

ANTROPOLOGÍA ARQUEOLOGÍA ARTE IN CULTURA FLOLOGÍA FILOSOFÍA GEOGRAFÍA HISTORIA DEL ARTE HUMANIDADES DIGITALES INVESTIGACIÓN LINGÜÍSTICA LINGÜÍSTICA MÚSICA PATRIMONIO

Nº 85 - Diciembre de 2022

ArtyHum

Revista Digital de Artes y Humanidades



REPRESENTACIONES AL MARGEN DE OCCIDENTE



**Portada: Noh Dance Prelude (1936)¹, Uemura Shoen. Pintura japonesa. Fuente: Universidad Nacional de Artes y Música de Tokio. Diseño y maquetación de Iñaki Revilla Alonso.*

¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jo-no-mai_by_Uemura_Shoen.jpg?uselang=es



SUMARIO

ARTE

- IBAR FEDERICO ANDERSON y GASTÓN EDUARDO GIROD
La silla estilo campo argentina.....8
- GAËL LÉVÉDER-LEPOTTIER BERNARD y ANA COLOMER SÁNCHEZ
La esencia de Alicia Alonso: la escuela cubana de ballet.....41

CINE

- ANA MARÍA ALONSO
El abuelo de José Luis Garci: Galdós en imágenes.....68

CULTURA

- DIANA MARÍA ESPADA TORRES
Reseña. María Teresa Iranzo Muño. *La peripecia del Puente de Piedra de Zaragoza durante la Edad Media*.....88
- JÉSSICA ANAHÍ ROUDE y FEDERICO DEL GIORGIO SOLFA
La obra de arte en la época de su contenido: reflexiones en torno a la definición de contenido.....93

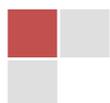
HISTORIA

- ÁNGEL DE LA FUENTE MARTÍNEZ
El ferrocarril Ferrol-Gijón. Medio siglo de vida.....108
- GUILLERMO GRACIA GUINOVART
Breve aproximación a la ayuda de la Alemania nazi en la *Guerra Civil* española.....137

PATRIMONIO

- TERESA LÓPEZ-MARTÍNEZ y ANA GARCÍA-BUENO
La puesta en valor de una restauración.....155





ARTYHUM
REVISTA DIGITAL DE ARTES Y HUMANIDADES.

Publicación mensual

Editada por ArtyHum, Vigo.

Fundada en mayo de 2014.

ISSN 2341-4898

Número 85

Diciembre de 2022.

Dirección

Beatriz Garrido Ramos

Directora artística y de contenido.

José Ángel Méndez Martínez

Director digital.

Consejo editor

Beatriz Garrido Ramos (UNED)

José Ángel Méndez Martínez (UCA)

Más información

(34) 698 175 132

(34) 698 175 133



Web

<https://www.artylum.com>

Mail

admin@artylum.com

Colaboradores.

- **ANA COLOMER SÁNCHEZ**
Universidad Nebrija.
- **ANA GARCÍA-BUENO**
Universidad de Granada.
- **ANA MARÍA ALONSO FERNÁNDEZ**
IES Pérez de Ayala (Oviedo).
- **ÁNGEL DE LA FUENTE MARTÍNEZ**
Servicio de Formación Profesional y Enseñanzas Profesionales de la Consejería de Educación del Gobierno del Principado de Asturias.
- **BEATRIZ GARRIDO RAMOS**
Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- **DIANA MARÍA ESPADA TORRES**
Universidad de Zaragoza.
- **FEDERICO DEL GIORGIO SOLFA**
Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires.
- **GAËL LÉVÉDER-LEPOTTIER BERNARD**
Universidad Rey Juan Carlos.
- **GASTÓN EDUARDO GIROD**
Universidad de Palermo.
- **GUILLERMO GRACIA GUINOVART**
Historiador militar y profesor de Geografía e Historia.
- **IBAR FEDERICO ANDERSON**
Universidad Nacional de La Plata.
- **IÑAKI REVILLA ALONSO**
- **JÉSSICA ANAHÍ ROUDE**
Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires.
- **JOSÉ ÁNGEL MÉNDEZ MARTÍNEZ**
Universidad Católica de Ávila.
- **TERESA LÓPEZ-MARTÍNEZ**
Universidad de Granada.





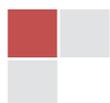
Material protegido por derechos de autor.



**Reconocimiento – No Comercial –
Sin Obra Derivada (by-nc-nd):**

No se permite un uso comercial de la obra original, ni la generación de obras derivadas.





ArtyHum, 85, 2022, pp. 41-67.

ARTE

LA ESENCIA DE ALICIA ALONSO: LA ESCUELA CUBANA DE BALLET.

Por Gaël Lévéder-Lepottier Bernard

Universidad Rey Juan Carlos.

Por Ana Colomer Sánchez

Universidad Nebrija.

Fecha de recepción: 10/10/2022.

Fecha de aceptación: 15/11/2022.



Resumen.

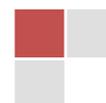
Alicia Alonso es, indudablemente, una de las figuras de mayor prestigio del ballet clásico, dentro y fuera de la isla que la vio nacer. En el presente artículo, se hace una revisión a la situación histórica de la danza clásica en Cuba antes del nacimiento del fenómeno Alicia Alonso, a través de su biografía. Esto permitirá entender en qué consiste su importancia como figura solista y como mujer emprendedora de una transformación del ballet dentro de la isla, hasta que encuentra su posición clave como sinónimo del arte de la danza. En último lugar, se tratará de buscar, en palabras de la propia Alicia Alonso, así como de otros expertos en la materia, aquellos rasgos característicos que permitan ayudarnos a comprender qué se puede definir como Escuela Cubana de Ballet.

Palabras clave: Alicia Alonso, Cuba, escuela cubana de ballet, técnica, tradición.

Abstract.

Alicia Alonso is undoubtedly one of the most prominent leading figures of the classical dance, inside and outside her island of birth. In this article, the historical situation of classic dance before Alicia Alonso was born will be reviewed, as well as her biography. This will allow us to understand the importance she has in her role as soloist dancer and as entrepreneur of the transformation of the ballet in her natal island, that will become its natural position as synonym of art of dance. Finally, I shall try to find out, through Alicia Alonso and some of her colleagues' words, some of the characteristics that may define the main attributes of the Cuban School of Dance.

Keywords: Alicia Alonso, Cuba, Cuban school of dance, technique, tradition.



La danza en Cuba: antecedentes.

Cuba recibió las primeras visitas de espectáculos bailados a partir del siglo XVIII debido a las transformaciones sociales que experimentó el país como resultado de la puesta en práctica de la llamada “*política del Despotismo Ilustrado*” y que supuso, entre otras medidas, la construcción de los primeros teatros, como el antiguo Teatro Coliseo, edificado en 1776, que acogieron a algunas compañías extranjeras². Este mismo teatro, rebautizado Teatro Principal, acogió en 1803 al bailarín y cantante **Juan Bautista Francisqui**, cuya compañía, procedente de Norteamérica, ofreció una temporada de cuarenta y ocho funciones con ballets de acción de **Jean-Georges Noverre** (*Los caprichos de Galatea*, *La Rosiere de Salency*) y **Jean Dauberval** (*La fiesta del gran sultán*), así como pantomimas, *pas de deux*, *pas de trois*, solos y bailes pastorales. Estás, dado el éxito que alcanzaban, impusieron en cierto modo las estéticas que luego se harían propias de los públicos que las veían.

Asimismo, en estas mismas fechas se creó el primer periódico cubano, el *Papel Periódico de La Habana*, que recogía la actividad relativa al ballet en sus páginas.

En la temporada 1811-1812 hubo en el Teatro Principal una compañía dirigida por el bailarín, coreógrafo y cantante **Joaquín González** en cuyo elenco había artistas de renombre, como la bailarina **Luisa Ayra**, procedente del Teatro San Carlos, de Lisboa. En la temporada de 1816 se estrenó *La fille mal gardée* con el nombre de *La hija mal guardada*. En 1817 González y Ayra se trasladaron al Teatro Circo, un sencillo coliseo de madera y techo de guano situado en los terrenos del llamado Campo de Marte que se había abierto en 1800 con *Los leñadores*.

En 1820 se reabrió el Teatro Principal tras dos años de cierre por reformas. A él llegaron el matrimonio catalán **Andrés Pautret** y **María Rubio Pautret**, que dieron un impulso al ballet en Cuba presentando entre 1820 y 1825 novedades como *Jasón en Corinto*, inspirada en *Jasón y Medea*, de Noverre, que dejó ver al público cubano efectos teatrales que se desconocían en

² CABRERA, M.: *El ballet en Cuba: apuntes históricos*. La Habana, Ediciones Cúpulas, 2011, pp. 9-14.

la época. También presentaron *La fille mal gardée* (esta vez con el título de *A una muchacha nadie la guarda*), *El novio despedido*, basado en *Macbeth* de Shakespeare, y *Don Quijote en las bodas de Camacho*. En las dos últimas temporadas, los Pautret presentaron unos veinticuatro títulos, algunos de los cuales se veían por primera vez en la isla. Destaca *La matancera*, solo estrenado el 10 de junio de 1825, con coreografía de Andrés Pautret y música de *Ulpiano Estrada*, que había sido director de la orquesta del teatro, y que, de este modo, se convirtió en la primera obra escrita para ballet por un compositor cubano.

En 1827 se hizo cargo del mismo teatro el bailarín, coreógrafo y director *Tiburcio López*, que llevó principalmente danzas regionales españolas a escena. En 1832 se disolvió la compañía, pero en 1833 María Rubio Pautret volvió de México y fundó una compañía, junto con sus dos hijas, bailarinas y actrices, cuya sede estaba en el Teatro Diorama, abierto en 1829.

La creciente economía del país en esos años permitía exhibir entretenimientos a la nueva clase surgida del aumento de las fortunas, para la que los edificios que existían hasta entonces resultaban insuficientes y poco suntuosos. *Miguel Tacón*, gobernante de la isla, autorizó a *Francisco Marty y Torrens*, catalán enriquecido por negocios de pesca y trata de negros, para que construyera un gran teatro que recogiera las nuevas necesidades de la ciudad. Tacón facilitó a Marty y Torrens la piedra necesaria procedente de la cantera del Gobierno y el trabajo gratuito de presos³. Así se iniciaron en agosto de 1836 las obras que concluyeron un año más tarde del Gran Teatro Tacón, levantado frente a las puertas de la muralla que rodeaba San Cristóbal de La Habana, zona cercana a la vieja ciudad y a los nuevos barrios surgidos en la llamada Habana de Extramuros. Tenía cabida para unos tres mil espectadores. Fue inaugurado el 18 de febrero de 1838 con un baile de máscaras, pero la danza escénica llegó a este escenario el 15 de abril del mismo año, cuando *Reina Valencia* y Tiburcio López

³ *Ibidem*, p. 10.

interpretaron unas *Boleras* como cierre de la velada. La compañía de Los Ravel, grupo internacional de funambulistas presentó el 20 de junio *El polichinela y Gavota*, de **Marie-Jean Augustin Vestris**, siendo la primera función dedicada en exclusiva a la danza en este teatro.

A él llegó el 23 de enero de 1841 **Fanny Elssler**⁴, bailarina destacada del Romanticismo que, nacida en Viena bailó en Italia, Francia, Alemania, Reino Unido, Estados Unidos, Rusia y Cuba, donde tuvo una gran fama por su forma de bailar enérgica, vigorosa y muy artística, como dijo Va “*Elssler representaba la tierra amasada con el fuego*”⁵. Debutó en Cuba al frente de una compañía que estaba integrada por **James Sylvain**, bailarín, maestro y director de la misma, la bailarina **Arreline** y el bailarín **Parsloe**. Esa noche comenzó la primera de un total de diez funciones en las que Elssler ofreció *La silfide*, de **Filippo Taglioni**, que se estrenaba en Cuba, y otros éxitos suyos, como *Natalie o La lechera suiza*,

La tarántula, la Smolenska, el pas de deux titulado *Tirolés*, *El jaleo de Jerez*, *La cachucha* y *La cracoviana*.

Las visitas a la isla de Fanny Elssler, o de **Ana Pávlova** ya en el siglo XX, supusieron un antes y un después del interés de los cubanos por la danza del repertorio romántico, hasta el punto de que *Gisélle*, que se convertirá en una de las obras fundamentales de la carrera de **Alicia Alonso**, se pudo ver en la isla tan solo ocho años después de su estreno mundial en París en 1841, suponiendo, a su vez, el debut de la obra en toda Hispanoamérica. Fue llevada completa al escenario por Los Ravel en el Gran Teatro Tacón de La Habana el 14 de febrero de 1849 con **Harriet Wells** como la protagonista⁶.

La unión de elementos españoles y africanos aunó desde los inicios en el estilo cubano el gusto por lo exótico en combinación con la idiosincrasia local, en una mezcla muy particular que se desarrolló en la isla durante el Romanticismo⁷. En la danza se observa, por ejemplo, lo que se denomina

⁴ OTI, I. A.: “Grandes momentos del ballet romántico en Cuba, de Francisco Rey Alfonso”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Nº 1-2, 2014, p. 172.

⁵ AGRIPPINA, I.; VAGANOVA, A.: *Basic principles of classical ballet: Russian ballet technique*. Courier Corporation, 1969, p. 203.

⁶ REY, F.: *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004.

⁷ *Ibidem*, pp. 48-51.

la variante campesina, que hizo que bailarines extranjeros que acudían a Cuba incluyeran en sus repertorios pasos o características isleñas en sus coreografías, como es el caso del zapateo (también llamado *zapateado* o *buscapié cubano*), que introdujo Fanny Elssler en escena en 1842. Fue tal el éxito que tuvo, que hubo bailarines locales que ayudaron, posteriormente, a otros bailarines a modo de maestros o, incluso, de pareja cuando se decidía introducir este paso en un ballet. Producía un fervor tan grande en quienes lo veían en escena, que solía ser repetido en las funciones a petición del propio público. Era habitual, además, interpretar el zapateo con el traje típico de guajiros. Sin embargo, no era normal que estos mismos bailarines ofrecieran bailes cubanos fuera de la isla, a diferencia de otras danzas de origen español que habían aprendido en Cuba. También Fanny Elssler fue una excepción a esto, puesto que interpretó el zapateo en su última temporada en Nueva York, en junio de 1842.

En paralelo a esta variante campesina, encontramos la variante *salonnière*, que surge cuando se elevan a categoría de coreografía las creaciones

hechas a partir de músicas populares, como los vales criollos, las habaneras o las contradanzas. Un ejemplo destacable de esto lo tenemos en el ballet *La habanera* que estrenó la bailarina española **Josefa Barquera** en 1857 con música de **Salvador Trías**.

Asimismo, algunas danzas folklóricas cubanas de origen africano fueron incorporadas a los ballets gracias al atractivo que producía el elemento exótico sobre los bailarines extranjeros y que confería un toque de distinción a su interpretación sobre el escenario. Así encontraron vía de entrada en las coreografías danzas como el *cocoyé*, el *congo* y la *caringa*. Esta incorporación fue, no obstante, ligeramente posterior a las variantes citadas anteriormente, puesto que se empezaron a ver en la década de los cincuenta. Eran interpretadas por bailarines criollos, como **Joaquín Ruiz**, actor cómico cubano cuya interpretación del *cocoyé* se hizo famosa en la época, o por bailarines españoles, como **Isabel Osorio**, **José Gispert** o **Carlos Atané**. No era habitual que fueran ejecutados por bailarines de otras nacionalidades, aunque hay algún ejemplo de ello, como el de la francesa **Desirée Lubowska**,

que interpretó la caringa en el Gran Teatro Tacón en 1864, o el de las italianas *Carnaggia* y *Fermina*, que subieron el *cocoyé* a ese mismo escenario en 1868.

Sin embargo, este fervor por la danza no propició que se abriera ni siquiera una escuela o un centro donde se pudiera enseñar ballet, a diferencia de lo que había sucedido en otros países, como México o Chile. Sí había, no obstante, un nutrido grupo de profesores que lo demandaban constantemente, especialmente a partir de visitas de prestigiosos pedagogos de la danza a la isla. El primero de ellos fue *Juan Guillet*, cuya presencia en la isla está recogida en el *Papel Periódico de La Habana* del 10 de julio de 1800⁸ y que, de origen francés o catalán, está considerado el primer maestro que enseñó ballet clásico en Cuba, contratado para las necesidades del Teatro del Circo a partir de su apertura. Años más tarde también vendrían *James Sylvain* en 1841 y 1842, *Philippe Hazard* en 1843 e *Hippolyte Monplaisir* en 1848, 1850 y 1851.

En Cuba había maestros de baile que enseñaban sobre todo los bailes de salón que estaban de moda por aquel entonces en centros privados o a domicilio, aunque no lo hacían con fines profesionales, sino para lucimiento de sus alumnos, jovencitas en su mayoría, en la vida social de la isla. Eso no quita que, de manera esporádica, esos alumnos subieran a los escenarios para tomar parte de algún espectáculo, pero no queda constancia en ningún caso de que continuaran dedicados a la danza de manera profesional⁹.

Los Ravel harían sus dos últimos estrenos en 1857 subiendo a escena *Paquita*, de *Joseph Mazilier*, y *El diablo enamorado*, de *Jean Coralli*, pero se puede decir que el período romántico cubano comenzó su declive a partir de 1866, tras la conclusión de la temporada de Los Ravel en el Gran Teatro Tacón, a causa de la carencia de bailarines profesionales en los escenarios locales, posiblemente debida, a su vez, por el declive en Europa del género y la consiguiente falta de bailarines o compañías que pudieran visitar la isla¹⁰.

⁸ CABRERA, M., *Op cit.*, p. 9.

⁹ REY, F., *Op cit.*, pp. 29-30.

¹⁰ REY, F., *Op cit.*, p. 32.

A partir de la década de los setenta se muestran espectáculos de ballet de manera muy ocasional. En un período en que en Europa se vivía la crisis del romanticismo, llegó a Cuba, en 1904 la compañía de **Aldo Barilli** representando *Coppélia*. El arte de la danza no habría estado presente en este principio de siglo, si no fuera porque Ana Pávlova incluyó el destino de Cuba en sus giras. La compañía visitó Cuba en 1915, en 1917 y en 1918, incorporando un repertorio internacional cada vez más novedosos. Se representaron obras de grandes coreógrafos como *La muerte del cisne* y *Chopiniana*, de **Mijail Fokine**, *Raymonda*, de **Marius Petipa**, o *Romeo y Julieta*, de **Ivan Clustine**.

La Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical.

Así estaban las cosas en Cuba hasta la creación el 30 de junio de 1931 de *Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical*. Su aparición resulta determinante para el surgimiento de esa *escuela cubana*. Su fin no era principalmente formar a profesionales de la danza, sino que surgía como producto de la crisis económica y de la

posibilidad de contratar al maestro ruso **Nikolai Yavorski** (1891-1948), un antiguo miembro de la compañía de **Ida Rubinstein** que había actuado en La Habana en compañía del elenco de la *Opéra Privée de París*, que ofrecía repertorio operístico ruso al público de la capital de la isla.

La Sociedad Pro-Arte Musical había surgido a instancias de **Natalia Aróstegui** por su interés en introducir la enseñanza del ballet de manera definitiva en la isla e incluía la creación de una Escuela de Guitarra y de un Cuadro de Declamación. Supuso una importante fuente de ingresos, puesto que el país había sido azotado por la Gran Depresión y trataba por todos los medios de liquidar los gastos que suponía el Teatro Auditórium, inaugurado un año antes de la misma. Se intentó hacer participar a prestigiosos artistas de la época, de modo que se contrató a Yavorski para impartir clase a un grupo de alumnas, hijas de asociados de la institución o pertenecientes a familias de economía media, para que pudieran disfrutar de actividades solo practicadas hasta entonces por las clases pudientes. Ahí comenzó a germinar la semilla de la

danza en Cuba¹¹.

En ella se enseñaban ejercicios sencillos que contribuyeran a la estilización de la figura de las alumnas y a lograr movimientos delicados que pudieran aplicar en su vida social¹². Aun así, Yavorski trató siempre de ayudar a determinadas estudiantes que estaban dotadas de un talento especial, entre las que se encontraba Alicia Alonso, quien con el correr del tiempo y en compañía de *Fernando Alonso* y el coreógrafo *Alberto Alonso* trató de traer el ballet a Cuba por todos los medios de manera paralela a sus propias carreras artísticas, de manera que todos sus esfuerzos se irán condensando en este nuevo estilo “cubano” que impregnará a las generaciones posteriores que se han formado en sus filas.

La aparición de Alicia Alonso en la vida cubana supuso un vuelco cuando ella se propuso poner al alcance de su pueblo la comprensión del ballet, en unas circunstancias en que la danza solo constituía la escenificación de algunos espectáculos permaneciendo al margen

de la evolución estilística y técnica que se daba en Europa y Estados Unidos, consiguiendo gracias a su perseverancia artística convertir a Cuba en los que algunos han llegado a llamar “*el país de Giselle*”¹³.

Alicia Alonso y el arte de la danza.

Alicia nació en Marianao, municipio de la provincia de La Habana el 21 de diciembre de 1920, hija de *Antonio Martínez de la Maza Arredondo* y de *Ernestina del Hoyo y Lugo*, que también tuvieron otros tres hijos. Tras una breve estancia en España, donde aprendió bailes populares españoles, regresó a Cuba para empezar a tomar clases en la recientemente creada escuela que había fundado Yavorski,

El 29 de diciembre de 1931 apareció por primera vez en el Teatro Auditórium de La Habana interpretando el *Gran Vals* del ballet *La bella durmiente del bosque*, de *Chaikovsky*, con una coreografía de Yavorski, con la Orquesta Sinfónica de La Habana, dirigida por el maestro cubano Gonzalo Roig, para, ya en el año 32, bailar su primer solo en el papel de *El Pájaro*

¹¹ PACHECO, I.: “Encuentro con la memoria Pro-Arte Musical”, *Educación*, N° 122, La Habana, septiembre-diciembre, 2007, p. 4.

¹² CABRERA, M., *Op. cit.*, pp. 21-37.

¹³ REY, F., *Op. cit.*, p. 235.

Azul de la misma obra.

Alicia siguió participando como solista en las Fiestas de Ballet de la Escuela, sin embargo, Cuba no cumplía las expectativas de formación técnica que Alonso tenía depositadas en sus maestros, de manera que poco tiempo después se reunirá con Fernando Alonso, su futuro marido hasta el año 75, en Nueva York, donde él ya había emigrado tiempo antes. Allí comenzó ella su verdadera formación técnica y, sobre todo, escénica, y allí fue también donde comenzó su verdadera carrera profesional, aquella que la llevaría a ser una primera figura de la danza internacional.

Alicia Alonso estudió con numerosos profesores entre los que podemos destacar a **Enrico Zanfretta** que fue decisivo en los primeros avances hacia la perfección técnica que adquirió Alonso con respecto al nivel técnico que traía de su formación en Cuba con Yavorski, sobre todo según palabras de la misma Alonso, en el virtuosismo de sus *pasos de batería*.

Otros profesores aparecieron en el transcurso de la formación técnica de Alonso, como **Anatole Vilzak**, **Anatole Obúkov**, **Muriel Stuart** y

Vera Volkova. Sin embargo, la bailarina reconoce como su siguiente maestro tras Zanfretta a la maestra rusa **Alexandra Fedórova**, primera figura del teatro Marinski de San Petersburgo, alumna de **Enrico Cecchetti**, cuñada de Mijail Fokine, a cuyas clases en la *School of American Ballet* no dejó de asistir Alonso, incluso cuando ya era una intérprete de fama internacionalmente reconocida, puesto que consideraba que Fedórova sintetizaba en su enseñanza lo mejor de la *escuela rusa* con lo mejor de la *escuela italiana*.

En el año 1939 Alonso entra a formar parte de la *American Ballet Caravan* de **Lincoln Kirstein**. En 1940 ingresa en el *Ballet Theatre of New York*, que luego será llamado *American Ballet Theatre*, una compañía de importancia internacional que la impulsaría a la posición de estrella internacional que ostenta desde entonces. Esta primera gran compañía norteamericana fue fundada **Lucia Chase** y **Richard Pleasant** y contó en sus filas con los mejores coreógrafos, bailarines, diseñadores, músicos y maestros de ballet. Entre los primeros encontramos nombres como los rusos Mijail Fokine, **Bronislava Nijinska**,



Miajil Mordkin y *Adolph Bolm*; los ingleses *Anton Dolin* y *Antony Tudor*; y los norteamericanos *Eugene Loring* y *Agnes de Mille*. Dolin se encargó de las obras de estilo clásico y romántico, Tudor de los ballets dramáticos y Loring de las obras norteamericanas¹⁴. Se mantuvo unida a esta compañía durante un período aproximado de veinte años que supusieron un constante contacto con el trabajo de primera mano de coreógrafos de todo el planeta y con sus particulares estilos.

Esta cantera de aprendizaje tanto, a través de sus maestros como a través de coreógrafos y bailarines, fue utilizada por la joven Alonso para asimilar y adaptar a su cuerpo los elementos más técnicos y artísticos de la danza que, posteriormente llevará a Cuba y matizará con las características de la danza cubana creando una verdadera cultura nacional alrededor de la danza.

Alonso crea, junto con Fernando y Alberto Alonso, el ballet *Alicia Alonso*, que, a propuesta de la propia fundadora, cambiaría su nombre en 1955 por el de *Ballet de Cuba* y, tras la Revolución cubana de 1959, tomaría el nombre de

Ballet Nacional de Cuba, nombre que mantiene hasta hoy en día. Alonso procuró mantener un número mínimo de actuaciones en Cuba a pesar de su condición de *prima ballerina* en el *American Ballet Theatre*. El debut de Alonso con su propia compañía en La Habana se produjo el 28 de octubre de 1948, en el Teatro Auditorium de La Habana.

Una dura quiebra económica del *Ballet Theatre of New York* obligó a la cancelación de los contratos a sus bailarines y permitió a Alonso traer a Cuba a parte de su cuerpo de baile, así como a parte de su personal técnico y artístico. En origen, la compañía tuvo una línea estética muy variada, respetando en todo momento la tradición romántica y clásica, pero apoyando el trabajo de los coreógrafos contemporáneos, sobre todo nacionales. De ese modo, junto a obras establecidas en el repertorio como *El lago de los cisnes*, *Giselle* y *Coppélia*, se pudieron ver obras novedosas del movimiento característico de los *Ballets rusos* de *Serguéi Diagiliev*, como la recientemente citada *Siesta de un fauno*, de *Vaslav Nijinski*, *Petroushka*, de Michel Fokín, y *Apolo*, de *George*

¹⁴ CABRERA, M., *Op. cit.*, p. 49.

Balanchine, así como obras sobre trabajos nacionales coreografiados por Alicia Alonso y Alberto Alonso, entre otros profesionales. De esta línea de trabajo surgen obras como *Concerto*, *Sombras*, *Fiesta negra* y *Sóngoro cosongo*.

En los primeros pasos, esta compañía contaba con una pequeña ayuda de la Federación Estudiantil Universitaria y del entonces ministro de Educación, *Aureliano Sánchez Arango*, que, aunque escasa, permitió, a su vez, la creación de la *Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso*, germen de la futura *escuela cubana de ballet*.

En 1956 se produce una crisis para el *Ballet Nacional de Cuba* ya que Alonso se enfrentó a los funcionarios del Instituto Nacional de Cultura del gobierno de *Fulgencio Batista* por cuestiones políticas y financieras por las cuales Alonso decidió dejar de bailar en Cuba a la espera de un futuro mejor y se trasladó a Estados Unidos con parte de su compañía y, en 1957 se convierte en la primera bailarina del hemisferio occidental invitada a bailar en teatros de la Unión Soviética, como el *Bolshoi*

de Moscú, el *Kirov* de Leningrado y las óperas de Kiev y Riga.

En 1959 triunfa la Revolución en su país materno y, de este modo, se inicia una nueva etapa en el lugar que afectará también a la reorganización del *Ballet Nacional de Cuba* dentro del nuevo programa cultural del Gobierno Revolucionario, del que recibe, por primera vez desde su fundación, el apoyo económico necesario para su desarrollo pleno¹⁵.

La *Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso* se convirtió en la *Escuela Nacional de Arte* donde, no solo en La Habana, sino también en diversas escuelas provinciales, se enseñaba ballet de manera gratuita, consolidando las bases para el reconocimiento del *Ballet Nacional de Cuba* como una gran compañía de ámbito internacional, lo que conllevó, a su vez, el nacimiento de una *escuela cubana* que ponía el ballet del país a la misma altura que otras escuelas internacionalmente reconocidas por la tradición pedagógica a través de la idiosincrasia estilística,

¹⁵ MARINELLO, J.: "Una luz distinta y más alta". *Periódico Cubarte*, 24 Oct. 2020, p. 36. Disponible en línea: <http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/una-luz-distinta-y-mas-alta/> [Fecha de consulta: 27/09/2022].

técnica e interpretativa que la diferencian del resto de ellas.

Desde esta fecha, Alicia Alonso dejó de bailar con tanta frecuencia en los escenarios donde había sido única y absoluta, para dedicar la mayor parte de su actividad artística al *Ballet Nacional de Cuba* y pedagógica a la *Escuela Nacional de Arte*.

A lo largo del siglo XX Alicia Alonso y el *Ballet Nacional de Cuba* tienen una gran proyección internacional afianzando el lenguaje cubano en el mundo de la danza y defendiendo la necesidad de superar las polémicas estéticas heredadas que contraponen la importancia del ballet clásico en desmerecimiento de la danza moderna, porque se ha caracterizado toda su vida por defender solo dos tipos de danza, en sus propias palabras: la buena y la mala. Una lleva al logro artístico y la otra al fracaso, sea cual sea su trasfondo estético.

Alonso siempre ha hecho hincapié no solo en el aprendizaje y desarrollo técnico de la expresión danzada, sino también en no perder nunca de vista que el ballet tuvo un origen popular que se puede remontar a sus primeros antecedentes: los bailes folclóricos.

El repertorio de expresión bailada popular dio la base para la formación de la técnica de la danza clásica en sus inicios¹⁶. Alicia Alonso es partidaria de no olvidarlo, habiendo llegado a incorporar material de la expresión popular cubana en sus trabajos con el fin de seguir colaborando en la búsqueda y creación de un lenguaje universal, a la vez que nacional, porque tampoco ha dejado de tener en el punto de mira la importancia de las distintas escuelas, sus puntos comunes y sus diferentes enfoques en su manera de ver la que se considera la *técnica universal*, que puede matizarse con diversos acentos y colores.

“*El ballet no está alejado de nuestras realidades, porque su técnica parte de las leyes que rigen la anatomía del hombre*¹⁷”. El bailarín utiliza su propio cuerpo como instrumento de comunicación y, como tal, no conoce fronteras ni culturas. El espíritu de la danza es inseparable de la condición humana, porque viene a ser un *alfabeto gestual* con el que se comunica la raza humana. Se convierte, de este modo, en un idioma universal por excelencia.

¹⁶ DUDINSKAYA, N.: “Ballet Nacional de Cuba: Tercer Encuentro”, *Cuba en el Ballet*, 1970, Vol. 1, Nº 1, pp. 28-32.

¹⁷ MARINELLO, J., *Op. cit.*, p. 291.

La técnica propiamente dicha salvaguarda el trabajo de madurez del cuerpo, para evitar lesiones o deformaciones producto de su mal uso, pero también proporciona una mayor libertad en nuestra capacidad de expresar la estética particular de nuestras necesidades psicológicas, musicales, rítmicas que confieren la idiosincrasia de cada bailarín. Todo este trabajo, que incluye tanto la enseñanza como el desarrollo de una técnica clara y ordenada que ayude a futuros intérpretes y generaciones de maestros, será indispensable para cimentar con solidez la metodología que diferenciará a una escuela de otra.

La escuela cubana de ballet.

Habiendo hecho este somero retrato de la danza en Cuba y de la figura de Alicia Alonso ¿existe algún modo mediante el cual se pueda definir esta *escuela cubana de danza* que hemos mencionado aquí y allá y que la crítica y el público de múltiples países han sido capaces de observar a lo largo de los años?. Una buena manera de aproximarse al concepto de *escuela cubana de ballet* es a través del contenido del libro *Diálogos con la*

danza, de **Pedro Simón**, una colección de entrevistas realizadas a Alicia Alonso y reunidas en una edición por **Angel L. Fernández Guerra** y editadas en un principio en La Habana (1986), aunque posteriores ediciones han sido realizadas en Argentina (Ed. Galerna, Buenos Aires 1988), España (Ed. Complutense 1993) y Méjico (Ed. Océano, en conjunción con La Ed. Cubarte de la Habana 2004), así como del de la entrevista que el mismo autor publica dentro su libro *El Ballet, una devoción*, en el capítulo titulado “Fuentes y antecedentes de la *escuela cubana de ballet*” (págs. 306-349), y que está compuesto a partir de las transcripciones procedentes de la conferencia que ofreció junto a Alicia Alonso en la Unión de Periodistas de Cuba el 10 de noviembre de 1978. A su vez, esta intervención de ambos fue publicada en La Habana en cuatro partes en la revista *Cuba en el Ballet* y corresponden al volumen 12(2), 1981, 16-22; al volumen 12(3), 1981, 30-32; al volumen 12(4), 1981, 23-25, y al volumen 1(1), 1982, 29-32, respectivamente.

En esta jornada, el propio Pedro Simón adelanta que la cuestión de *qué es la escuela cubana de ballet* no es un tema que esté totalmente estudiado. La principal dificultad viene proporcionada por el hecho de que la danza, como expresión básica de nuestra especie enraíza en lo más profundo de su propia naturaleza, de modo que aparece compartida por todos los individuos por sociedades que estos forman a lo largo de toda la historia y en cualquier parte del planeta. Sin embargo, se manifiesta de muy diversas maneras que se adaptan a las necesidades de cada momento y pueblo con distintos grados de riqueza estética. La expresividad corporal debió de servir en las sociedades prehistóricas para que la danza formara parte de su contacto con las fuerzas que sobrepasaban su inteligencia y para que, de manera progresiva, pudiera actuar sobre la realidad, transformándola con el devenir de la historia¹⁸.

La del pueblo cubano es muy particular, al estar compuesta, fundamentalmente, por dos antecedentes culturales de gran fuerza y riqueza, el español y el africano.

Ambos componentes se sincretizan en una manera particular de condicionar el progreso cultural, en general, y de la danza teatral, en particular, de la isla. Esa combinación y su desarrollo tuvieron gran responsabilidad en el germen de lo que se ha dado en llamar *la escuela cubana de ballet*.

Así pues, ¿qué debemos entender por *escuela* cuando hablamos en términos de danza? La “*escuela de danza*” no se refiere, en nuestro caso, tanto a la escuela donde se forman los futuros profesionales, aunque sí, de hecho, comparte ese proceso gestor del carácter del profesional, sino más bien a “*escuela*” en el sentido de método de un estilo que la caracteriza como tal, de modo que podemos distinguir a los distintos bailarines según la “*escuela*” donde se hayan formado, ya sea francesa, italiana, rusa, inglesa o danesa. De manera que podríamos decir que “*escuela se define por su forma de bailar, de usar la técnica, por su acento, su proyección o su estilo*”¹⁹.

¹⁸ SACHS, C.: *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Centurión, 1943.

¹⁹ SIMÓN, P.: *El Ballet, una devoción*, Barcelona, Ediciones Cumbre, 2014, p. 311.

Bonnin²⁰ señala que una *escuela nacional de ballet* no implica únicamente un estilo o un estilo coreográfico, ni tampoco se circunscribe a la metodología de la enseñanza. Una *escuela nacional de ballet* “*está formada invariable y fundamentalmente por tres estamentos: interpretativo, pedagógico y coreográfico, a los que se suman un conjunto de instituciones y un círculo intelectual que se ocupa de la dimensión filosófica de la misma*”²¹. Alicia Alonso, por su parte, define el concepto de *escuela de ballet* de este modo:

“*Se trata de escuela en el sentido de una forma específica de bailar, una manera de usar la técnica, de expresarse técnicamente. Incluye además lo que algunos llaman estilo y también abarca una estética, un gusto determinado y muchos factores más, entre ellos la de varias generaciones,*

pertenecientes casi siempre a un mismo país, o formados en él”²².

En este sentido podemos hablar de algunas escuelas, como la *escuela rusa antigua*, que, con el correr del tiempo, se ha convertido en la conocida como *escuela soviética*, que, a diferencia de la *rusa antigua*, ha incorporado nuevos elementos que caracterizan a sus bailarines, diferenciándolos de los de las generaciones anteriores. También podemos hablar de *escuela danesa* o *escuela Bournonville* a partir del apellido de su creador, *escuela francesa*, *escuela inglesa*, *escuela italiana* y la *escuela norteamericana*. El uso y el paso de las modas han hecho que algunas de ellas se encuentren en su momento álgido, mientras que otras puedan encontrarse en uno de retroceso. Sea como sea, una *escuela de ballet* se forja a lo largo de muchos años de trabajo, sin que suceda porque una persona decida crearla, sino que necesita de algunos factores que vamos a analizar.

En primer lugar, es fundamental que el talento particular de un pueblo para expresar sus necesidades por

²⁰ BONNIN, P.: *La inacabada configuración de la escuela española de ballet. Factores sociales e institucionales*. (Tesis Doctoral s.p.). Universidad Antonio de Nebrija, 2016.

²¹ BONNIN-ARIAS, P.; RUBIO AROSTEGUI, J. A.; COLOMER-SÁNCHEZ, A.: “Spanish ballet school: nationalism, the weakness of bourgeois culture and heteronomy in the artistic field in Spain in the nineteenth century”, *Research in Dance Education*, 2021, pp. 1-17. Disponible en línea:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14647893.2021.1960301>

[Fecha de consulta: 10/09/2022].

²² ALONSO, A., *Op. cit.*, p. 20.

medio de la danza alcance un período maduro como para formar parte de su propia identidad cultural. A partir de esa fase, entra en juego la técnica del ballet clásico, como impronta común a todas partes del mundo, pero que irá sufriendo matices de manera paulatina a partir del trabajo de profesores, artistas y coreógrafos fundamentalmente. Esto no significa que las bases técnicas clásicas se modifiquen en su esencia, sino que la técnica adaptada al carácter nacional comenzará a dar su fruto en forma de, por ejemplo, diferentes tipos de acento en un mismo ejercicio común a todas las escuelas. De este modo, algunas escuelas se caracterizan por su particular trabajo del pie, mientras que otras, como la rusa, se enfatizan los grandes saltos, o la inglesa la limpieza en la ejecución, etc. Sin embargo, no existe una serie de características que tenga que cumplir un estilo para que pueda ser considerado *escuela*, entre otras cosas, porque hay muchas que comparten todas ellas, no solo en cuestiones técnicas, sino también estilísticas.

Entre todas ellas, la cubana sí tiene a gala tener una característica que la diferencia de todas las demás:

la de ser la más joven de todas ellas. La *escuela rusa antigua* es considerada por muchos como la más antigua como tal, aunque es heredera, a su vez, del ballet que surgió en Italia y Francia durante el siglo XVII. A partir de ella se desarrolló la *escuela inglesa* cuando representantes de la *escuela rusa antigua* se trasladan a Inglaterra para empezar a formar a bailarines. Sin embargo, pronto los bailarines y los nuevos profesores ingleses comienzan a incorporar elementos culturales que los distinguían de los rusos y que hacen de la *escuela inglesa* una muy distinta a la original rusa.

La *escuela cubana* se compone, además de factores endógenos, de elementos exógenos provenientes de otras escuelas, que la enriquecen y le permiten aprovechar el potencial pedagógico de los diferentes aspectos técnicos adaptados a sus características anatómicas. Alicia explica cómo, también, “*se adaptaron los elementos estilísticos a la personalidad artística y posteriormente se desarrolló dentro del marco de la identidad cubana, integrando su propio método*²³”.

²³ ALONSO, A.: *Diálogos con la danza*. Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 24.

La propia Alicia Alonso pone de relieve “*la importancia de formarse bajo la influencia de diferentes escuelas*”²⁴. De la *escuela rusa* desarrollan la belleza de los *port de bras*, expresivos y naturales, la correcta colocación de cada paso, la potencia en los grandes saltos y el porte masculino de los bailarines varones, cualidades que, aún hoy en día, son características de ambas escuelas. En su viaje a Rusia en 1957 pudo apreciar el entramado dramático de las obras que ella adaptó de manera magistral siendo otra característica del ballet en Cuba la representación artística y puesta en escena de los ballets. De la *escuela francesa* se puede observar la influencia en el trabajo meticuloso de los pies y la elegancia en la forma de ejecución de los pasos y en las relaciones de las parejas que integran el *pas de deux*, singularidad que la *escuela cubana* ha perfeccionado hasta el punto de ser reconocida como una de las escuelas más expertas en la técnica de esta especialidad. De la *escuela italiana*, que en la actualidad está prácticamente desaparecida, pero que Alicia Alonso tuvo la oportunidad de tomar clases con

E. Zanfreta, que utilizaba la técnica de Enrico Cecchetti, lo cual le aportó el virtuosismo en los giros y la rapidez en el trabajo de los pies que, posteriormente, continuó practicando con A. Fedórova y L. Fokine. De la *escuela danesa*, con la cual tuvo relación a través de bailarines afincados en Estados Unidos²⁵ capta la limpieza en la realización de los saltos y el virtuosismo en la ejecución de la pequeña batería, ofreciendo a los alumnos un trabajo de fuerza y detalle en los saltos, sobre todo en los varones. De la *escuela inglesa*, a través de los profesores que impartían clases en la *School of American Ballet*, hereda la corrección académica en la ejecución de los pasos, así como la sobriedad y la delicadeza en el cuidado de los detalles. De la incipiente técnica característica del ballet americano adopta la rapidez del trabajo de las piernas y los brazos, la flexibilidad del movimiento y las nuevas referencias coreográficas desarrolladas por el nuevo ballet americano. Su trabajo en el género de los musicales le imprime una característica expresividad que ha sido

²⁴ ALONSO, A., *Op. cit.*, p. 36.

²⁵ BUSTAMANTE, M.: *Alicia Alonso o La eternidad de Giselle*. Madrid, Ediciones Cumbres, 2013.

característica propia y que a su vez ha transmitido a la esencia de la *escuela cubana*. Esta diversidad de influencias y esta conjunción de factores comunes, dado que son parte del lenguaje técnico de la danza clásica, pero matizados por las distintas culturas, harán que los bailarines cubanos puedan tomar lo mejor de cada una de estas escuelas en relación con su sensación estética, su manera de desarrollar el movimiento escénico y, lo que es fundamental también para el nacimiento de la *escuela cubana*, en la adaptación inconsciente de los elementos de todas esas escuelas a sus características físicas particulares. De hecho, en Estados Unidos comenzó a hablarse de un *estilo Alonso* que caracterizaba la danza personal de la bailarina y que era distinto del resto de sus compañeros de escenario norteamericanos, producto de su condición de cubana que la diferenciaba del resto de sus colegas al imprimir lo que la diferenciaba de todos ellos: la idiosincrasia cultural del pueblo en el que se había educado.

Así pues, cuando en el año 1948 se funda el *Ballet Nacional de Cuba*, la compañía tiene que empezar a nutrirse de bailarines extranjeros por la falta

de profesionales escolásticamente formados. Ello conllevaba la cuestión de que no existía un estilo uniforme u homogéneo, sino que cada intérprete aportaba las características de las escuelas donde se habían educado. De ese modo, cuando la *Sociedad Pro-Arte Musical* contrató a Alberto Alonso empezó, junto con su hermano Fernando y con Alicia Alonso, a estudiar un sistema de enseñanza simple que tomaron de otras escuelas, una de las cuales fue la *School of American Ballet*. Ésa fue la primera incursión cubana, en palabras de la propia Alonso²⁶, en la búsqueda de una metodología para la enseñanza del ballet en Cuba, que, si bien no dio grandes resultados, sí arraigó lo suficiente como para brotar con más fuerza en años posteriores, especialmente a partir de la fundación de su propia academia de ballet en 1950.

La enseñanza se hizo más fuerte cuando, gracias a la academia, se pudo recaudar el dinero de las matrículas, así como ofrecer becas al talento de los estudiantes.

²⁶ SIMÓN, P., *Op. cit.*, p. 319.

Con el triunfo de la Revolución en 1959, se puede considerar que se instauran las bases que definen la *escuela cubana de ballet*. A partir de este momento el Ballet Alicia Alonso gozará, en palabras de **Miguel Cabrera**, de “*premisas materiales y espirituales óptimas para su desarrollo*”²⁷. En mayo de 1960, se crea la Ley N° 812, donde el Estado se compromete a proteger el Ballet Nacional de Cuba como agrupación artística. El Ballet se convierte así en una institución que defiende los elementos estéticos de su cultura en simbiosis con una *escuela cubana*, donde lo metodológico se convierte en la génesis de una proyección escénica propia. Los Alonso aportaban su propia experiencia internacional para enseñar a los futuros bailarines aspectos escénicos más allá de la adecuación técnica de los personajes, maneras de comportarse en el escenario, como caminar con aplomo y seguridad o desplazarse según la exégesis del personaje, cultivando distintas formas de hacer un mismo paso, el estudio de un personaje, las diferencias estilísticas entre los distintos ballets, etc., todo ello con un sello

claramente cubano. Con el apoyo estatal, su impronta se extenderá por todo el país, convirtiendo al pueblo cubano en uno de los más fervorosos y entendidos del arte de la danza.

La primera metodología homogénea parte, por lo tanto, de la época de la Revolución cubana y de la creación de la *Escuela Nacional de Ballet*, en la que se van a poder poner en práctica los principios sobre los que se había estado trabajando en fases previas, menos elaboradas. Al principio esta actividad pedagógica se circunscribe a La Habana y, con el tiempo, se extiende a otras zonas de Cuba, extendiendo la capacitación de estudiar danza a muchas otras localidades. En la *escuela* podían estudiar todo tipo de alumnos, siempre y cuando “*estos mostraran lo que era básico en su academia: el talento*”²⁸, fueran cuales fueran sus razas, cuya integración es una de las características de la *escuela cubana de ballet*. Esta escuela rompió el mito de que “*los negros no pueden bailar ballet*”²⁹.

²⁷ CABRERA, M., *Op. cit.*, p. 224.

²⁸ SIMÓN, P., *Op. cit.*, p. 326.

²⁹ CABRERA, M., *Op. cit.*, p. 327.

Con este nuevo momento algunos factores, absurdos en la danza, cambian de manera radical. Por ejemplo, antes de esta fecha, los hombres no estaban bien considerados en el ballet, sufrían un tabú lleno de prejuicios dada su condición masculina, puesto que el ballet se asociaba a lo femenino del mundo de la estética. Los hombres que se acercaban al ballet solían hacerlo en Cuba en etapa adulta, sin que hubiera niños que se hubieran formado desde edades tempranas. Prueba de la eliminación de este veto es que entre 1968 y 1979 se graduaron en la escuela bailarines masculinos que se han consagrado *étoiles* en todo el mundo como **Jorge Esquivel**, **Lázaro Careño**, **Orlando Salgado**, etc., todos ellos con gran talento propio y una formación técnica en la *escuela cubana*. De igual manera, las alumnas en los años previos encontraban incómodo el hecho de que sus *partenaires* escénicos fueran mulatos o negros, por el tipo de educación que recibía la mujer de la Cuba de principios del siglo XX. Este tipo de situaciones cambió radicalmente a partir de entonces y tanto en la escuela como en el *Ballet Nacional de Cuba* podían bailar negros,

blancos, mulatos, asiáticos, etc. que interpretaban todos los papeles y todos los estilos.

La *escuela cubana de ballet* como tal surge de manera internacional en 1964 a raíz de la participación de bailarines cubanos en el Primer Concurso Internacional de Varna (Bulgaria), entre los que destacan nombres como **Josefina Méndez**, **Mirta Plá**, **Loipa Araujo**, **Aurora Bosch**, **Ramona de Súa** o **Laura Alonso**³⁰.

Dichos nombres hicieron que la crítica internacional no siguiera pensando exclusivamente en Alicia Alonso cuando se hablaba de la *escuela cubana*, sino que vieran cómo los esfuerzos continuados de formación desde antes de la Revolución habían cristalizado en grandes profesionales que podían destacar en primerísimas filas del mundo del ballet y que podían disputar los primeros premios de los concursos con los bailarines rusos.

A partir de 1974 se realiza en Cuba una reforma de los sistemas educativos en las enseñanzas artísticas. A partir de esta fecha la *escuela cubana* transmite

³⁰ DEYÁ, G.: *Mirta Plá. Una joya de la cultura cubana*, Cuba, Editorial Letras cubanas, 2011, p. 37.

sus enseñanzas a través de un único método, implanta los diseños curriculares de la escuela, divide la enseñanza de la danza clásica en tres niveles: nivel elemental, medio y superior, establece el sistema de aprendizaje de forma concatenada con unas especificidades que la van a distinguir como la *escuela cubana de danza clásica* que conocemos actualmente, reconocida mundialmente. Se crea un programa de calidad que custodia sus enseñanzas, las cuida y las desarrolla, incluyendo revisiones de clases, exámenes de alumnos, tutorización de nuevos profesores y encuentros metodológicos y pedagógicos, todo ello para preservar la esencia identificativa de la escuela y avanzar a la vista de nuevas aportaciones evolutivas³¹.

Actualmente, la enseñanza de la danza en Cuba se encuentra en el marco del sistema Nacional de Enseñanzas Artísticas, lo que lo convierte en un país especialmente diferente, donde la danza es un arte al alcance de todos, y representa una práctica escénica habitual en la cultura cubana.

Conclusión.

La *escuela cubana de ballet* se caracteriza por ser una escuela de creación joven que ha conseguido grandes logros en poco tiempo, en comparación con las otras escuelas. También se caracteriza por su carácter de *escuela* abierta, en el sentido de que no es un dogma de cánones dictados por la propia *escuela*, sino que está activa en sí misma, debido a la constante asimilación de elementos de otras *escuelas* y de líneas coreográficas novedosas sobre un colchón de insistente apertura estética incluyendo exploraciones tanto de la danza moderna como de la danza folclórica. Aunque la formación del bailarín es clásica, en la *escuela cubana*, este es capaz de afrontar retos en otros tipos de estilos.

También define la *escuela cubana de ballet* la manera en que el *Ballet Nacional de Cuba* concibe los clásicos y su puesta en escena, puesto que tienden a ser renovadores y no imitadores de las pautas de los bailarines que estrenaron las distintas obras en el pasado.

³¹ BONNIN, P., *Op. cit.*, p. 111.

En palabras de la propia Alicia Alonso, “*a las versiones de los clásicos del Ballet Nacional de Cuba se les quita un poco el polvo, pero se respeta la esencia de la época y del estilo. No quiere decir que se vaya a adular la esencia del Romanticismo, sino que se busca lo fundamental para mantenerlo, pero se despoja a los clásicos de todo lo que ya no les es necesario*³²”.

La *escuela cubana de ballet* también se caracteriza por la forma en que presenta los clásicos cuando ejecuta la pantomima del ballet, que es mucho más fresca y mesurada, sin hacer uso de la pantomima moderna que no corresponde al estilo, sino de la tradicional que no por ello obvia el desarrollo posterior que se ha dado en el teatro. Es necesaria una elaboración que aúne la expresividad del bailarín cubano cuando interpreta una época desde la que ya ha transcurrido mucho tiempo hasta sus días y a las que está acostumbrado el público que asiste a la representación.

Así pues, el desarrollo de la *escuela cubana de ballet*, como de cualquier escuela en sí misma, debe producirse de

una manera ordenada y que atienda a un mimo metodológico y estético, tanto desde el punto de vista técnico como desde el de la proyección artística, aceptando todo lo que enriquezca cuando es afín a las características de la cultura cubana y debe producirse a través de la vinculación entre los centros formadores de los bailarines y las compañías profesionales que preserven el desarrollo de la *escuela cubana de ballet*. Podría, por tanto, afirmarse que esta *escuela* es un fenómeno estilístico que consiste en un hecho emocional, una proyección escénica particular y un sentido musical y teatral específicos que la caracterizan. Se trataría de una selección crítica de técnicas y estilos, con la asimilación de las esencias que los hacen singulares, para ser devueltos posteriormente en un lenguaje en que lo cubano y lo universal se funden en una nueva y poderosa alma, un lenguaje nacional que adquiriera proyección internacional, que, en palabras de **Francis Haskell**, hace de la danza cubana “*un arte flexible y rítmico, con un en dehors natural y de gran extensión que acaricia la música. Los cubanos son generosos y expansivos, como su baile*

³² SIMÓN, P., *Op. cit.*, p. 335.

revela [...]. Las bailarinas giran desde las caderas³³”.

Alicia Alonso en una entrevista mantenida con Simón el 19 de enero de 1972 resume con bastante precisión qué características reúne la *escuela cubana de ballet* que la diferencian de otras *escuelas* de raigambre metodológica. La *escuela cubana de ballet* se caracteriza, en primer lugar, por la línea en *arabesque*, así como la posición del cuerpo, de las piernas y de los brazos. La bailarina declara que también la rapidez de los pies en los batidos, especialmente en el caso de las mujeres, en los *entrechats*, etc., como si el pie no solo punteara como si fuera necesario para la línea, sino que hay que hacer que el pie adquiriera un lenguaje propio que actúe como elemento expresivo al igual que lo hacen las manos. También especifica que son determinantes de la *escuela cubana de ballet* la limpieza de línea y el respeto a la corrección de las posiciones de la danza³⁴. Sin embargo, hace especial hincapié en cómo los *pas de deux* de la *escuela cubana de ballet* cobran un sentido especial en esta *escuela*,

generando una conexión continua que se produce entre hombre y mujer, tratando de lograr una igualdad artística entre ambos. Confiesa que esta cualidad fue trabajada con esmero entre ella y Youskevitch durante sus múltiples colaboraciones. De este modo, el hombre necesita saber dónde va a hacer su compañera el *piqué*, el *promenade* o el *port de bras* al tiempo que debe asistir correctamente el eje de sus *pirouettes*. Nada se puede dejar al arbitrio del momento³⁵.

Por último, indica que, aunque es un elemento común a todas las *escuelas*, solo la *cubana* ha concedido una especial importancia a los equilibrios en los que la bailarina se queda sobre la punta sin moverse, manteniendo una posición en actividad, nunca en pasividad, e implicando en el trabajo la constante característica de esta “*escuela*” de ejecutar todo el arte *hacia arriba*, en un constante acento flotante que eleva el baile y que se dificulta por la lentitud con que se ejecutan los giros en la “*escuela cubana*”, tratando de conferir al ballet

³³ SIMÓN, P., *Op. cit.*, p. 298.

³⁴ SIMÓN, P., *Op. cit.*, pp. 361-368.

³⁵ Se puede ver con más detalle la aproximación teórica que hace Alicia Alonso de lo que ella denomina el *Arte del partenaire* en ALONSO, A., 1993, pp. 41-48.

un elemento constante de limpieza técnica³⁶.

En otra conversación que mantuvo Pedro Simón con Alicia Alonso y Ramona de Saa en La Habana, el 24 de marzo de 2001, contenida en su libro *El Ballet, una devoción* (2014: 370-396) bajo el título de “Definir cómo bailamos”, se dan más detalles de gran interés que ofrecen las maestras acerca de cómo se distingue la *escuela cubana de ballet* en el marco internacional en relación con otras *escuelas*. Y lo hacen desde dos aspectos generales que definirían *grosso modo* la *escuela cubana de ballet* frente a otras *escuelas*. Se trata desde la distinción de los aspectos puramente técnicos y los estrictamente expresivos, que, no obstante, se unen en todo momento, sin poder estar aislados en el trabajo de conjunto final.

Alonso destaca que la *escuela cubana de ballet*, a diferencia de otras *escuelas*, prefiere el trabajo sobre la melodía musical antes que sobre el ritmo, como si se construyera un lenguaje bailado a través de la melodía,

posiblemente como un factor heredado del folclore tan peculiar que han producido en Cuba las raíces española y africana y que se traduce en una sensualidad especial, producto también del clima y del ámbito del país, en que los movimientos son elásticos, no están cortados, manteniéndose en una especie de *legato* musical que los hace especialmente unidos entre sí al conferir una especial importancia a los pasos de enlace dentro de la estructura de las variaciones³⁷.

Asimismo, característicos de la *escuela cubana de ballet* son la utilización del cuerpo en su sensación de dirección y de la integración de las distintas partes del mismo (cabeza, tronco, brazos, mirada, etc.) en esa misma dirección, así como la adecuación del contenido de la clase sin un sistema prefijado por el día a día, sino adaptándolo al grupo de estudiantes o de profesionales con los que se está trabajando, de modo que el profesor *crea* y se convierte, a su vez, en un artista del ballet. Afirman ambas maestras que la *escuela cubana de ballet* se significa, entre otras, por la

³⁶ HECHAVARRÍA, M. D. C.: *Alicia Alonso más allá de la técnica*. Valencia, Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 1998.

³⁷ PINO, P.: “Lo cubano en la coreografía”, *Cuba en el ballet*, Vol. 1, Nº 1, 1990, p. 20.



fuerte formación que ofrece en la danza masculina dentro de un rigor técnico que se produce a través de una dosificación progresiva no mecanizada, sino llevada a cabo por el maestro y por el bailarín a modo de entrenamiento gradual. Otra característica de esta *escuela* es el trabajo del *en dehors*, apertura de la pierna desde la articulación femoral en 180°. Esta apertura, característica de la danza clásica, se estudia de forma específica y progresiva consiguiendo que el alumno alcance la apertura necesaria para el resto del trabajo, procurando unas piernas que parece que no tienen fin, al estar tan giradas, estiradas y alargadas, de manera que permiten que el pie desarrolle una capacidad especial para hablar por sí mismo.

La respiración también es un elemento importante en la *escuela cubana de ballet*. Aprender a respirar correctamente hace que el trabajo técnico del bailarín se vuelva más expresivo y, en algunos pasos, es esencial como, por ejemplo, en los grandes saltos en los cuales, la *escuela cubana*, se caracteriza por conseguir dar un acento muy brillante a esos pasos.

También la respiración puede enriquecer la proyección artística de un estilo concreto, de modo que el público sea capaz de sentir el baile y no la respiración del ejecutante. Cuando este proceso no está interiorizado con corrección, se tiende a aguantar la respiración, de manera que el movimiento se vuelve brusco, inesperado y, por lo tanto, no tiene la limpieza ni la sensación de desarrollo que son característicos en esta *escuela*.

Queda claro que Alicia Alonso aboga por el trabajo de identidad global que aísla los conceptos comunes a todas las escuelas de danza sin olvidar nunca que todos los movimientos en la danza clásica dependen, a su vez, de los conceptos que cada escuela haya cultivado en particular para trabajar con sus alumnos y que dan la identidad propia inherente a su idiosincrasia. Los pasos pueden ser los mismos. Sin embargo, la importancia de cada *escuela* en la enseñanza diferenciada de estos apuntará a un estilo técnico determinado. Este imprime indefectiblemente su sello en cada bailarín, que, a su vez, aporta su alma y su arte al resultado artístico de su ejecución.

BIBLIOGRAFÍA.

ALONSO, A.:

- (1993): *Diálogos con la danza*. Madrid, Editorial Complutense.

- (2010): *Diálogos con la danza*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.

AGRIPPINA, I.; VAGANOVA, A. *Basic principles of classical ballet: Russian ballet technique*. Courier Corporation, 1969.

BUSTAMANTE, M.: *Alicia Alonso o La eternidad de Giselle*. Madrid, Ediciones Cumbres, 2013.

CABRERA, M.: *El ballet en Cuba: apuntes históricos*. La Habana, Ediciones Cúpulas, 2011, pp. 21-37.

DE MILLE, A.: *Portrait gallery*. (Vol. 10). Houghton Mifflin, 1990.

DEYÁ, G.: *Mirta Plá. Una joya de la cultura cubana*. Cuba, Editorial Letras cubanas, 2011.

DUDINSKAYA, N.: "Ballet Nacional de Cuba: Tercer Encuentro", *Cuba en el Ballet*, Vol. 1, Nº 1, 1970, pp. 28-32.

HECHAVARRÍA, M. D. C.: *Alicia Alonso más allá de la técnica*. Valencia, Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 1998.

OTI, I. A.: "Grandes momentos del ballet romántico en Cuba, de Francisco Rey Alfonso", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Nº 1-2, 2014, p. 172.

PACHECO, I.: "Encuentro con la memoria Pro-Arte Musical", *Educación*, Nº 122, La Habana, septiembre-diciembre, 2007, p. 4.

PINO, P.: "Lo cubano en la coreografía", *Cuba en el ballet*, Vol. 1, Nº 1, 1990, p. 20.

REY, F.: *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004.

SACHS, C.: *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Centurión, 1943.

SIMÓN, P.; ALFONSO, F.: *Alicia Alonso: órbita de una leyenda*. Madrid, Publicaciones y ediciones SGAE, 1996.

SIMÓN, P.: *El Ballet, una devoción*. Barcelona, Ediciones Cumbre, 2014.

WEBGRAFÍA.

BONNIN, P.: *La inacabada configuración de la escuela española de ballet. Factores sociales institucionales*. [Tesis Doctoral s.p.]. Universidad Antonio de Nebrija, 2016. Disponible en línea:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=192319> [Fecha de consulta: 15/09/2022].

BONNIN-ARIAS, P.; RUBIO AROSTEGUI, J. A.; COLOMER-SÁNCHEZ, A.: "Spanish ballet school: nationalism, the weakness of bourgeois culture and heteronomy in the artistic field in Spain in the nineteenth century", *Research in Dance Education*, 2021, pp. 1-17. Disponible en línea: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14647893.2021.1960301>

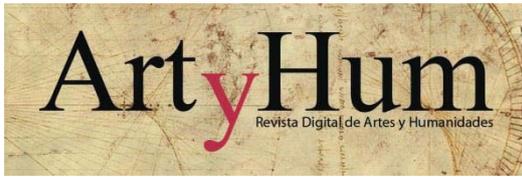
[Fecha de consulta: 10/09/2022].

MARINELLO, J.: "Una luz distinta y más alta", *Periódico Cubarte*, 24 Oct 2020, p. 36. Disponible en línea:

<http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/una-luz-distinta-y-mas-alta/>

[Fecha de consulta: 27/09/2022].

*Portada: Alicia Alonso y Reyes Fernández en Giselle. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/11675>



Colaboradores.

- ANA COLOMER SÁNCHEZ
- ANA GARCÍA-BUENO
- ANA MARÍA ALONSO FERNÁNDEZ
- ÁNGEL DE LA FUENTE MARTÍNEZ
- BEATRIZ GARRIDO RAMOS
- DIANA MARÍA ESPADA TORRES
- FEDERICO DEL GIORGIO SOLFA
- GAËL LÉVÉDER-LEPOTTIER BERNARD
- GASTÓN EDUARDO GIROD
- GUILLERMO GRACIA GUINOVAR
- IBAR FEDERICO ANDERSON
- IÑAKI REVILLA ALONSO
- JÉSSICA ANAHÍ ROUDE
- JOSÉ ÁNGEL MÉNDEZ MARTÍNEZ
- TERESA LÓPEZ-MARTÍNEZ





Art y Hum

Revista Digital de Artes y Humanidades