuerdo cuando Mickhail me decía que aquel movimiento tan específico de la mano representa la escucha del ruido de la brisa tocando el lago...

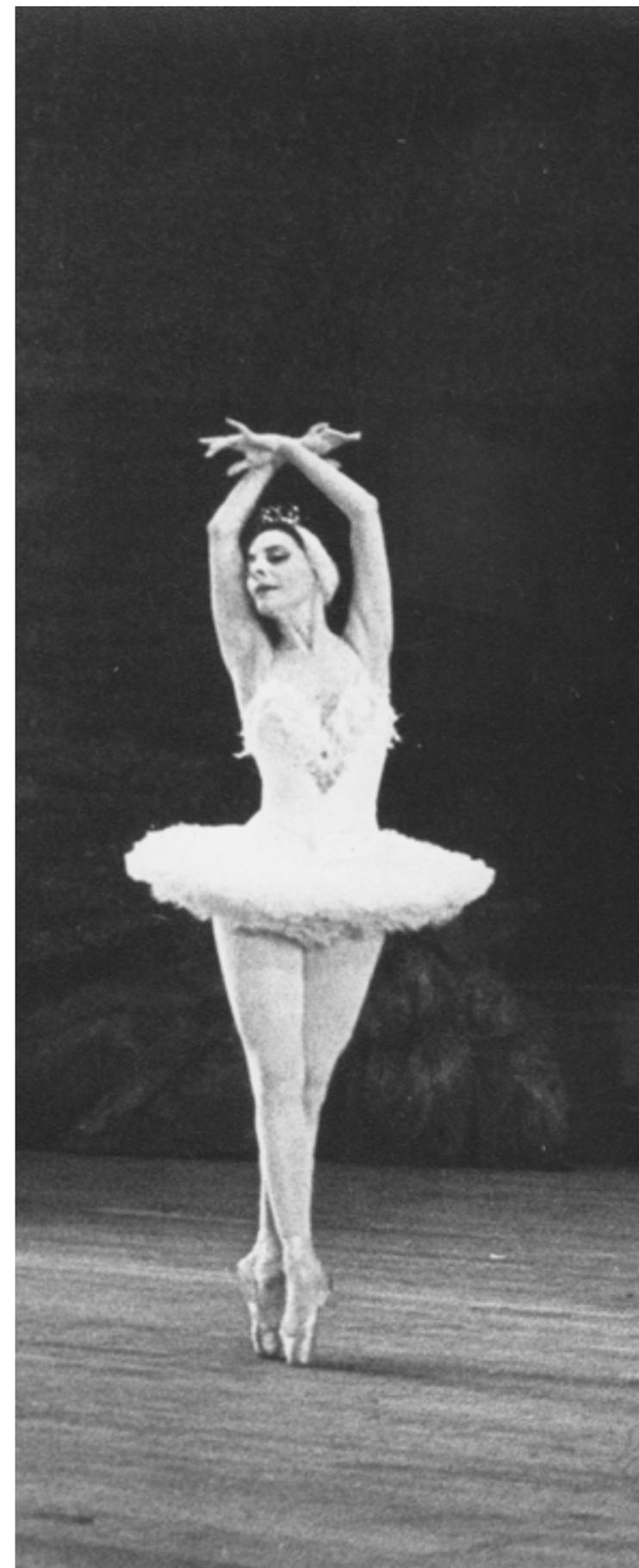
y yo le pregunté Mickhail?....

Sí Fokine... me respondió.

Alicia había trabajado directamente con el coreógrafo de *Chopiniana*, y en ese momento fuí conciente de que estaba delante de una verdadera leyenda viviente.

La última vez que vi a Alicia fue por el evento del Premio Leonide Massine en Positano, en Septiembre de 2012.

Venía desde Roma en coche, y cuando bajó le acogí muy cariñosamente preguntándole como le había ido el viaje y si no había sufrido por todas las curvas de la Costiera Amalfitana? Y me respondió que habría sido más fácil hacer 32 fouettés.



¿ALICIA EN CINE?

PEDRO SIMÓN

El arte de un gran bailarín no tiene la posibilidad de perdurar más allá de su época, en las condiciones integras con que lo hace un poema, una composición musical, una obra pictórica o inclusive en los últimos tiempos una coreografía.

Estos productos de la creatividad humana quedan plasmados como hecho estético en sí mismos; se extrañan a su autor y existen por derecho propio. No ocurre lo mismo con las expresiones artísticas llamadas interpretativas, en las que la realización estética va dejando de ser casi en el mismo momento en que se produce. Esos artistas deben manifestarse, por lo general, a través del lenguaje de otros; pero sabemos que esa circunstancia no siempre es una limitante insalvable.

El texto de un drama o una coreografía pueden ser ocasión para que se revele toda la riqueza de una individualidad. Tengamos en cuenta el proceso de recreación que realizan algunos intérpretes mostrándonos matices, descubriendo posibilidades, nuevas dimensiones que no siempre el autor pudo imaginar. No creemos en el cine como instrumento capaz de preservar, para futuras generaciones, el arte de los llamados "monstruos sagrados" de la danza. Los casos que conocemos, al menos, nos hacen en extremo escépticos. El ejemplo cercano de Alicia Alonso parece apoyar ahora nuestros criterios: en sus filmes no encontramos apresados, en todo su alcance y profundidad los elementos esenciales que hacen grande el

arte de la bailarina. Es conveniente aclarar que esos valores no se limitan, como pudiera pensarse, a la perfección técnica o la brillantez interpretativa de la ejecutante (que sí es posible reflejar en el cine); y mucho menos, a las excelencias estrictamente cinematográficas que puedan encontrarse en un documento filmico de este tipo. Una producción cinematográfica siempre recogerá en forma estática, con relación al desarrollo histórico de la expresión danzaria, lo que externamente fue la bailarina en un momento dado, sin que pueda reflejar el acontecer estético en todas sus relaciones e integridad.

Serán otras formas de ver, otros criterios que no formaron parte de los contextos que produjeron su arte, los que enfrentarán más tarde el filme buscando la razón de la grandeza y la fama, tan afirmadas en su época. La especial atracción para los públicos de un intérprete de esta naturaleza se produce a través de mecanismos de índole psicológica, de relación artista-espectador. Por eso no podrá comprenderse cuando dejen de existir las claves del momento en que se produjo. El secreto no se oculta solamente en el bailarín, sino en la idiosincrasia de un público, de toda una época, y en la correspondiente referencia entre factores.

Por eso es inútil el intento de descifrarlo descomponiendo, el fenómeno en una técnica, un estilo o en peculiaridades físicas, por excepcionales que sean. Podemos encontrar figuras en las que la capacidad de seducción

persiste, inclusive en ausencia más o menos relativa de alguna de esas virtudes.

No pretendemos negar las grandes posibilidades del arte cinematográfico dentro de la danza. En lo meramente instrumental, es sin duda un auxiliar eficaz para la preservación de coreografías. Por otra parte, la danza en el cine podría constituir un género en sí misma, con obras realizadas dentro y para el peculiar lenguaje filmico. No se excluye la posibilidad de crear, incluso, un gran bailarín cinematográfico.

No deben desconocerse tampoco las enormes posibilidades de divulgación masiva de este medio. Sólo dudamos de su efectividad como documento preservador del arte de una gran individualidad, en su consideración como fenómeno específicamente teatral.

En el caso de Alicia Alonso la situación se agrava, por lo exigua de la cantidad de filmes que se le han realizado (casi ridícula si se considera la importancia de la artista y lo extenso de su repertorio), y la pobre calidad de los materiales existentes. La poca experiencia en el USO de la técnica cinematográfica propia que exige la danza, y la falta de conocimientos sobre los problemas particulares de este arte, en los cineastas, podría ser una causa principal de los desaciertos. Las realizaciones de mayor efectividad cinematográfica son sumamente discutibles como documento veraz, en lo que se refiere al arte de la bailarina, inclusive para su, contemporáneos.

El que conozca lo que logra Alicia Alonso en el personaje central de Giselle desde el escenario de un teatro, aun en la función que pudiera considerarse menos inspirada, no puede ver sin consternación la forma en que el mismo queda representado en la película: Esto es evidente, sobre todo en el primer acto, y llega a extremos sensibles en uno de los momentos más famosos en su interpretación: la escena de la locura. ¿Dónde están allí la fuerza dramática, la intensidad emocional y los innumerables pequeños detalles que integran un trabajo escénico, en que la Alonso ha podido ser equiparada a las grandes trágicas del teatro mundial? Es justo señalar que

en el segundo acto del propio ballet, el filme nos ofrece momentos que nos acercan mucho más a su arte, en los que nos identificamos con mayor facilidad con su presencia teatral.

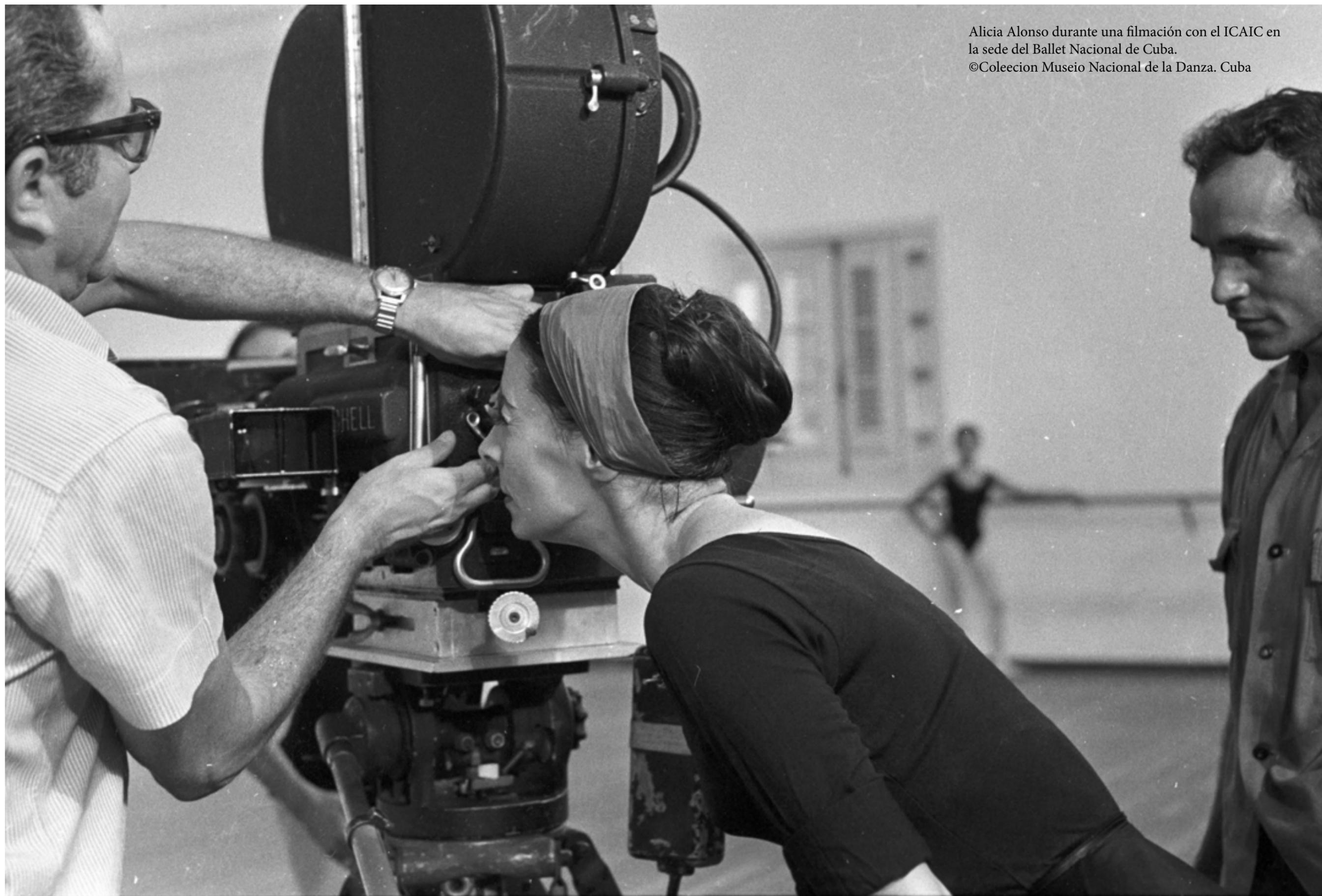
En los últimos tiempos se han llevado al cine varias actuaciones de Alicia Alonso, que vienen a sumarse a otros filmes aún no estrenados.

Por ahora, las muestras no son alentadoras. El esperado último estreno, Un retablo para Romeo y Julieta, resultó un fiasco como versión del ballet de Alberto Alonso y como producción filmica. Es necesario reiterar, a los que algún día se verán limitados a buscar el arte de la Alonso en esas películas, que las mismas no corresponden siquiera a la visión que tuvieron de la artista sus contemporáneos.

Aún en los trabajos logrados, la eficacia del cine operaría solamente en el espectador para el cual el acercamiento constituya una constatación, nunca un primer encuentro. En el primer caso, el filme podrá tener la virtud de revivir experiencias adquiridas en el teatro; para los otros, siempre será una visión notablemente incompleta, sino deformadora, y más pálida cada vez según transcurra el tiempo.

El arte de un gran bailarín sólo queda a la posteridad, en última instancia, en el ambiente de creación dancística que se crea en derredor suyo. La influencia de su genio puede hacer posible el surgimiento de nuevos estilos, formas, figuras, escuelas. Cada uno deja huellas en el desarrollo de este viejo arte, con distinto alcance según su fuerza, circunstancias, recursos, momento, lugar y posibilidades de universalidad en la proyección de su trabajo artístico. No hay dudas de que cuando aparece una figura de esta naturaleza, no todo sigue igual en la historia de la danza.

Afortunadamente, en este sentido: la herencia de Alicia Alonso ya está garantizada. Y por nuestra parte nos sentimos muy agradecidos.



Alicia Alonso durante una filmación con el ICAIC en la sede del Ballet Nacional de Cuba.
©Colección Museo Nacional de la Danza. Cuba

La Danza en la Poesía

Alicia Alonso ante el espejo mágico

I
Delicias del espejo
su figura convoca y distribuye
graciosa al tiempo gráciles piruetas,
al aire se estremece, rasga el velo
de otro misterio más cercano al mito,
espanta a la palabra y al profeta,
desciende hasta el abismo de las bodas
con el tiempo o demonio que destruye.

Su extremo delicado, casi rosa,
se alarga o se somete,
voluptuosa,
a voluntad precisa o maravilla
que esculpe breve realidad hermosa.

Clásico el gesto, ¿antiguo?
engendra el ademán o la imperiosa
furia de la locura enamorada,
transgrede toda la ley,
queda prendada la historia tras su paso
de mujer o muñeca
o de soldado. Amorosa visión,
denuncia alada contra la gravedad que la
acaricia:
gasa de luz surgiendo entre la brisa.

II
Devuélvele la figura
trémula y pura.

Qué desplante lanza o reto
al esqueleto.

Reiteración de cuchillos,
sus anillos.



Baila ardiente el caracol
a pleno sol.

La sostienen tres diablejos
desde lejos.

Nadie se atreve a explicar
el origen de sus pasos.

Plaza sitiada.
Milagro del rehilete.
Contrapartida.

Amor que cabalga amando.
Dulce y madura.
Encanto de madreselvas.
Junco y palmera.

Dura.
Suave.
Erguida.
Altiva.

El espejo no resiste
su arrogancia
y se quiebra en mil pedazos
con delirancia.

Ella gira, vuela, eleva,
corta la vida,
en medio de la ceniza
sigue bailando
danza que hasta los cristales
van envidiando.

CÉSAR LÓPEZ
(*Quiebra de la perfección*,
La Habana, Ed. Unión, 1983)

Ilustración: Alicia (1990), dibujo de Ingrid Schaar (Alemania).
Colección Museo Nacional de la Danza, La Habana

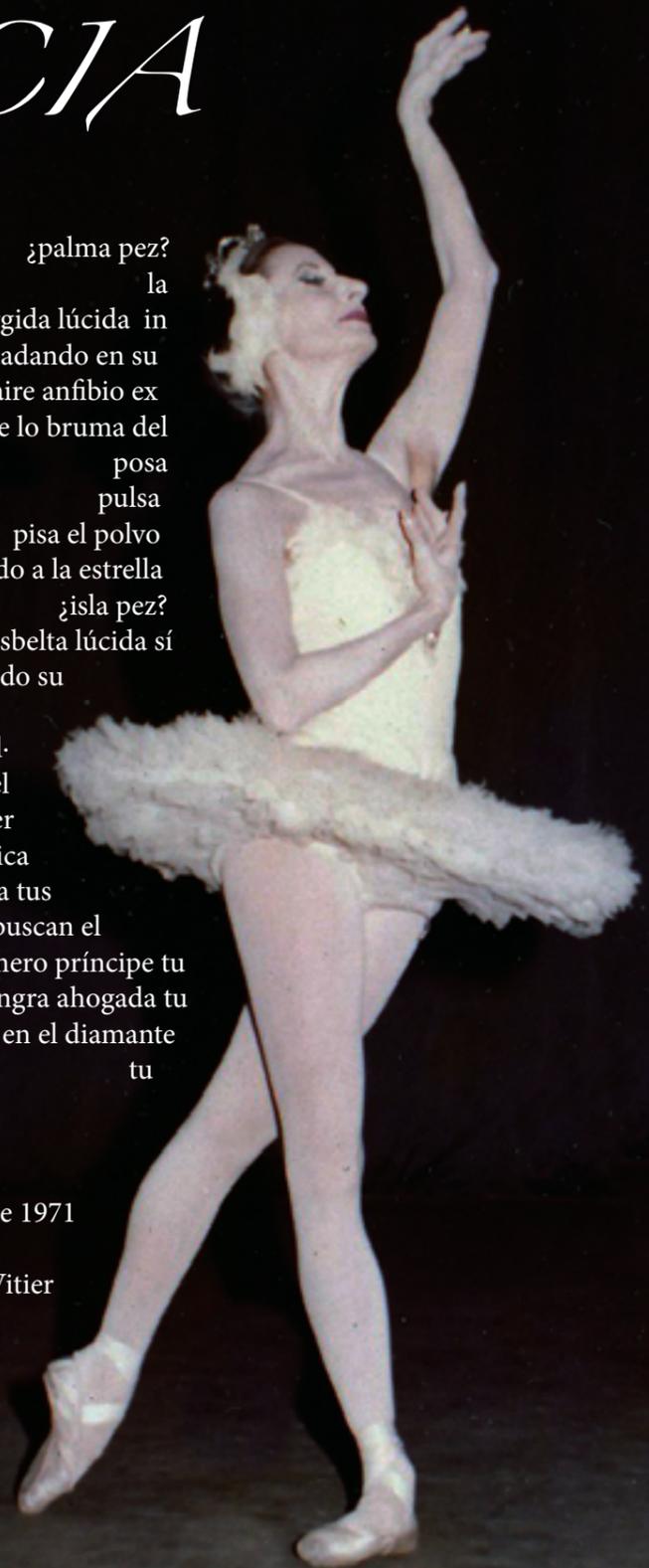
ALICIA

¿palma pez?
la
sumergida lúcida in
flórase nadando en su
aire anfibio ex
ala ya de un pneuma blancura de lo bruma del
posa
pula
pisa el polvo
de los siglos del pseudópodo a la estrella
¿isla pez?
la esbelta lúcida sí
resurge en émbolos girando su

cisne-máquina del-
y deja en blanco el
ser
amiga heráldica
hada tus
ojos de carbón sólo buscan el
número príncipe tu
boca sangra ahogada tu
imposible expira en el diamante
tu

22 de enero de 1971

Cintio Vitier





Alicia Alonso

Roberto Friol

Del centro de la noche
a la razón del alba,
el ímpetu, los números
de la música encarnas;
los dos cisnes que voznan
el amor y el ansia,
el siempre y el aún
de la vida que mana;
los giros de la flor
en tu luz y tu gracia,
niebla del sí y del no,
del tiempo que no pasa;
mujeres tantas que
eternizan tus ráfagas,
mujeres tantas eres
y una sola: la danza.

A Alicia

Alejo Carpentier

Alondra, albatros, alción
Libre, en cielo nuevo
Ícaro mujer
Cielo alcanzado por ti
Ingrávida, sin caída de Ícaro caído
Alicia, en cielo despejado.
Al futuro de tu patria vuelas
Ley de elevación y andar por nubes
Obra tuya, sin embargo, es este mundo
Nuevo, joven, tuyo,
Sobre una Revolución que también fue tuya
Olvidada de tinieblas.

Saludo, y homenaje a *Alicia Alonso*

Eliseo Diego

Siempre te vi volar toda ya un hada,
cisne, paloma y mil y más criaturas,
tramando tus divinas aventuras
sobre el borde insaciable de la nada.

Tú misma sólo música encarnada,
luz que dibuja fina en las oscuras
fibras del mundo eternas travesuras
tan naturales como tú hechizada.

En fin, que para mí tú eres el Arte
vivo en su ardor, y tan, y tan lejana
como la estrella que el abismo abriga.

Pero hoy que me decido a saludarte
te siento cerca, lumbrecilla humana,
fiesta de Cuba, misteriosa amiga.



EN PALABRAS DE ALICIA ALONSO

La historia se escribe mediante la experiencia, y la historia del arte no es diferente, los artistas de hoy se nutren de la experiencias de las generaciones que han trabajado por el desarrollo del arte y la cultura de la que hoy somos parte. Alicia Alonso tuvo el privilegio, de desarrollar su carrera en un momento determinante para la danza, pues le tocó vivir la renovación de la danza clásica y el surgimiento de la danza moderna en un Nueva York que a partir de la década del 30 comenzaría a posecionarse como el centro de las novedades en el ámbito de la coreografía.

Muchos fueron los maestros y coreógrafos que a través de su extensa carrera compartieron sabiduría con Alicia Alonso, que supo aprender y sacar el mayor partido de ellos, a través del esfuerzo y la dedicación que le caracterizaba.

En estos textos que hoy recopilamos, se encuentra parte de esa experiencia vivida, que nos dejan hoy, como lo harán siempre, la enseñanza de una de las más grandes bailarinas de todos los tiempos, Alicia Alonso Prima Ballerina Assoluta.



FUENTES , Y ANTECEDENTES DE LA ESCUELA CUBANA DE BALLET

ALICIA ALONSO / PEDRO SIMÓN.

¹ALICIA ALONSO / Compañeros, es para nosotros algo muy importante dejar inaugurado este ciclo de conferencias, en los momentos en que estamos celebrando el 30 Aniversario del Ballet Nacional de Cuba. Para todos en el Ballet Nacional es un estímulo más el poder conversar con ustedes en este momento. Pero para los bailarines la mejor forma de expresarnos es física, corporalmente. Por esa razón, les prevengo que esta charla no será quizás como ustedes esperan.

Con nosotros traemos al compañero Pedro Simón, y queremos que previamente este compañero les dé una base sobre lo que es la escuela cubana del ballet, o que les hable del Ballet Nacional de Cuba, más o menos rápidamente, y después podemos contestarles cualquier pregunta que ustedes hagan. Si es que la sabemos contestar, lo haremos con muchísimo gusto.

Así es que le cedo la palabra al compañero Pedro Simón.

PEDRO SIMÓN / Bien, como ha dicho Alicia,

¹ Transcripción de una conferencia ofrecida por Alicia Alonso en el 10 de noviembre de 1978 sobre la Escuela cubana de ballet.

esta charla va a ser sumamente informal. Para empezar, el tema de la escuela cubana de ballet es un tema que todavía no está totalmente estudiado desde el punto de vista teórico. Es un trabajo que tenemos por delante y que, por demás, tiene un gran interés.

De todas formas, me voy a permitir improvisarles algunas ideas generales sobre la escuela cubana de ballet, hasta el estado actual en que se encuentra el estudio del tema y, posteriormente, de acuerdo con las preguntas de ustedes, procederemos a ampliarlo en la medida en que nos sea posible.

La danza, como expresión que hunde sus raíces en los estratos más profundos de la naturaleza humana, como experiencia o como arte, se encuentra presente en todos los pueblos en los diferentes estadios de su desarrollo. Pero no siempre la danza tiene la misma función, ni se manifiesta, a través de la historia de la humanidad, con igual grado de riqueza estética. El ser humano, de distinta manera evoca, se comunica o se divierte por ílleo de su expresividad corporal. En los tiempos más remotos, en que el miedo a lo desconocido lo conducía a la magia y a la religión, el hombre creyó en la danza como instrumento¹ idóneo para enfrentar las fuerzas que desconocía.

Luego le dio una función puramente recreativa, hasta que la hizo llegar al espectáculo teatral. Así pues, mediante movimientos físicos y rítmicos de variado carácter, desde las etapas más remotas, el hombre también actuó con la danza sobre la realidad, transformándola. Como toda actividad humana y como la realidad misma, desde luego, la danza evoluciona en las etapas sucesivas, recibiendo la influencia del medio. Los bailes se van transformando, se hacen más complejos, se estilizan o incluso desaparecen. Algunos pasan de una función a otra. Así vemos cómo parte de la liturgia se transforma en danza puramente recreativa. Las expresiones litúrgicas, folklóricas, recreativas, se llevan a los escenarios para su disfrute como espectáculo. Si cada expresión danzaria responde a una realidad circundante, con su determinación socioeconómica, étnica y hasta geográfica, cuando esta danza llega al escenario como manifestación teatral recibirá también el influjo determinante de otras expresiones artísticas como la música elaborada, el teatro dramático y las artes plásticas e, incluso, la influencia de fuertes personalidades que marcan con su talento creador el desarrollo del género en los aspectos artístico y estilístico.

Pero la base fundamental estará siempre en la fuente² inagotable que es el pueblo, con su imaginación y su capacidad ilimitada para transformar y enriquecer todas las expresiones. Como ustedes saben, el pueblo cubano posee en los propios cimientos que integran su perfil nacional, dos grandes antecedentes culturales donde la danza constituye una de las expresiones de mayor fuerza y riqueza. Nos referimos a la española y la africana. La exuberancia del folklore musical y danzario cubano, producto de la transculturación española y africana va a condicionar de manera determinante y altamente positiva el desarrollo de la danza teatral en nuestro país en sus diferentes manifestaciones. Este es el primer factor que se debe tener en cuenta, cuando se trate de buscar explicaciones al gran desarrollo alcanzado por las manifestaciones danzarias teatrales en Cuba; y dentro de ellas, el fenómeno que se ha llamado la escuela cubana de ballet. Es decir, cuando se analiza por qué en Cuba surge una escuela cubana de ballet, que es un logro que no pueden exhibir

todos los países del mundo a pesar de que tengan compañías de ballet constituidas, hay que partir entre otros muchos factores: de uno fundamental, que es el talento natural de nuestro pueblo para bailar. Yo no les voy a hacer la historia de la danza en Cuba, lo cual sería realmente necesario antes de entrar a hablar de lo que es la escuela cubana de ballet.

Seguramente ustedes habrán leído que la danza escénica en Cuba tiene sus primeras manifestaciones en el siglo XVIII con la actuación en Cuba de diferentes compañías danzarias -grupos extranjeros, no eran compañías cubanas, formadas por artistas nacionales-, grupos teatrales de danza que nos visitaban y que tenían una gran influencia en nuestro medio y obtenían gran éxito, provocaban gran repercusión. Pero sí deben señalarse algunos momentos, digamos, fundamentales, como la visita a Cuba de Fanny Elssler, una de las grandes bailarinas de ballet del período romántico, que nos visitó en 'más de una ocasión. Tenemos también como curiosidad, que una obra importante del repertorio del ballet internacional como es Giselle, se estrenó en Cuba en un tiempo relativamente corto después de su estreno mundial. Giselle, creo que después de ocho años del estreno mundial, se estrenó en Cuba con extraordinario éxito. Ahora bien, el movimiento de la danza teatral profesional en Cuba tiene su primer antecedente serio en 1931, con el surgimiento de la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical, una institución cuyas características ustedes conocen, que crea la primera academia para la enseñanza de ballet teniendo como profesor al ruso Nikolai Yavorski, y va a ser la primera academia en que se enseña la técnica clásica con cierta sistematización; y va a tener la importancia de que en ella inician sus estudios de ballet las figuras que vendrían a ser fundadoras del movimiento profesional de danza en Cuba, que son Alicia Alonso, Fernando y Alberto Alonso. Esta academia no tenía como fin la preparación de verdaderos profesionales; más bien era una escuela que surgía producto de una circunstancia económica, por la crisis que atravesaba ProArte, pues existía una crisis económica general que como sabemos se producía en esos momentos. ProArte, que necesitaba incrementar sus fondos, aprovechó la coyuntura

de que estaba en Cuba este ruso profesor de ballet, que había quedado un poco extraviada de una compañía de ópera rusa que había pasado por aquí², y que estaba en mala situación económica.

Entonces se aprovecha la presencia de este profesor, se contrata y se crea una academia de ballet.

Como les decía, no tenía como fin preparar bailarines profesionales, ni tenía un nivel capaz de crear bailarines con una alta preparación profesional. Aparte, que por los propios criterios que tenía aquella, Socie. dad se veía el arte profesional teatral como algo no propio para las personas decentes. Por lo tanto, las muchachitas sobre todo estudiaban el ballet para tener una cultura de movimientos, por una cuestión de estética personal, pero no para ser bailarinas profesionales. Sin embargo, los Alonso, por distintas vías (Alberto por una parte, Alicia y Fernando' por otra) continúan en el extranjero su preparación como bailarines profesionales y van a ser los primeros bailarines profesionales de importancia que tiene la historia de nuestro ballet.

No tengo que decirles mucho sobre la historia del ballet en Cuba: en estos días se ha publicado bastante. Ellos inician su carrera profesional en los Estados Unidos, y Alicia comienza a convertirse en una gran figura del ballet internacional. Alberto Alonso desarrolla su actividad profesional con los Ballets Russes. Alberto se va a intetesar por la coreografía, Fernando empieza a interesarse por la cuestión pedagógica y Alicia Alonso desarrolla cada vez más su carrera profesional como una figura fundamental de la danza contemporánea.

Ahora bien, el empeño de estas figuras por hacer ballet en Cuba va a tener una importancia grande. Ellos no se limitan a hacer su carrera profesional, sino que desde muy temprano tratan de traer el ballet a Cuba. La historia de las vicisitudes, de los trabajos, del empeño de ellos, tampoco se las voy a repetir, puesto que está incluso en un libro que se les entregó a ustedes hoy.

Ahora, pasemos al fenómeno de la escuela cubana de ballet: ¿qué cosa es la escuela cubana

2 Se refiere a Cuba

de ballet, cuándo surge, cuándo comienza a hablarse de ella? En primer lugar, habría que hacer una aclaración un poco semántica, un poco etimológica, ¿qué se entiende por escuela? Hay una confusión: cuando se habla de escuela de ballet primero pensamos en el centro formador de bailarines, o sea, la escuela, el lugar adonde van a estudiar los bailarines. En este otro caso, cuando se habla de escuela cubana de ballet no se refiere a eso, aunque tiene que ver con los centros formadores de bailarines. Se refiere a escuela en cuanto a estilo; se refiere a escuela como el conjunto de peculiaridades técnicas, de formas expresivas, de especial proyección escénica que tienen los bailarines dentro del arte del ballet, que los diferencia a unos de otros. Es lo que nos hace diferenciar, cuando tenemos hábito y alguna cultura de ballet, a un bailarín por ejemplo de la escuela soviética, de la escuela inglesa, o de otra escuela de ballet, incluso aunque no se nos haya identificado previamente. Vemos que cada escuela se define por su forma de bailar, por su forma de usar la técnica, por su acento, por su proyección, por su estilo. O sea, una forma peculiar de bailar. Esto es bastante complejo y bastante difícil cuando uno lo quiere explicar con palabras, porque es algo que se puede ver con cierta facilidad cuando uno está habituado a presenciar un espectáculo de ballet, pero expresarlo teóricamente es difícil, como es difícil, definir un gesto. Por eso decía Alicia hace un momento que a ella le costaba un poco dar este tipo de charla, porque se va haciendo difícil explicar esto en palabras, y a veces es más fácil que se pare y empiece a hacer pasos de baile, a ejecutar movimientos para que se vea qué es lo que se está hablando. Las escuelas de ballet no son muchas: existe la escuela rusa antigua, que ha devenido en la escuela soviética, que no es lo mismo que la escuela rusa antigua, porque ya la escuela soviética ha incorporado una serie de elementos que hace que el bailarín soviético tenga ya un estilo, una escuela, un determinado modo que no es lo mismo que lo que era la escuela antigua rusa. Existe la escuela danesa, que es la escuela que comúnmente se le llama escuela Bournonville, por ser Augusto Bournonville la personalidad que sistematizó y le dio una fisonomía a esta escuela; existe la escuela francesa, la escuela inglesa, de creación un poco

más reciente: No cito la escuela norteamericana, pues en Norteamérica, por sus características, por el caos capitalista que la define, proliferan las compañías. Y esas compañías no tienen que ver las unas con las otras; entonces ha sido muy difícil que en ese país se vaya unificando un estilo único que se pueda llamar la escuela norteamericana de ballet. Existe un estilo del New York City Ballet, el estilo del American Ballet Theater, pero estas compañías incluso se nutren constantemente de bailarines de muy distintas procedencias. Entonces se va desdibujando lo que vendría a ser la escuela norteamericana de ballet, aunque indudablemente hay una serie de características propias del ballet norteamericano. Existe también la escuela italiana. Estas escuelas, cada una de



Alberto, Alicia y Fernando Alonso, en la Academia Alicia Alonso de calle L y 11 el Vedado en La Habana.

©Repositorio Digital Alicia Alonso.

ellas, podemos decir que están en un lugar diferente en cuanto a su desarrollo actual.

Hay algunas que están un poco retrasadas, un poco digamos en decadencia, que se van desdibujando un poco, otras que están muy fuertes, muy determinadas. Una escuela de ballet se forma a través de muchos años, es algo que no se crea por voluntad de alguien de crearla, sino que requiere una serie de circunstancias. En primer lugar tiene una base, la cultura nacional de un pueblo, el talento peculiar de ese pueblo para expresarse a través de la danza. Sobre esto se va a asentar la técnica del ballet clásico. El ballet académico,

en su base, es igual en todas partes del mundo. Ahora, cuando esa técnica se toma por un pueblo que tiene una cultura y dentro de esa técnica se asimila la cultura nacional de un pueblo y el trabajo de profesores, el empeño de determinadas

personalidades, de coreógrafos, esa técnica se va matizando en una forma determinada. No quiere decir que se cambian los principios de esa técnica académica, en el entrenamiento técnico del bailarín, sino que se empieza a dar un acento diferente a distintas cosas. Hay escuelas que se caracterizan por un trabajo peculiar de los pies, un trabajo muy limpio, lo que en el ballet llaman la batería, que son los movimientos rápidos en el aire con los pies; y toda su coreografía

pone un poco el centro de su atención, al bailar, en los pies. En otras escuelas, por ejemplo en la escuela soviética, los bailarines hacen énfasis en los grandes saltos; hay escuelas, como la inglesa, en que se ve al bailarín un poco frío, un poco mecánico, muy limpio, muy correcto, cuidando los detalles, pero al proyecta, se estéticamente siempre se ve un poco reprimido, un poco conienido. Se van creando una serie de características, se utilizan determinadas versiones coreográficas de los clásicos, se adquieren

determinadas costumbres en la escena. Porque hay una estética de ese pueblo, de la cultura de ese pueblo y esa modalidad se va insertando en una técnica que es universal. Lo que sí hay que ver es que una escuela no es un fenómeno definido como una receta que ustedes puedan poner en un papel.

No existe estudio que lo haga con ninguna de las escuelas existentes, y que diga por ejemplo, la escuela inglesa se caracteriza por tales características. Eso es bastante difícil hacerlo con ninguna escuela. ¿Por qué?, porque hay características que son comunes a distintas escuelas. No es sólo la técnica; hay características técnicas, hay la forma en que se usan los pasos:

si se hacen un poquito más altos o más bajos, si determinada posición se acentúa; incluso en la forma de entrenamiento, en la metodología del entrenamiento del bailarín hay diferencias. El orden en que se ponen los ejercicios, etc. Por lo general las coreografías hacen más énfasis en determinados pasos. Pero la cosa es bastante compleja, pues incluso influye hasta la línea estética que tiene cada compañía de ballet. Por ejemplo, el Royal Ballet de Londres, es la máxima representación de la escuela inglesa. Cuando vamos a hablar de esa escuela no podemos ver solamente si los ingleses ejecutan un paso de una manera u otra, sino desde las versiones coreográficas que tienen, hasta la línea artística que siguen; la forma peculiar que tiene el bailarín de comportarse, la forma en que se proyecta. Es un fenómeno sumamente complejo. De lo que sí no cabe duda, es que cuando vemos a un bailarín inglés, por la forma en que utiliza la técnica, sencillamente por la forma en que baila, inmediatamente usted lo sabe, como pasa con un bailarín soviético, como pasa con un bailarín francés.

La escuela cubana la consideran actualmente los especialistas como la más joven. Como ustedes ven, relativamente son bastante pocas las escuelas, como seis o siete. No digo con exactitud, porque hay algunas que está en discusión si existen o no, que si se están formando o no, que si están en un período de desaparición o se han fundido con otras. La escuela cubana se considera, y lo ha dicho así el crítico inglés Arnold Haskell, que es la más joven en trescientos años de historia del ballet. Tiene como característica fundamental, como diferencia de las otras, el poco tiempo en que se forma. Por lo general las escuelas de ballet surgen en el transcurso hasta de siglos, de varias generaciones. Sin embargo, yo les declaro anteriormente que la primera escuela para enseñar ballet, la primera academia que surge en Cuba es en 1931, y ya en 1978 tenemos una escuela de ballet reconocida internacionalmente como una de las principales, sin lugar a dudas; o sea, que se ve el tiempo en que esa escuela se ha formado, se ha acrecentado y se ha reconocido; y es un tiempo récord con respecto a otras escuelas de ballet. En el surgimiento de la escuela cubana de ballet tienen mucho que ver los Alonso, y

dentro de esto va a ser un factor muy importante la formación que ellos reciben. Ninguna escuela de ballet sale de la nada, sino que todas las escuelas de ballet salen de las otras que ya existen.

El ballet tuvo tanto desarrollo en Rusia, y después en la Unión Soviética, que a veces algunos consideran que el ballet surgió allí, porque uno lo asocia con el gran desarrollo del ballet en ese país; pero no es así.

El ballet surge en Italia y pasa a Francia. Después surge la escuela rusa antigua, que luego ha servido de base al surgimiento de otras escuelas. Sin embargo la escuela rusa surgió como producto de la escuela francesa, de la escuela italiana e incluso con elementos de la escuela danesa. Así se fue conformando lo que va a ser la escuela rusa. Todos esos elementos de otras escuelas puestos sobre el temperamento, sobre la cultura del pueblo ruso y elaborados por grandes profesores, desarrollados por grandes figuras.

Eso va a traer lo que se conoce después por la escuela rusa, totalmente diferenciada. A su vez, la escuela rusa va a ser la base, por ejemplo, para el surgimiento de la escuela inglesa. Fueron representantes de la antigua escuela rusa los que van a Inglaterra y comienzan a formar bailarines. Pero inmediatamente los ingleses y los profesores ingleses comienzan a transformar, a elaborar aquello, a incorporar los elementos de su cultura hasta que en el transcurso de los años surge lo que es la escuela inglesa, que ya se ve claramente diferenciada de la escuela rusa de que partió.

Eso quiere decir que no existe ninguna escuela, digamos, químicamente pura, que no tenga que ver con las otras. Todas surgen de lo existente. Yo les hablaba del papel de los Alonso, y decía que tuvo en ellos gran importancia la formación que recibieron. No fueron formados dentro de una sola escuela. Quizás si ellos estuvieran formados dentro de una sola escuela, les hubiera sido más difícil aportar lo que ellos aportaron posteriormente. Y es que en su formación ellos van a tener, por ejemplo en el caso de Alicia y de Fernando, como uno de los profesores principales a un italiano que se llamó Enrico Zanfretta. Zanfretta, un profesor que en los Estados Unidos

representaba a la antigua escuela italiana, va a tener una importancia tremenda en la formación de ellos y va a darles algunas de las cosas que hoy son características de la escuela cubana de ballet.

En ello la escuela cubana de ballet va a tener puntos de contacto con la antigua escuela italiana, sobre todo en cuestiones del trabajo de los pies, de la rapidez en el uso de los pies. También van a tener, como profesora a Alexandra Fedórova, que había sido formada en la escuela de San Petersburgo,

hoy Leningrado, y era una representación de la antigua escuela rusa.

Esos dos profesores, el italiano y la rusa de la antigua escuela, tuvieron una importancia determinante en su formación. Pero además de eso, ellos pronto tienen contacto, sobre todo en el caso de Alicia, con representantes de la escuela danesa, por sus relaciones con bailarines daneses; van a tener algunos otros profesores en el School of American Ballet, representantes de



Alicia Alonso junto a Fernando Alonso durante una clase del Ballet Alicia Alonso
©Colección Museo Nacional de la Danza Cuba. ©Repositorio Digital Alicia Alonso.

la escuela inglesa; van a conocer características de las diferentes escuelas, y desde un principio se plantean este contacto de una forma crítica. Tratan de ver, de todas aquellas escuelas que era lo que les servía mejor a ellos de acuerdo con su estética, su forma de concebir el movimiento, sus características físicas. Van a seguir un proceso de selección de todos estos elementos. Esto al principio no se va a hacer de una manera consciente; digamos, que ellos se reunieron un día y dijeron: "Vamos a crear una escuela cubana de ballet, vamos a ver si podemos." Esto no ocurre así.

Primeramente Alicia empieza a escoger lo que ella consideraba que le venía mejor de esas escuelas para su baile, para expresarse a través de la danza; llega un momento en que en los propios Estados Unidos, donde ellos desarrollaban su carrera, empiezan a oír los comentarios de profesores y bailarines de que Alicia bailaba un estilo muy peculiar, le decían el "estilo Alonso", que era distinto al de otros bailarines norteamericanos de la época. Entonces ellos empezaron a preocuparse un poco: ¿qué cosa será eso, será que cuando yo bailo Giselle incluyo algún movimiento de danzas folklóricas cubanas? Pero no; era algo que encontraban que la diferenciaba. Existían otras figuras como podía ser Nora Kaye, en el American Ballet Theater. Sin embargo, en el estilo de baile de Alicia Alonso había algo distinto. Simplemente, era una estética, un gusto peculiar al escoger cada elemento, que no era más que el gusto que proviene de nuestra cultura, de nuestra formación, de nuestra idiosincrasia.

Un hecho muy importante para el desarrollo de la danza en nuestro país fue el interés de los Alonso por incrementar el ballet en Cuba. Ellos no se desvinculan del país, sino que constantemente tratan de crear el ballet aquí, de desarrollar el ballet aquí. La historia ustedes la conocen, en eso no vaya a abundar más. Toda la larga etapa de trabajo y de dificultades para desarrollar el ballet en nuestro país. Pero lo que les quiero puntualizar sobre la escuela cubana, es que todos estos elementos de diferentes escuelas que ellos fueron tomando, van a ser la base de lo que ellos crean después. En 1948, cuando se funda el Ballet Nacional de Cuba, no existía un centro formador

de bailarines. Existían algunas academias particulares; existía Pro-Arte, que no quería formar bailarines profesionales, que incluso veía mal que las niñas estudiaran ballet para ser profesionales. Por eso la compañía tiene que nutrirse inicialmente de una gran cantidad de bailarines extranjeros. De ahí que en 1948 no se puede hablar de que el Ballet Alicia Alonso tuviera un estilo uniforme, homogéneo. Existía la forma de bailar de Alicia, que ya integraba distintos aspectos, distintos elementos. Pero dentro de la compañía había bailarines cubanos formados de una manera muy irregular, diversa; había bailarines extranjeros, bailarines norteamericanos sobre todo. Pero no había un estilo uniforme.

ALICIA ALONSO / Yo quisiera aclarar que, en los países en que nosotros aprendimos ballet en Cuba y en el extranjero, en los Estados Unidos sobre todo, que fue donde más tiempo estuvimos, más que en Europa y en Latinoamérica, cada profesor tenía su método, el que había aprendido, y era el mismo que iba enseñando. Nosotros veíamos que no había una escuela y eso lo sentía yo, eso lo sentíamos todos.

Yo aprovechaba y tomaba clases con todos los profesores que podía, para ver qué era lo que podíamos aprender, qué cosa nueva nos podían enseñar. O sea, que desde entonces, inconscientemente ya estábamos formando la escuela, ya estábamos escogiendo, porque considerábamos que no había una forma, una metodología de enseñanza. Claro, también algunos profesores no podían tener un método individual, porque se les iban los discípulos. Tenían que estar subordinados al capricho del discípulo. El discípulo podía faltar a clases, pues no llevaba una forma de desarrollo técnico ordenado, sino que era en muchos casos al capricho del individuo, de la mamá que opinaba que su hija ese día no se había parado en puntas y estaba descontenta, estuviese o no preparada para ponerse las zapatillas de punta. Entonces se las ponían para que la mamá estuviese contenta, porque ellos vivían de eso, porque eso era el sostén de su vida.

Cuando en la Sociedad Pro-Arte Musical



Alicia Alicia tomando ensayo en el Ballet Alicia Alonso.
©Colección Museo Nacional de la Danza Cuba.

contrataron a Alberto Alonso para la escuela, cuando él dejó de bailar, fue que nosotros empezamos a estudiar más profundamente estos problemas y junto con Fernando Alonso establecimos y empezamos a estudiar un sistema de enseñanza muy simple, que lo tomamos de otras escuelas. Una de ellas fue la School of American Ballet. De allí tomamos elementos de cierta base para empezar con algo, sumado a lo que nosotros ya pensábamos por nuestra cuenta y que lo compartimos con Alberto para que estableciera un sistema de enseñanza, o más bien algo que ya iniciaba cierto sistema. Esa fue nuestra primera incursión dentro de la búsqueda de una metodología de la enseñanza del ballet en Cuba. Esto, claro, no dio mucho resultado. Constituyó sólo el principio de nuestras raíces para agarrar, para empezar a crear en ese campo. Tampoco pudo ser llevado muy hacia adelante dentro de Pro-Arte, porque en aquella escuela imperaba el sistema de que hoy o mañana no venía el alumno;

o estaba una semana sin ir a clases, se aburría de las clases. No había con quien llevar a la práctica lo que queríamos.

Después, cuando hicimos el Ballet Alicia Alonso en 1948, tratamos de escoger algunas de las muchachas del ballet de ProArte, y nos dimos cuenta de las desventajas que teníamos. Lo mismo con los que venían del extranjero a ayudarnos a integrar la compañía, porque no venían con una enseñanza profesional completa, y no se podía exigir en clases, porque una de las cosas que la mamá decía era: "mi hija ha sudado en clases, no puede ser, está muy sudada, ¡qué va!", porque era como una forma de educación en aquellos momentos, un criterio. Estos son pequeños detalles que les digo para que vean más o menos, para que se hagan una idea general de la situación. Después ya nos dimos cuenta de que no podíamos contar con los bailarines profesionales que traíamos del extranjero, muchos de ellos, de Latinoamérica. Ellos tenían necesidad de vivir y se iban. No porque no creyeran en nuestros criterios estéticos y artísticos, sino porque no les podíamos pagar dinero para que nos siguieran ayudando. Y ellos necesitaban dinero para vivir. Bueno, ya ustedes saben la historia del ballet que se llamó primero Alicia Alonso y después Ballet de Cuba. Ellos se fueron yendo, y tuvimos necesidad de buscar bailarinas. Sabíamos que para dar el paso adelante y para de verdad acabar de sembrar bien lo que queríamos, no podíamos contar con la Escuela de Ballet de Pro-Arte, porque nuestras relaciones profesionales con esa Sociedad fueron muy difíciles. Incluso, en algún momento a nosotros nos prohibieron la entrada allí. Estábamos convencidos de que aquel era el momento de empezar a hacer nuestra escuela, nuestra propia escuela, la academia de ballet y al fin la hicimos en 1950. Nos costó lo que no se pueden imaginar: ir de casa eh 'casa pidiendo que nos prestaran algún salón, ¡cuándo nos veían llegar en algún lugar salían corriendo! Los que nos podían alquilar algún local decían: "Estos vienen a desbaratar todo, a dar brincos aquí, ¡de ninguna manera!"

Así fue como empecé a elaborar la metodología con Fernando. Traté de llevar a la enseñanza mi ideal en el baile, toda la experiencia previa

que habíamos tenido. Con la experiencia que teníamos los dos, fue que decidimos. Fernando ya había dejado de bailar hacía bastante tiempo.

Entonces se abrió la academia, se empezó una enseñanza fuerte. Ya teníamos niñas que pagaban, pero entonces empezamos a dar muchas becas a talentos sin recursos, porque sabíamos que los talentos no los podíamos dejar perder. Pero llegó el momento en que la academia se hacía incosteable. Todas las escuelas particulares daban mucho dinero, pero en la forma que queríamos hacerla, con una exigencia profesional, había problemas. La cantidad de clases diarias, y hasta profesores de historia y de otras materias afines. Aunque muchos de ellos nos venían a ayudar y no cobraban, pero sin embargo había que pagar el local, pagar los pianistas, miles de cosas que costaban. Esa es una de las razones por las que yo continuaba trabajando mucho en el extranjero. Hacía falta, por una parte, que yo tuviera crédito para que siguieran respetando la escuela y la compañía. Yo tenía que bailar fuera de Cuba, obtener nombre en el extranjero, traer las críticas de allá para que aquí confirmaran que sí, que yo era una bailarina. Porque aunque aquí había sus excepciones, algunos compañeros críticos sí, pero en general, los que podían pagar las localidades, si uno no tenía nombre fuera, no lo creían. Por eso mi actividad en el exterior era una forma de mantener vivo ese fermento. Además, estar siempre recogiendo y observando todos los adelantos, de todos los diferentes lugares para trasladarlos aquí, pasados por el tamiz nuestro, cubano, introducirlo enriqueciendo nuestra escuela cubana de ballet, y nuestra forma de enseñanza.

Yo creo que ha sido esa labor la que nos permitió crecer tan rápido, por el interés de Fernando, el interés mío, y el interés del grupo que nos rodeaba, de distintos compañeros, de que aquello fuese hacia adelante. y todos estaban constantemente abiertos a cualquier estudio, sugerencia, forma nueva, idea. Y ahí entra también la cuestión de la coreografía, las ideas de Alberto Alonso. Desde que estaba trabajando en Pro-Arte él empezó a hacer ciertas coreografías, algunas con temas cubanos. Alguna obra de estas características se la prohibieron, autorizándola únicamente si yo la bailaba, como una especie de garantía o resguardo.

Así pudimos, con esa unión, introducir ya cosas, experimentos de Alberto como coreógrafo con temas cubanos, con música cubana y con nuestro folklore. Introduciendo elementos cubanos,



Alicia Alonso durante una clase en la Escuela Nacional de Ballet en La Habana.
© Colección Museo Nacional de la Danza. Cuba

enriqueciendo el mundo de nuestra técnica de ballet y nuestra forma artística de bailar. Esos fueron los principios, la base de la escuela cubana de ballet.

No fue solamente escogiendo, en un salón,

dando la clase todos los días, sino también proyectándola en escena. La conjugación de esos factores produjo el nacimiento de lo que constituye la escuela cubana de ballet. La parte

O sea, ¿la escuela cubana ya es un hecho irreversible, es algo que ya tenemos y podemos sentarnos a disfrutar? ¿Decir ¡Qué bueno!, tenemos una escuela cubana? Hay que tener en cuenta que la escuela cubana es una escuela muy joven, todas las escuelas, por muchos años que tengan, deben estar alertas. La escuela cubana está en un constante proceso de asimilación: como decíamos antes, es "abierta", recibe de otras escuelas o movimientos artísticos. Pero ¿hasta qué punto se tiene el peligro de que, asimilando cosas de otras escuelas, se desdibuje y pierda sus características? Eso es algo que preocupa bastante, tanto a Alicia como a otros profesores.

Todas las escuelas tienen ese peligro porque vemos, por ejemplo, escuelas tan viejas como puede ser la escuela francesa, tan antigua que hasta la nomenclatura del ballet es en francés, y que está en crisis; la italiana está prácticamente en proceso de extinción y cada día se va sabiendo menos sobre cuáles son las características de la escuela italiana. Porque no se entra. Un poco hay que estudiarla ya como historia, pero no como realidad actual.

ALICIA ALONSO ! Precisamente, yo estaba hablando de eso hace algunos días, sobre qué está pasando a algunas escuelas. Hay que ir a la historia para buscar experiencias, porque todas estas cosas nos preocupan y es nuestra responsabilidad.

Yo fui a la historia de la escuela italiana, y encontré que todos sus profesores fueron exportados, fueron enviados fuera de Italia, desaparecieron sus mejores profesores. Quedaron los alumnos de los profesores, que a su vez se fueron a otros países cuando ya estaban madurando. Sucedió por la gran demanda, por el prestigio de la escuela. Los profesores se fueron, y la escuela empezó a desaparecer, se fue debilitando muchísimo. En

técnica y artística es la base que después, se fija y se desarrolla.

PEDRO SIMÓN ! Como veo que de momento no hay ninguna pregunta, a mí, Alicia, hay un aspecto que me gustaría mencionar. No sé si es oportuno, o si me adelanto a una posible pregunta de los compañeros; es esto: ¿en qué estado actual está la escuela cubana y qué peligros tiene?

otras escuelas, como la francesa, se produjo tanta invasión de profesores extranjeros, de diferentes escuelas, que fueron influyendo en los propios profesores franceses, y en los bailarines franceses, y estos últimos empezaron ellos mismos, por su cuenta, sin guía ni análisis artístico, a escoger. Y se ha hecho una mezcla y se ha ido perdiendo. Ahora, en estos momentos, yo sé, que están en la lucha; los franceses han tomado conciencia. Están en la lucha para preservar, desarrollar otra vez, ayudar, revivir y fortalecer la escuela. Por eso es una preocupación nuestra el seguir desarrollando, asimilando todo lo que podamos, porque uno no puede parar el crecimiento. El desarrollo no se detiene.

Mientras existe un ser humano, existe el futuro. Nosotros seguimos adelante. Además estamos viviendo momentos fabulosos en nuestro país, donde constantemente se están produciendo nuevos elementos, formas de vivir y formas de expresarnos diferentes. Pero no podemos perder nuestra identidad, nuestra raíz nacional. Por eso el enriquecimiento de la escuela tiene que hacerse de una manera ordenada y cuidadosa.

Nuestra escuela desde el punto de vista técnico, y nuestra escuela como proyección artística. Son los dos elementos que tienen que unirse. Y ¿qué hacemos para esto? Reunimos a los profesores, los tenemos alertas. Cuando un profesor encuentra algo que le gusta, lo tiene que consultar, lo analizamos, lo aprobamos. Lo más nocivo es la asimilación de elementos de otra escuela por parte de una persona no capacitada para hacer la asimilación. A los propios bailarines los vigilamos: ¿Por qué hiciste eso? ¡Estos son los estilos! ¿No crees que pierdes el estilo? Discutimos el por qué de cada cosa, porque una primera figura puede influir mucho en los que vengan atrás.

Los más jóvenes imitan, pero al 'hacerlo ya imitan de una forma un poco diferente, y cuando venimos a ver ya aquello se ha atrofiado. Lo que en una persona fue una creación, en otros ya se convierte en un manierismo, y se estropea lo que es el gusto, la verdadera elaboración, el estudio, Entonces hay que irse enriqueciendo, pero pasando por un análisis de todo. Hay que ir enriqueciendo, pero todos unidos, no

unilateralmente. Por ejemplo, nuestros profesores van a enseñar a México, y están haciendo trabajos en México. Asimilamos muchas cosas que pueden tener los compañeros de México, las traemos aquí, nos enriquecemos con la experiencia. Así van creciendo nuestros profesores. Pero no los dejamos estar fuera mucho tiempo. Cada cierto tiempo hay que venir aquí, a la raíz, porque el artista tiene patria, tiene que tener su raíz, tiene que tener su tierra, porque de ella se alimenta, porque desde ella produce su fruto; lo riega, lo esparce, pero tiene que tener este cimiento, porque esa es su riqueza, ese es su don, su lenguaje. Con él tiene que decir, eso es lo que tiene para dar, porque está proyectando a un pueblo, está proyectando una cultura. Por esa razón es por la que nosotros consideramos que nuestros profesores, nuestros bailarines,



Alicia Alonso dando correcciones en un ensayo del Ballet Alicia Alonso
©Colección Museo Nacional de la Danza Cuba

nuestros coreógrafos, nuestros diseñadores, nuestros músicos, nuestros compositores, todos tienen que partir de aquí. Vamos y regresamos, quedamos aquí.

Vivimos con nuestro pueblo. Somos pueblo. Para poder dar lo que nosotros debemos decir, lo que nosotros vivimos. Somos el puente, los artistas

simplemente somos un puente desde nuestro pueblo hacia los otros pueblos.

Yo creo que un elemento importante es esto que hemos estado haciendo. O sea, el principio de la asimilación de un bailarín, digamos un joven. Sin una gran formación todavía, puede de pronto ver a un bailarín de otra escuela y ver que hace algo en determinada forma y gustarle y querer hacerlo. Tiene que haber una disciplina en eso, tiene que haber una disciplina y tiene que haber una dirección artística firme y un cuerpo de profesores que se reúna constantemente y discuta elementos.

¿Qué elementos aceptamos? Esto nos viene bien, es afín a nuestras características, a nuestra estética. Esto otro es muy característico de aquella escuela

y a aquella escuela le queda bien, pero a nosotros no. Estos principios son muy importantes. No quiere decir que todas las características de otras escuelas que se rechacen no sean buenas. A veces les quedan maravillosas, y nos gusta muchísimo ver cómo hacen esas cosas otras escuelas. O sea, bailarines de otras escuelas que bailan en determinada forma y es muy bonito que lo hagan así. Pero que lo hagan ellos, que les viene bien a su temperamento, a su cultura. Ahora, nosotros tenemos que hacerlo de otra forma, y al asimilar cosas de otras escuelas tiene que haber un personal que debe ser el más capacitado, el

más maduro, el más conocedor, el que domine de verdad los principios de la escuela cubana y que discuta y que llegue a una conclusión, para asimilar, porque si no, se nos van pegando cosas que no tienen que ver con nosotros, y se nos va desdibujando la escuela.

En estos momentos, bailarines del Ballet Nacional de Cuba están dando clases en la Escuela de Ballet de Cubanacán y la Escuela Provincial de L

y 19, incluyendo a Jorge Esquivel, nuestro primer bailarín. Está dando clases a los muchachos de Cubanacán, y se sienta a discutir con ellos y a hablarles. Esto ha dado un resultado fabuloso y en la Escuela de L y 19, donde aprenden los cuatro primeros años, también tenemos bailarines del Ballet Nacional que les están enseñando a ellos, junto con otros profesores de la Escuela. Están llevando adelante la enseñanza.

Como decíamos, estamos también trabajando con México. México se ha desarrollado de una manera fabulosa, y pensamos que un día habrá una escuela que será la escuela latinoamericana, porque toda nuestra América Latina tiene mucho que aportar, porque el ballet se tiene que ir enriqueciendo con el folklore, con las formas, con la cultura latinoamericana. Porque hay muchos puntos en que estamos mano a mano, brazo a brazo con nuestros pueblos hermanos. Y estamos obligados a compartir con ellos los logros de la escuela cubana, sin que con ello se pierdan las peculiaridades de cada uno de ellos. Cada país tendrá su ballet, su forma, sus modismos, sus peculiaridades, su cultura. O sea, que un día nosotros tendremos la escuela de ballet de América Latina, donde toda América Latina habrá aportado sus riquezas incalculables. Ese es nuestro futuro, y ése es nuestro deber. Por eso es que tenemos que cuidar nuestra escuela, para poder aportar algo definido.

PEDRO SIMON / y para eso, un factor importante es la vinculación entre los centros formadores de bailarines y las compañías profesionales. Eso es fundamental para la conservación y desarrollo de la escuela cubana de ballet. El divorcio entre lo que son las escuelas, los centros formadores de bailarines, y las compañías profesionales, es fatal. Y lamentablemente, en algunas etapas esa separación se ha producido. Eso es fatal, porque esas escuelas tienen que formar bailarines que van a ir después a aquellas compañías.

Por otra parte, la evolución de la escuela cubana de ballet y de sus características, donde se produce más rápido, en forma más dinámica, es en la compañía profesional, es en el bailarín profesional. Y tiene que haber un flujo constante entre la compañía profesional y la escuela. Los

profesores que dan clases de ballet tienen que estar muy vinculados a las compañías profesionales, o sea, al Ballet Nacional de Cuba, o al Ballet de Camagüey, según donde esté ubicada la escuela. Y hay que tender esos puentes. También los profesores de ballet que están en las provincias más aisladas, deben tener un contacto más directo con las compañías profesionales, ver a los bailarines en la escena, ver la desvinculación, el aislamiento, es como la muerte de la escuela. Yeso a todos los niveles, porque no puede haber un alumno formado con criterios distintos a los que van a estar vigentes en la compañía profesional donde él debe ingresar.

PERIODISTA / Alicia, la preocupación que mostraron ustedes por la deficiencia de la enseñanza que les impartían los profesores en los Estados Unidos, parece revelar una cierta preparación previa, digamos, una aproximación a los conocimientos del magisterio o conocimientos pedagógicos. Porque reaccionaron ante aquello muy pronto...

ALICIA ALONSO / Si entiendo bien la pregunta, le voy a contestar. Nuestra familia tenía una cultura, Laura Rayneri, madre de Fernando Alonso, era una pianista y profesora de piano famosa. En el ambiente familiar, tanto en el mío como en el de Fernando y Alberto, había una cultura artística, les gustaban las artes, había creadores, sobre todo en la familia de Fernando, cuya madre fue Presidenta de Pro-Arte Musical. Luego, había una base cultural artística. Pero ahora vuelvo a hablar de mi caso en particular, ya que soy la única que está aquí. Me hubiera gustado que estuviesen todos para contestar esa pregunta y la hubiéramos redondeado todavía mejor. Pero voy a contestar en el caso mío en particular: como la que estaba aprendiendo era yo, la que estaba dando pasos en estos momentos que estoy hablando como bailarina era yo, me daba cuenta de que un profesor me decía que la mano la tenía que poner aquí, e iba a la clase al día siguiente y otro profesor me decía que la tenía que poner acá; después iba otro y me decía que la pusiese allí. Entonces notaba esas contradicciones. Y algo tenía que decidir, pues no puede uno estar cambiando constantemente.

No obstante, trabajamos muy duro, yo traté de trabajar muy duro la técnica, tratar de asimilarla como fuese. También me encontraba un coreógrafo que pedía que hiciese un arabesque, que levantara la pierna hacia atrás, la pusiese casi a la altura del cuerpo, y venía otro y pedía que la pusiese aquí, otro que más allá, etcétera. O sea, que la línea iba cambiando completamente en el mismo paso, variaba según el profesor. Así era como se desarrollaban los bailarines allá. La primera escuela que vimos que empezó a llevar un cierto método de enseñanza, y no exacto, pero sí en que se daban clases de adagio y de todo, y con el mismo profesor para el mismo grupo todos los días, fue en la School of American Ballet. Yo me hice absolutamente consciente de que había que dar clases de adagio, de cómo el hombre tenía que manejarla a una,



Alicia Alonso durante un ensayo con el Ballet Alicia Alonso.
©Colección Museo Nacional de la Danza Cuba.
©Repositorio Digital Alicia Alonso.

darle las piruetas, darle las vueltas, tomarle las manos, etcétera; que había que tener clases especiales de eso, que no solamente consistía en hacer las cosas a la fuerza, sino que también

teníamos que saber; y dar siempre clases con un mismo profesor. Las clases de punta, ese profesor tenía tendencia a hacerlas más o menos en una misma forma.

Entonces me di cuenta de que había un sistema. Por eso cuando veníamos a Cuba veíamos a los profesores improvisar; repetían los ejercicios o no los repetían, hacían lo que sentían en ese momento. No porque fueran descuidados, sino porque no tenían ellos mismos un método, no habían aprendido ningún sistema exacto. Entre todos estudiamos aquellos problemas, recopilamos e hicimos unas pequeñas bases, bases muy rudimentarias, como dije, para Pro-Arte y para Alberto, para que él llevara todo aquello a cabo. Pero cuando empezamos o tratamos de hacer en Cuba el ballet profesional, nos dimos

cuenta de que había que lograr una unidad de estilo. Antes, para ProArte, habíamos hecho un estudio de que para tal año tenían que saber hacer determinado paso, o sea, cierta cantidad de pasos para aprender en cada año. Pero todavía no le habíamos dado una unidad de estilo. Eso lo empezamos a trabajar cuando empezó la compañía. Nos dimos cuenta de que estábamos

precisados a tener bailarines de diferentes escuela y después ensayarlos, que era yo quien los ensayaba, lograr que tuviesen el mismo brazo redondo en igual momento, el brazo aquí en otro momento, y que lo estiraran en la misma forma partiendo del mismo lugar. Estos son ejemplos

muy simples que trato de darles para que me comprendan. Para conseguir esto teníamos que contar con una academia, y se fundó en 1950 la Academia de Ballet Alicia Alonso, para poder hacer al bailarín cubano profesional, para crear una unidad de estilo, de la forma, de la enseñanza y de la proyección artística. Eso fue el principio, y después, con el tiempo, se desarrolló. En aquella época, las compañías de ballet no podían presentar un solo ballet grande, sino dos ballets o tres en el mismo programa, por lo menos, porque el público pagaba por ver cantidad. Entonces, aunque el ballet inglés presentaba las versiones bastante completas, no teníamos mucha oportunidad de verlo, aunque lo vi bastantes veces, las suficientes_ Yo creo que fue de las compañías, la que más vi antes de ir a la Unión Soviética. Cuando fui a la Unión Soviética me impresionó mucho ver el Giselle que ellos tenían montado, El lago de los cisnes completo, la forma en que movían su cuerpo de baile y la fuerza de los bailarines levantando a las muchachas, con qué facilidad podían hacerlo. Porque ya en América no teníamos nosotros la misma técnica; se bailaba en el piso, se bailaba en el término medio, pero la elevación del hombre hacia la mujer, de poderla levantar, no. Lo más que hacía el bailarín era sentar en el hombro a la bailarina, o unos cuantos movimientos, de esos que se ejecutan en el aire. Muy, muy pocos. Sin embargo, en la Unión Soviética vimos la forma de baile tan fabulosa que tenían, en que los compañeros manejaban a la mujer como si fuera casi una pluma. Esa parte de la técnica del ballet se había perdido en América completamente, y allí la recogimos. También la fortaleza. del hombre en su estilo de baile, en su fuerza física, cómo lo demostraba. Que eso era otra cosa que nos enriquecía a nosotros. Y todo eso se siente hoy en día, y ustedes lo ven cuando ven al Ballet Nacional de Cuba, ustedes podrán sentirlo. porque también eso lo hemos asimilado.

ANTONY TUDOR: EL CREADOR, EL MAESTRO.

POR ALICIA ALONSO

Tuve mi primer encuentro con Antony Tudor en 1940, cuando ingresé en el Ballet Theatre, en el mismo año en que se fundó esa compañía. Fui a una clase de este eminente coreógrafo y maestro invitada por Nora Kaye, a quien conocía por haber compartido con ella la escena en Broadway, en comedias musicales, junto a bailarines que ya eran famosos o lo serían posteriormente, como André Eglevsky, María Karnilova y Donald Sadler.

Durante el año 1939 yo había bailado con el American Ballet Caravan, compañía fundada por Lincoln Kirstein, y que en cierta forma fue un antecedente del actual New York City Ballet.

Yo era muy joven, y por esa época tomaba todas las clases de ballet que me era posible, con los profesores de más prestigio que pudiera encontrar en Nueva York, lo que me hacía bastante conocida entre los bailarines que en ese momento trataban de abrirse paso en la profesión.

Por eso, desde que comenzó la gestación del Ballet Theatre, no faltaron compañeros que me hablaron con entusiasmo de las ventajas de pertenecer a esa nueva compañía, que nacía con una vitalidad y fuerza creativa increíbles. En ella Antony Tudor había seleccionado un grupo de bailarines al que personalmente impartía clases, y a él fui yo de la mano de Nora. Lo que no podía suponer era que aquel primer encuentro se convertiría, de hecho, en mi audición para ingresar en el Ballet Theatre, porque al final de la clase me llamaron para decirme que, si me interesaba pertenecer a la compañía, simplemente podía pasar a firmar el contrato.

Aunque Tudor no impartía clases todos los días, entrené muchas veces con él. Recuerdo que la tónica de sus clases estaba en quitar peso al cuerpo, en que los alumnos contrajeran correctamente el abdomen y en el énfasis que hacía en la posición del torso y el estiramiento de la columna vertebral. Sus clases se dirigían más a cuestiones de base, que a exigencias de audacias físicas o virtuosismo, o a la ampliación del vocabulario técnico.

Se dice que, hasta cierto punto, él restringía el alcance de sus enseñanzas en este campo, por un sentido de protección hacia Hugh Laing, que asistía a sus lecciones y tenía limitaciones en estos aspectos. Aparte de cuestiones puramente técnicas, era notable su insistencia en que se realizaran los pasos con espontaneidad, con movimientos naturales, sin esfuerzo. Sin embargo, aunque sus clases mostraban elementos de indudable interés, no creo que la importancia como maestro de este gran coreógrafo, estuviera precisamente en su desempeño como profesor de técnica de ballet, sino en su talento extraordinario para educar al bailarín en el aspecto expresivo de esa técnica, de los movimientos, del cuerpo humano como un todo. Y en estos temas, fue uno de los maestros más extraordinarios que yo haya tenido, y de mayor importancia en mi formación como bailarina y coreógrafa.

Antony Tudor estuvo, sin dudas, entre los grandes maestros que me ayudaron a aclarar mi forma de sentir y proyectar la danza. Eso sí, hay que estar preparado física e intelectualmente para recibir lo que pueda ofrecer un maestro como ese, y yo me propuse, con gran dedicación y esfuerzo, obtener el máximo provecho de mi labor con él. Puedo decir, después de

Texto publicado en la Revista Cuba en el Ballet N° 95 año 2000

Alicia Alonso & Antony Tudor en Jardín de las lilas.
Foto: Baron. ©Colección Museo Nacional de la Danza Cuba



tantos años de experiencia y de haber conocido brillantes profesores, que yo trabajé con dos personalidades que me maravillaron por la forma genial en que podían proyectar los personajes que querían demostrar, y que lo hacían con su propio cuerpo, por medio de movimientos, poses y expresiones: ellos fueron Mijail Fokín y Antony Tudor.

Verlos en un ensayo explicar cómo querían un personaje, observar la manera en que se transformaban en un instante en criaturas a veces muy alejadas de su condición. biotipo o personalidad. era una experiencia extraordinaria: y teatralmente la fuerza comunicativa de ambos coreógrafos tenía una convicción avasalladora. Ellos me dieron una riqueza de la que partí luego para elaborar otros personajes. y que en mi trabajo como coreógrafa he conservado hasta el día de hoy. inclusive en mis versiones de los grandes clásicos pues se trata de principios de validez universal.

Al crear sus coreografías. Tudor tenía un método de trabajo muy particular. Llegaba al salón de ensayos y propiciaba un ambiente distendido. Empezaba a conversar. hablaba de todo de temas aparentemente ajenos a la coreografía. De pronto decía: -¡muévete! ¡haz alguna cosa!. Partía de un movimiento natural. de la vida cotidiana. y lo iba enriqueciendo. variando. elaborando hasta llegar al paso técnico. Nunca partía del paso técnico. en abstracto. para empezar. Eso sí. se demoraba mucho. se comportaba como si el tiempo no existiera. Era muy lento en sus montajes, lo que exasperaba a muchos bailarines. A veces Hugh le decía: “¡por el amor de Dios. Antony, haz algo!” Por eso los integrantes del corps de ballet. en ocasiones trataban de eludir el ser seleccionados para el montaje de sus ballets nuevos. Con el tiempo. Tudor fue seleccionando hasta crear su grupo, con bailarines que consideraba idóneos para su estilo. y trataba de no salirse de él siempre se mantenía creando con las mismas personas. Algunas veces. su comportamiento con los artistas se tornaba difícil. Prácticamente los insultaba. hasta se burlaba de la persona. de sus dificultades o limitaciones, que no siempre eran reales, sino sencillamente que en un momento dado no podían asimilar sus retos con la rapidez

y eficacia que él quería. Muchas bailarinas salían llorando de sus ensayos por sus ironías o comentarios sardónicos. Recuerdo muchas anécdotas en ese sentido, por ejemplo de su comportamiento con María Karnílova y Norma Vance. Cuando encontraba lo que creía un punto débil en la persona. podía ser implacable.

De ahí que. generalmente los bailarines le temieran. Yo no. lo cual a él no dejó de llamarle la atención. Tuve el honor de que siempre quisiera incluirme en sus nuevos proyectos. y procuraba que me programaran en sus ballets. Me trataba con una deferencia especial: pero un día fue



Alicia Alonso junto a Antony Tudor en Estados Unidos.
©Colección Museo Nacional de la Danza Cuba

la excepción, aunque al contrario que otras compañeras yo no dejé que eso me afectara. Me dijo irónicamente: -y tú ... ¿no vas a llorar? Le dije muy tranquila. aunque con firmeza:

-No. Mr. Tudor. Yo no voy a llorar. ¿Jugaba Tudor con las emociones de los intérpretes, para conseguir determinadas reacciones favorables al trabajo? No lo sé. pero a los que sufrieron estas aristas de su carácter les costaría trabajo aceptarlo.

En cambio, también estaba en el carácter de este coreógrafo un agudo sentido del humor, y podía ser un gran bromista. Recuerdo que en Gala performance a mí me correspondía el personaje de «La Diosa de la Danza, de Milán», más conocido como «La bailarina italiana». El personaje tenía que permanecer muy serio todo el tiempo, con una imperturbable calma exterior. Durante una función, Tudor -que hacía uno de los personajes- se empeñó en hacerme reír. Estuvo

mortificándome toda la función, sin lograr en mí ni el asomo de una sonrisa. En un momento en que debía tomarme la mano, comenzó a hacerme unas sutiles cosquillas, a lo que yo repliqué espontáneamente con una correctiva palmada en su mano.

-«¡Estupendo!» Replicó. - Queda incorporado a la coreografía!»

Un aspecto específico de mi trabajo como intérprete en el que recibí ayuda de Tudor, fue en lo referente al dominio de mi expresión facial. Por lo general, los latinos somos de naturaleza muy expresiva; nuestra cara, nuestras manos reflejan muy marcadamente las emociones y sentimientos.

-«¡Ese exaltado temperamento cubano [decía Tudor] debe ser educado!» Yo sólo lo miraba muy seria -por esa época todavía no me expresaba muy bien en inglés- y no le contestaba.

Trabajando en los ballets de Tudor (Jardin aux lilas, Romeo y Julieta, Gala performance, Pillar offire, Undertow, Shadow of the wind) aprendí a dominar mi gestualidad, a expresar desde adentro, orgánicamente, con todo el cuerpo. Por eso es más significativo para mí que él, que no tenía nada que ver con el efectismo externo, ni con el virtuosísimo mecánico y vacío, me hiciera una distinción tan especial al valorar altamente mi técnica. Porque Mr. Tudor se manifestaba como un gran admirador de este aspecto de mi baile, lo amaba: ~Tu técnica es importante. Es una combinación muy femenina entre vulnerabilidad y fuerza», me decía; pero a veces esa admiración se expresaba en comentarios inusuales, que me hacían sentir incómoda con mis compañeros: ~La técnica de la Alonso es absolutamente impertinente [afirmó una vez]. Parece decirle a los demás: ¡Mira lo mal que lo haces!



Alicia Alonso junto al elenco de Ballet Theatre en Gala Performance.
©Colección Museo Nacional de la Danza Cuba

» Durante años recibí de él múltiples mensajes escritos, a veces deseándome suerte y otras felicitándome en funciones o momentos especiales. También cartas con opiniones sobre mi arte, algunas de las cuales conservo como algo precioso.

Cuando bailábamos Jardín aux lilas, siempre trataba de enviarnos precisamente esas flores. Un día en que no pudo encontrarlas, recibí una tarjeta sin firma con este escueto mensaje autógrafa: «¡No hay lilas!».

Antony Tudor era extremadamente sensible a la música, se compenetraba profundamente con ella y la convertía en algo consustancial a sus coreografías, tanto desde el punto de vista de la danza como de la dramaturgia. La música no era para él un marco, un fondo sonoro o un adorno al movimiento, sino que integraba la esencia misma de la obra coreográfica. Creo que este es un aspecto esencial en su trabajo creativo, y explica también por qué generalmente era tan cuidadoso al escoger la música de sus obras.

Si tuviera que definir la filosofía de Tudor como creador y maestro, diría que él creaba artistas, no ejecutantes. Se expresaba artísticamente por medio de la coreografía. Por ello el bailarín debía tener una comprensión intelectual de su personaje y de la obra en general. No era posible repetir un esquema, aprendido mecánicamente, sino que era preciso interiorizar el concepto, la idea, y luego devolverla a través del movimiento.

Creo que una de sus cualidades mayores como coreógrafo, estuvo en la manera en que lograba decir las historias, narrar los argumentos por medio de la danza. Para ello lograba dar a cada movimiento un valor significativo. Un gran ejemplo para otros coreógrafos, es su manera de trabajar la historia, de hacer la síntesis del argumento y lograr decirlo en la gestualidad y la expresión corporal. Por otra parte, al crear los personajes, Tudor se basaba mucho en las características naturales de cada intérprete, en aquellos artistas que por su naturaleza eran así, tenían esa personalidad.

Por eso luego era más difícil que otro elenco lograra igualar los resultados del original. Sus

ballets son muy delicados, están llenos de detalles y sutilezas expresivas, carecen de efectismos y espectacularidades. De ahí que sea preocupante que interpretaciones no rigurosas y creativas de sus coreografías, puedan llevar a públicos poco informados a creer que sus obras son monótonas o aburridas.

Tudor fue el primer coreógrafo con que yo me encontré, que le otorgaba un papel de importancia a los saludos, a las reverencias ante el público. Él montaba esos saludos y era el único que los ensayaba como una parte más del ballet.

Exigía los saludos según el personaje que acababa de interpretarse. Lo importante para él no era el orden de las reverencias, sino la forma, la línea de los personajes durante el saludo. Ahora esto se ve con más frecuencia en los bailarines, pero antes no se realizaba en absoluto, no se comprendía el valor de mantener el personaje hasta la última imagen que se ofrece al público.

Creo que estos son algunos de los aportes y características que hicieron de Antony Tudor una de las grandes personalidades de la coreografía del siglo XX.

Foto Maurice Seymour © Colección Museo Nacional de la Danza Cuba



UN LENGUAJE DE PAZ Y DE UNIDAD

* Versión del original en inglés, de las palabras pronunciadas por Alicia Alonso al agradecer el homenaje que le tributara el Consejo Mundial de la Danza, en la sede de la UNESCO, en París, el 29 de abril del 2003.

Cuando comencé a bailar, hace algún tiempo atrás —no recuerdo cuánto, puesto que considero que un artista siempre tiene unos 15 años, ni más ni menos— en mi país, Cuba, no existía el ballet y sólo éramos conocidos en el mundo por nuestras danzas folklóricas. Luego viajé a los Estados Unidos, donde por esa época comenzaba a incrementarse el ballet, y al tiempo que me formé y desarrollé allí mi carrera, también crecía este arte a mi alrededor. El baile, en sí mismo, ha sido siempre para mí un lenguaje esencialmente expresivo, porque creo que bailar es comunicarse. Me gusta comunicarme con los demás, por eso amo tanto la danza. Es un placer para mí hablarle a otras personas y escucharlas, porque creo que es una buena forma de aprender. He dedicado mi vida al arte, y pienso que esta es una de las mejores maneras de unir a los pueblos.

Este es el motivo por el que opino que es preciso preservar el arte que recibimos del pasado, lo que heredamos de tantas personas, de tan grandes artistas que en el transcurso de la historia dedicaron su vida a lo que amaban. Debemos preser-

var y debe mos guardar para el futuro este tesoro, porque esa es la forma de alcanzar el pasado. También pienso que las jóvenes generaciones de artistas, que tienen ante sí tanto futuro, deben cuidar no sólo de ser buenos técnicos, sino de ser ante todo artistas. Hay que dominar y preservar la técnica para podernos expresar, y en el caso de los bailarines, para hacernos dueños del movimiento. Pero que la técnica sea el instrumento para transmitir el arte.

Para mí, bailar es lo más bello, lo que nos eleva y nos acerca a los demás. Por eso siento que la danza es tan importante para la humanidad. Es lo mejor que podemos ofrecer nosotros como lenguaje de paz y de unidad. Debo felicitar en un día tan señalado como hoy, a todos y cada uno de los que han realizado su esfuerzo, y han logrado un reconocimiento en el arte de la danza. Es mi deseo, y espero que así sea, que sigamos creciendo y que en el futuro volvamos a encontrarnos, para iniciar un nuevo diálogo en el lenguaje del arte, la cultura y la paz.



Foto. © Luis Alberto Alonso.

LO QUE ESPERAMOS DE LOS JÓVENES

ALICIA ALONSO

La danza es un arte en que tradición y renovación son dos categorías ineludibles para su desarrollo y grandeza. Por eso su futuro depende, en gran medida, de los jóvenes que han escogido esta profesión tan hermosa como exigente, tan gratificante como sacrificada.

La experiencia que se atesora en aquellos que llevan muchos años en el oficio es imprescindible para sustentar la tradición y asegurar, con el alto dominio de los principios técnicos y los conocimientos artísticos y teatrales, una base sólida para el futuro. Por su parte, a los jóvenes corresponde desempeñar un papel fundamental, en un arte cuyo esplendor tiene como base primaria la fuerza física y la dinámica corporal. Los jóvenes son, además, el imprescindible relevo, y en la medida en que las generaciones anteriores sean capaces de transmitirles sus experiencias; y en que ellos sepan recibir esa herencia con respeto y creatividad, podremos, con esa unión, garantizar un luminoso porvenir para la danza.

Es por eso que hoy, día en que mundialmente se enaltece este arte, deseo dirigirme de manera especial a los jóvenes bailarines, tanto a los estudiantes de danza como a quienes dan los primeros pasos en su carrera profesional.

Un joven bailarín debe enfrentar la vida con honestidad artística y personal. En sus metas, en el trabajo incesante para conquistar el dominio de su cuerpo y adquirir el conocimiento de las formas expresivas, no puede engañarse a sí mismo ni batar de engañar a los demás; no puede darse tregua ni hacerse concesiones. Es preciso

que esté consciente de sus responsabilidades, y que sea él mismo, en primer término, quien se las imponga. Un joven artista no vive sólo para sí, y debe sentir respeto y aprecio por todo lo creativo que hicieron o hacen los demás.

El talento es un don muy frágil, que generalmente necesita de circunstancias favorables para su desarrollo. Pero los principales factores que hacen que ese talento se logre, están en el propio individuo. La falta de disciplina, de perseverancia; en resumen, la falta de un carácter o de una verdadera vocación, pueden frustrar el más prometedor talento natural. El que no esté consciente de lo mucho que tiene que aprender, no llega a nada; y quien cree que ya aprendió bastante, marcó su límite y comenzó su descenso.

Es primordial alcanzar el dominio de la técnica, el conocimiento de los estilos y la comprensión de la dramaturgia. Pero, para la plena realización de un artista de la danza, las exigencias van más allá. El gusto estético, los intereses culturales, las buenas maneras en el comportamiento con los demás, y otros muchos aspectos de la vida social de un joven bailarín, se reflejan en su arte.

Los valores éticos, el nivel de sus conversaciones y los pensamientos que se derivan de las mismas, el concepto que posea de la recreación; en fin, todo lo que integra su vida cotidiana, se irradia luego en la proyección y el espíritu de su danza.

En el baile hay que escoger el movimiento, el sentido, la línea, comprender el estilo. Mas para

ello el bailarín tiene que enriquecer su mundo interior. Si no adquiere un alto nivel, desde los valores más simples de su vida hasta los más complejos, de alguna forma esto se reflejará luego cuando se exprese por medio de la danza. Por eso vemos a veces, por encima de cualidades naturales innegables, lo que se llama “un bailaón de mal gusto”.

En alguna ocasión, las deficiencias culturales se suplen, hasta cierto punto, con un carácter equilibrado y una nobleza personal. La personalidad digna, limpia, generosa, se expresa después en la proyección escénica. Por ello, aunque se posea talento físico, y hasta artístico, nunca se puede alcanzar la plenitud si se carece de ciertas condiciones internas. Y éstas también deben ser cultivadas o incentivadas en el joven y por el joven.

En una ocasión tan señalada como hoy, que es el Día Internacional de la Danza, he querido compartir con ustedes estas ideas, y exhorto a los jóvenes a que mediten junto a sus profesores y amigos sobre los temas que he mencionado. Yo espero de la magnífica juventud con que hoy contamos en la danza de nuestro país, los mejores resultados, la mayor responsabilidad, el sentido más profundo del Arte. Sabemos que la experiencia que aún les pueda faltar, la sabrán adquirir con su fuerza, entusiasmo y audacia.

SHAKESPEARE, MÁSCARA Y LO DIVERSO

ALICIA ALONSO

La tragedia de Romeo y Julieta es un tema por el que siempre me sentí atraída. En los comienzos de mi carrera como bailarina, con el American Ballet Theatre, interpreté por primera vez en 1945 el personaje de Julieta, en la versión de Antony Tudor -en el peculiar estilo de este coreógrafo inglés-, con música de Frederick Delius. En 1956, centralicé la que posiblemente fue la primera escenificación por una compañía del continente americano -el Ballet Nacional de Cuba-, de la música homónima de Serguei Prokofiev, con coreografía de Alberto Alonso, quien más tarde también creó para mí un extenso "pas de deux" sobre la conocida Obertura fantasía de Piotr Ilich Chaikovski.

Bailé también las dos versiones posteriores del mismo coreógrafo, que con el título de Un retablo para Romeo y Julieta, se estrenaron, respectivamente, en 1969 y 1970, esta vez con músicas tan disímiles como las de Héctor Berlioz y Pierre Henry, interpreté este papel en el filme que realizara sobre ese ballet el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en 1970.

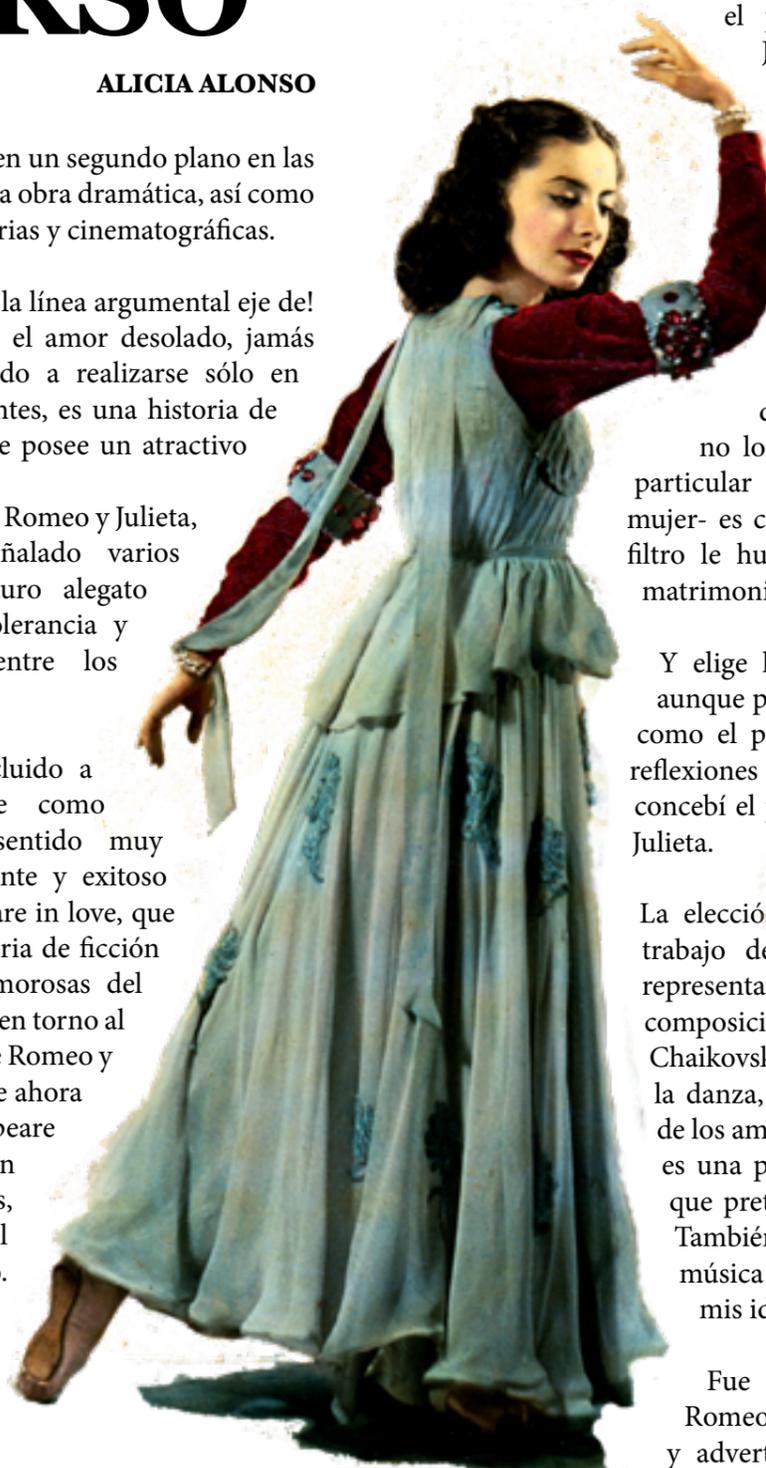
También encarné a Julieta ---entre otros personajes del teatro clásico y contemporáneo- en el ballet Diario perdido, creado en 1986, con música del italiano Bruno Tedeschi, y que más tarde llevé a la Ópera de Roma.

Aún teniendo en cuenta las veces que frecuenté la obra el; escena, desde enfoques diversos, no consideré agotado el tema, susceptible de ser ampliado en otros aspectos, presentes en el texto original de Shakespeare y eventualmente

omitidos o colocados en un segundo plano en las puestas en escenas de la obra dramática, así como en las versiones danzarias y cinematográficas.

Y si bien es cierto que la línea argumental eje del texto de Shakespeare: el amor desolado, jamás vencido y predestinado a realizarse sólo en la muerte de los amantes, es una historia de fuerza inigualable, que posee un atractivo supremo para la gente de teatro, Romeo y Julieta, como bien han señalado varios esmdiosos, es un duro alegato en contra de la intolerancia y la incomprensión entre los hombres.

En mi ballet, he incluido a William Shakespeare como personaje, en tal sentido muy diferente al del reciente y exitoso filme inglés Shakespeare in love, que nos narra una historia de ficción con las peripecias amorosas del dramaturgo como eje, en torno al proceso de creación de Romeo y Julieta. En el ballet que ahora presentamos, Shakespeare aparece en la piel de un Vendedor de máscaras, objetos-alegorías del arte que lo inmortalizó. Son aquí las máscaras símbolos de los sentimientos que mueven a los personajes de la obra,



y más allá, expresión de los valores de diferentes épocas, principalmente la de Shakespeare y la nuestra, que no difieren esencialmente entre sí en lo que atañe a los afectos. Una vieja rencilla, perdida en el pasado, sostiene a las familias Capuleto y Montesco en orillas opuestas; el puente que tiende el amor de Julieta y Romeo idea que plantea no sin temor Fray Lorenzo- es negado y destruido por las circunstancias, de las que son objeto y sujeto -en su justo significado filosófico, más que por una previsible oposición paterna.

Romeo y Julieta no intenta el diálogo con sus padres porque no lo consideran posible, y en el caso particular de Julieta -en su condición de mujer- es casi impensable. Sin el recurso del filtro le hubiera sido muy difícil resistir al matrimonio impuesto.

Y elige la opción que el fraile le ofrece, aunque para ella el despertar es tan incierto como el porvenir. Son estas algunas de las reflexiones que me han asistido desde que concebí el proyecto de coreografiar Romeo y Julieta.

La elección de la música supuso un largo trabajo de búsqueda. Son numerosas las representaciones que incluyen la admirada composición de Prokofiev. La obertura de Chaikovski, no compuesta en principio para la danza, concebida para ilustrar la pasión de los amantes y la oposición de las familias, es una pieza muy breve para un proyecto que pretenda representar toda la historia. También estaba la opción de encargar una música nueva totalmente original, sobre mis ideas acerca de la obra.

Fue entonces que reescuché la ópera Romeo y Julieta, de Charles Gounod, y advertí que esta música, reorquestrada

en versión instrumental y con algunos ajustes imprescindibles, era idónea para lo que quería expresar, pues se trata de una obra compuesta a partir de la misma idea dramática, con notables valores artísticos y de una gran riqueza y variedad. Un hallazgo adicional fue encontrar el casi desconocido ballet que Gounod compuso en ocasión del estreno de la obra en la Ópera de París, rara vez interpretado en la escena operística.

Desde que comencé a elaborar los primeros proyectos sobre Shakespeare y sus máscaras o Romeo y Julieta han transcurrido más de cuatro años. Estrenarlo en la Comunidad Valenciana, ciudad donde mi trabajo ha recibido numerosas muestras de reconocimiento, y en el ámbito del movimiento cultural que impulsa la prestigiosa Bienal que allí se organiza, y que ahora arriba a su segunda edición, ha sido acicate a la fantasía. La puesta en escena del ballet en el sorprendente espacio de La Nave de Sagunto, tan diferente al de los teatros convencionales, ha sido también una base para la búsqueda de nuevas soluciones, que convirtieron este acto creativo en una experiencia sumamente estimulante. Y es también una manera de contribuir a ese canto al entendimiento que constituye la Bienal. y si bien los artistas sabemos que hace falta mucho más que la creación de belleza para salvar al mundo, no dudamos de que el arte, como expresión de la voluntad humana y de su libertad de elección, ocupa un Jugar destacado en los esfuerzos por alcanzar un mundo mejor, en que lo diverso sea la mayor expresión de la unidad y de la paz entre los hombres.

Alicia Alonso en el personaje de Julieta en la versión coreográfica de Antony Tudor.
Foto: Walter E Owen © Colección Museo Nacional de la Danza. Cuba

EN LOS UMBRALES DE UN NUEVO SIGLO

ALICIA ALONSO

Texto publicado en la Revista Cuba en el Ballet n° 96 Año 2000

Al comenzar el nuevo milenio, el arte de la danza vive un momento de gran esplendor y muestra el más alto grado de desarrollo que hubiera alcanzado antes en su larga historia. La rica herencia que recibimos del pasado se une a la creatividad y a la diversidad de formas del presente, para conformar un arte que no sólo se manifiesta en la actividad de compañías u otras agrupaciones especializadas, sino también formando parte de obras escénicas o cinematográficas, y en la amplia gama de los espectáculos televisivos, musicales y de entretenimiento. Junto a ello, la fuente inagotable del baile social y folclórico, que mantiene intacta su fuerza e inventiva como expresión espontánea del hombre en las más diversas culturas. Puede decirse, sin exagerar, que en nuestros días ninguna forma o género artístico es totalmente ajeno a la danza.

Sin embargo, en muchos aspectos, aún se le escatima a nuestro arte el lugar que le corresponde entre las más significativas manifestaciones culturales de la época. Esta realidad me hace creer que, en el comienzo del nuevo siglo, corresponde a bailarines, coreógrafos, profesores, críticos y otros profesionales vinculados con este arte, alcanzar el objetivo de llevar la danza al nivel de reconocimiento universal que merece. Para ello es preciso, en primer lugar, fortalecer los puentes de comprensión y reconocimiento mutuos entre las diferentes expresiones de la danza escénica. El respeto a la tradición, la conservación y el fortalecimiento de los estilos históricos de la

danza -no sólo del siglo XIX, sino también los surgidos en el siglo XX- no deben estar reñidos con la renovación, la audacia experimental y los nuevos caminos en el arte de bailar. Por el contrario, deben complementarse y apoyarse, como partes ineludibles de un mismo cuerpo creativo. El arte danzario requiere, además, de un nuevo impulso de la labor historiográfica, de la investigación y de los trabajos teóricos sobre su estética y su filosofía, para conseguir un equilibrio integral entre la práctica escénica y el pensamiento intelectual de los creadores.

En el siglo que comienza, la danza debe fortalecer su presencia en la alta cultura de los pueblos, establecer su nivel académico universitario y lograr un mayor reconocimiento a escala institucional y estatal. Para ello es preciso el talento, la dedicación y, sobre todo, las grandes dosis de amor que nuestro arte exige.

En una fecha y una coyuntura tan especiales como las presentes, quiero desear al mundo de la danza los mayores éxitos en el cumplimiento de tan urgentes tareas. ¡Que estos sueños sean una hermosa realidad en el siglo XXI!



Alicia Alonso en el escenario del Gran Teatro de la Habana
©Colección Museo Nacional de la Danza Cuba

AMISTAD ILUMINADA POR EL ARTE

Querido Antonio:

No fue posible verte en tu reciente visita a La Habana, ocasión en que se te entregó la más alta condecoración de nuestro país, la Orden "José Martí", la que lleva el nombre de nuestro insigne poeta y patriota; pero cuánto hemos pensado en ti en estos días.

Tu arte y tu persona están presentes en el Ballet Nacional de Cuba, compañía en la que todos te queremos y admiramos. Recordamos tu trabajo artístico con nosotros, tu rigor y talento, pero también tu humanidad, tu sentido del humor, y esa solidaridad entrañable, sin límites ni fisuras, que ha caracterizado tus sentimientos hacia los cubanos. Viene a mi memoria la interpretación que juntos hicimos de *Ad Libitum*, aquel paso a dos que a muchos pareció insólito, y que fue un pretexto de ambos para bailar juntos; y en mi caso, para acabar de convencerte de que tu lugar estaba en el baile, porque ese arte era tu fuerza y la base de todo lo mucho que podías ofrecer a los demás.

En *Ad Libitum* la música se planteó la difícil tarea de hacer dialogar la guitarra flamenca con la percusión cubana, y como bailarines nos propusimos unir dos conceptos del baile, con el convencimiento de que la danza es sólo una, universal y eterna. Creo que para los dos aquella obra fue como una fiesta, y el público participó de ella con entusiasmo. Fue esta pieza uno de los éxitos de las presentaciones del Ballet Nacional de Cuba en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en 1978, ocasión en que actuaste como artista invitado de la compañía. Tampoco olvido el reto que asumiste con tu interpretación del personaje de Hilarión, en el ballet *Giselle*. Tuve el honor de trabajarte directamente este papel, y descubrí así tus inagotables posibilidades expresivas. Y es que tu baile estaba dotado de una lógica artística fabulosa, rara virtud que llevaste a la creación coreográfica, como en *Bodas de sangre*, joya que entregaste generosamente al Ballet Nacional de Cuba, y que desde entonces es una de sus cartas de éxito en los escenarios del mundo.

Tu amistad nos iluminó, tu arte nos enriqueció.
Alicia Alonso





1978