
dos estrenos en saludo al Primer Congreso

DINO GARCIA CARRERA

*"La yagruma
de nieve y esmeralda
bajo la luna"*

Nicolás Guillén

Yagruma, nuevo ballet de Jorge Lefebre, asombra por la manera aparentemente tan simple y sencilla con que plantea el asunto.

No por nacionalismo a ultranza pensamos que la historia de Cuba es rica y compleja. La historia de un país colonizado primero y neocolonizado después; con un pueblo valiente que no se resignó nunca ni a lo uno ni a lo otro y luchó encarnizadamente contra dos imperios coloniales: el español y el norteamericano; esa historia heroica y centenaria parecía mucha vida para aparecer, de pronto, en un epítome danzario de una hora.

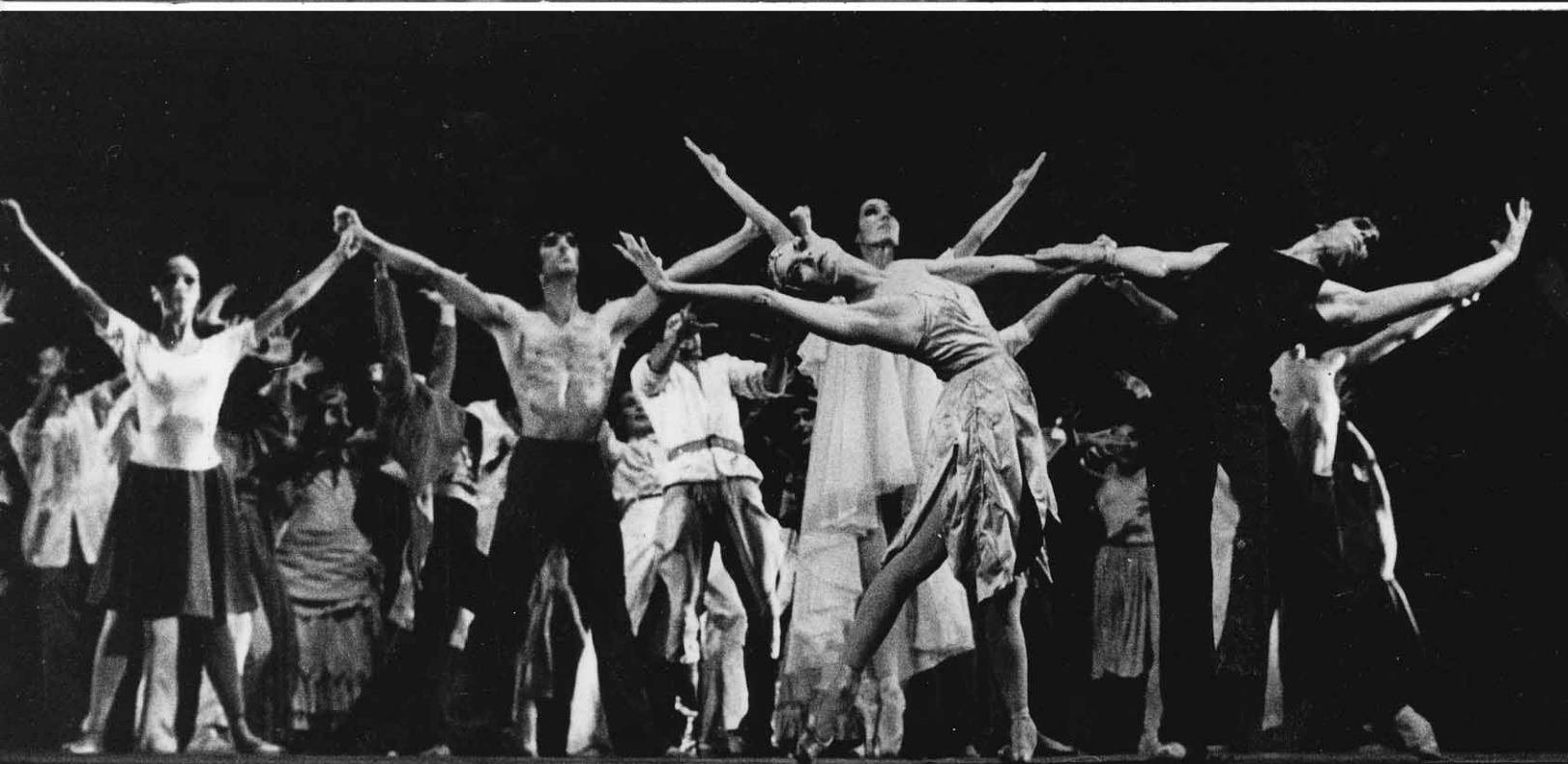
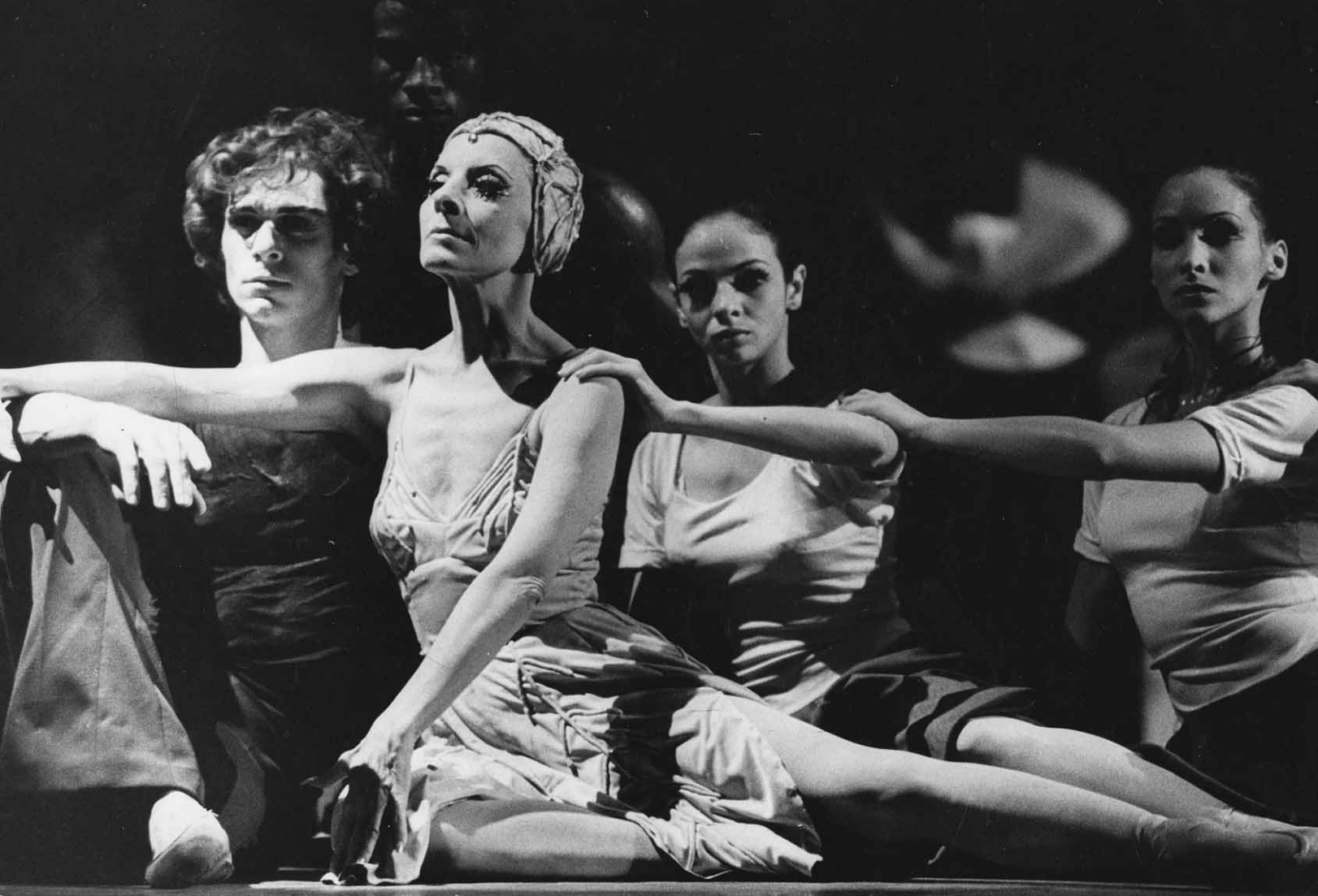
Pero la profesionalidad y el talento creativo de Lefebre le permiten sortear esos peligros y lograr un completo equilibrio: temático, dramático y danzario.

El coreógrafo desbrozó lo superfluo en el tema, rechazó la imagen de seguir al pie de la letra los acontecimientos y estructuró un desarrollo temático en el que quedó, nada más, la estructura dialéctica del tema grandioso.

El resultado fue de elipsis, de cuidadosa personificación y concreción de los símbolos de modo que, al tiempo que resumieran en sí un mensaje completo, se pudiera identificar en ellos, claramente, sus propósitos y alcances.

Desde el punto de vista danzario, *Yagruma* saca a la palestra algunos principios básicos de la composición que es justo destacar. Primero que todo, el principio de la acción, que se consigue despreciando los recursos fáciles del movimiento escénico, evitando el peligro de la envejecida pantomima blanca y sin hacer concesiones al "emocionalismo" superficial, secundado por un análisis y planeamiento lúcidos del tema. En este ballet, todo está en movimiento siempre. Hasta cuando ofrece posturas inmóviles, éstas tienen tal ritmo que impresionan. Su sentido del crescendo cautiva por la discreción. Todo es acción fluida y continua. A veces hay hasta tres zonas de tensión en la misma escena y tiempo, y no molestan. El principio del contraste, seguido con cuidadoso respeto, casi ortodoxo, es creativo y constante. Contraste entre los polos en que se movió para plantear el tema: análisis-síntesis; hay en *Yagruma* sucesión y encuentro reiterado de ambos polos conceptuales. Contraste en las relaciones de los grupos con los grupos, de estos con los solistas, y en la relación música y coreografía, y en la de todos los elemen-

YAGRUMA:
coreografía
de acción
y contraste



tos con la funcional escenografía y el justo vestuario de Jean Charles Aimé. Todo esto logrado con economía y ocasional sencillez en el diseño coreográfico, con un ritmo dispar que fabrica líneas de interés, y por la ausencia de movimientos perdidos u ofrecidos en amasijo, en completo equilibrio de las partes.

El profesionalismo de Lefebvre funcionó —y debe funcionar todavía— bien, a la hora de podar movimientos más que al crearlos. Su obra tal como está ahora, tiene aún pasajes oscuros y herméticos. Aunque esto no es óbice para que digamos que *Yagruma* es un excelente ejemplo de economía expresiva con sabor contemporáneo, de concreción, de sobriedad y como paradigma y decálogo de soluciones coreográficas de gran limpieza. En algún momento olvidó Lefebvre en *Yagruma* que la sencillez en el diseño coreográfico es imprescindible para el logro de una comunicación básica con el espectador. La falta de sencillez en ciertos pasajes y el barroquismo que produce la acumulación en otras, fue sin dudas lo que hizo que una parte del público la calificara de oscura.

Yagruma, fundamentalmente, es un ballet para grupos que permite el destaque del cuerpo de baile del Ballet Nacional de Cuba, en todo su esplendor de capacidad y preparación danzaria.

Esta concepción de danza de grupo, de ballet para el cuerpo de baile, incorpora otro elemento nuevo: la manera de mostrar a los solistas incorporados y fusionados a aquel.

Lefebvre rechaza la costumbre tradicional de detener el movimiento de la escena a la salida de la pareja solista. A este riesgo, lo acompaña la ausencia de "diálogo" entre los bailarines que se apoya en vocabularios de gustos tradicionales tal como se acostumbra a ver en las obras clásicas. Más puramente danzario, Lefebvre trata, con mayor o menor fortuna, de expresar las ideas o conceptos abstractos de libertad y lucha que ha escogido; y nunca palabras, lo cual consigue en gran medida. Sus bailarines no "conversan", pero "expresan". Porque la danza, aun la espectacular, es expresión "per se", es un medio de expresión independiente y estará perdiendo valor si trata de sustituir a otro medio, en este caso a la palabra. Son de estos, de los peligros de que hablaba Haskell al advertir que no todos los argumentos podían servir para ballet.

Dos reparos temáticos debemos hacer aún: la ridícula imagen del sacerdote en patines por toda la escena, que está fuera de lugar; y quizás, la falta de un personaje que, representando el imperialismo, mueva los hilos de los títeres burgueses, que en el ballet parecen muy independientes como si lo hubiesen sido alguna vez.

El símbolo central que el coreógrafo halló como motivo de enlace tiene mucha belleza para los cubanos. La hoja de la yagruma, verde por una cara, plateada como de aluminio por la otra, con sus retorcidos bordes, fue infusión que servía de alimento a los mambises en 1868 y 1895 cuando se lanzaron a guerras desiguales para arrancarle la libertad de la Isla a España. En 1964, en su poema "Vine en un barco negrero" (*Tengo, La Habana, 1964*), el poeta nacional Nicolás Guillén, ya había usado la misma idea como elemento de unión entre diferentes etapas de luchas cubanas por la liberación definitiva.

Representación del amor-lucha que impulsa al pueblo a rescatar sus derechos burlados por la burguesía entreguista, cordón de enlace del desarrollo dramático, omnipresencia, conciencia crítica de la época, estímulo inmortal y latente, la pareja-Yagruma es interpretada por la bailarina estrella y directora general del Ballet Nacional de Cuba, Alicia Alonso, y el joven primer bailarín Jorge Esquivel. Alicia hace gala de su multifacética capacidad interpretativa al adaptarse al carácter simbólico y a la expresividad contenida que requiere el papel, brillando de un modo si se quiere más válido en tanto en cuanto no hay en este ballet los recursos de espectacularidad que a veces ayudan a destacarse en los ballets clásicos, aunque ella no necesita nunca tales subterfugios. Esquivel, cada vez más seguro y siempre limpio y brillante la acompaña, y contribuye con su acabado baile al logro de una interpretación virtuosa pero de un tipo de virtuosismo contrario a aquel que hace que a veces deseemos que se coloque en el salón de clases de los bailarines, un cartel con este lema: *la técnica es siempre un medio y nunca un fin.*

Ha de reconocerse la bondad del trabajo de los solistas como grupo y del cuerpo de baile en su conjunto; verdaderos coprotagonistas, justos, coordinados, precisos: creadores y dúctiles en las manos de quien supo construir con ellos un diseño de gran belleza.

La personificación de la República por la primera bailarina Marta García, por su parte, es irrepochable y derrocha emotividad y dramatismo, apoyada por sus facultades técnicas, particularmente elocuentes en los giros.

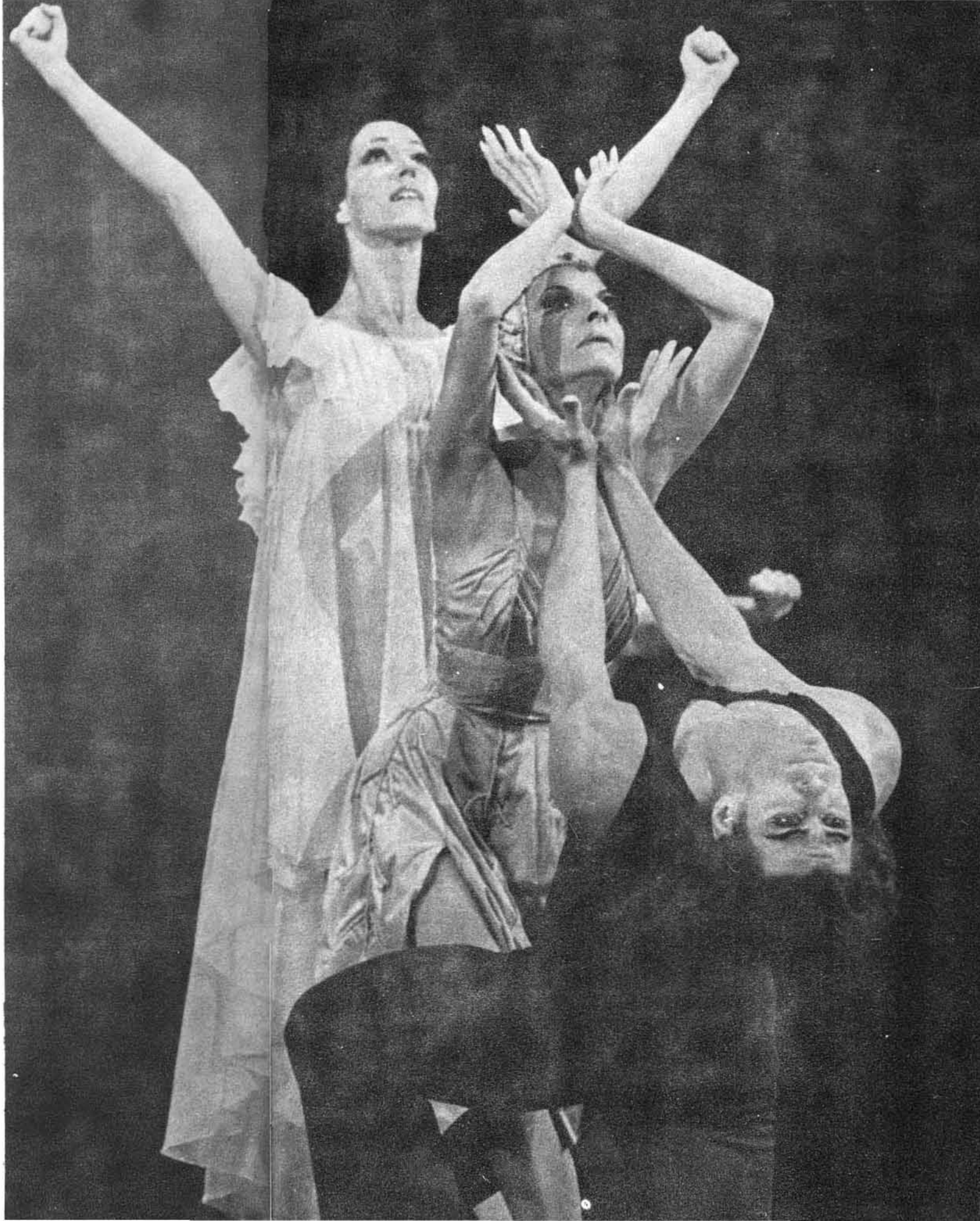
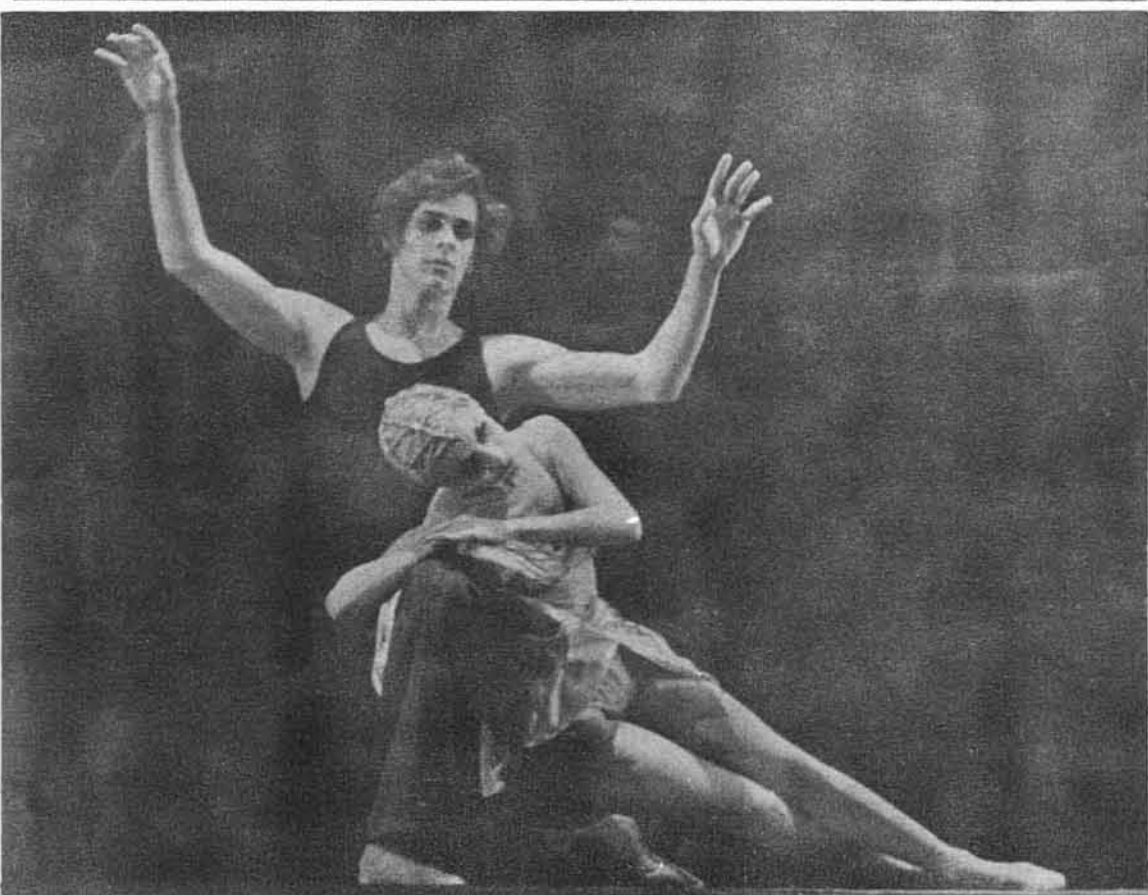
La música de Carlos Fariñas, de sorprendente correspondencia con los movimientos como apoyo y como atmósfera sonora, con valor en sí misma, incorpora de manera creativa ritmos cubanos en una elegante elaboración que nunca es afectada ni superficial. Al logro de ese ambiente sonoro contribuye el montaje de versos del poeta revolucionario cubano Rubén Martínez Villena.

La visión contemporánea, el hermoso movimiento de los grupos, la economía expresiva y la riqueza coreográfica basada en un uso original de la acción y el contraste, el trabajo pulcro y acertado de Alicia Alonso y Jorge Esquivel junto al cuerpo de baile del Ballet Nacional de Cuba, hace de *Yagruma*, un buen ballet, con soluciones ejemplares en la utilización de tiempo y espacio.

Pág. anterior, arriba: Alicia Alonso, el primer bailarín Jorge Esquivel y las solistas Amparo Brito y Rosario Suárez en Yagruma, de Lefebvre/Fariñas. Abajo: escena de Yagruma.

Pág. siguiente: Alicia Alonso y Jorge Esquivel con el cuerpo de baile del Ballet Nacional de Cuba en Yagruma. (Fotos: periódico Juventud Rebelde).





*Izquierda: Alicia Alonso con los
meros bailarines Marta García,
Jorge Esquivel en Yagruma. Aloi
Esquivel interpretan la pareja Y
ma y Marta García, la Repúbli*

*Pág. anterior: escenas del ballet.
tos: periódico Juventud Rebelde*



CECILIA VALDES

o una teoría

del virtuosismo

Poner en ballet un argumento como el de *Cecilia Valdés*, podría ser tarea de grandes riesgos para cualquier coreógrafo, aunque fuera, como es, un proyecto atrayente por lo que representa para los cubanos.

Lo que hace importante la novela de Villaverde que dio origen al mito Cecilia, no es en modo alguno la melodramática historia de un amor incestuoso ni el recurrido elemento del triángulo amoroso, sino la atmósfera social donde se inserta a los personajes, y la radiografía puntillosa y horrible que hace el autor de la sociedad colonial y fundamentalmente de la esclavitud, sus lacras y su subproducto principal: el racismo.

Este es el primer problema al que se enfrenta el coreógrafo al intentar hacer un ballet con tal historia. Y si ante la disyuntiva primaria que le hace definir qué vocabulario usar, se decide por el planeamiento tradicional y las formas clásicas, es indudable que no podría eludir la utilización de la débil línea narrativa.

He aquí, luego entonces, el primer reparo que le hacemos a la *Cecilia Valdés*, del joven Gustavo Herrera, sobre libretto de Nelson Dorr.

No había que ser tan fiel al original en cuanto a lo narrativo, si se tenía en las manos una formidable ocasión para poner en escena muchos más motivos sociales que los que se esbozan. El libretto utilizado, con frecuentes situaciones melodramáticas por detenerse demasiado en la anécdota pura, es la fundamental limitación de la obra, y arrastra en parte el esquema y las debilidades de la zarzuela de igual nombre, cuya melodiosa música, compuesta por el desaparecido maestro Gonzalo Roig, es la que se utiliza en este ballet recientemente estrenado por el Ballet Nacional.

Cecilia Valdés, tal como apareció noche tras noche en el teatro "García Lorca" de La Habana, cumple los ob-

Pág. siguiente, arriba: José Luis Zamorano (Hídra Colonial) y el cuerpo de baile del BNC en el Prólogo de Cecilia Valdés, de Herrera/Roig/Urbay. Abajo: Rosario Suárez (Charo Alarcón) en una escena del Prólogo.

Pág. 19: los primeros bailarines Josefina Méndez (Cecilia) y Jorge Esquivel (Leonardo). Fotos: Tonatiuh Gutiérrez, México D.F.)

jetivos que Herrera se propusiera a partir del libretto que utiliza, aunque la falta de contemporaneidad en los resortes teatrales y en el lenguaje danzario y la búsqueda de un virtuosismo a toda costa, no oportuno siempre, entre otras cosas, hace que discrepemos de la utilidad de tales objetivos.

Desde el punto de vista estilístico, la obra no llega a ser ni un remedo de drama bailado al estilo de *Giselle* —por más que sería un quimera anacrónica pretender un *Giselle* cubano a estas alturas—, ni de los ballets psicológicos al gusto de Antony Tudor.

Analizada como un punto centro entre tales concepciones, hibridando características de uno y otro, sin mucho rigor, la obra ofrece el saldo de un buen balance dramático, dirigido por un sentido del crescendo francamente romántico.

Coreográficamente, puede haber, detrás de *Cecilia Valdés* una falsa teoría del virtuosismo, peligro que hay que conjurar a tiempo. La selección de pasos que el coreógrafo hizo para componer los bailes de su obra, parece como si estuviese dirigida solamente a contribuir a la búsqueda de brillantez potencial, a perseguir un virtuosismo unilateral y limitado, que lastra la creatividad y la profundidad expresiva del baile al hacerlo depender de factores técnicos. Esta situación subyacente, además, contribuye a la parquedad del vocabulario danzario, al repetirse con frecuencia los mismos pasos. Se reiteran con ligeras variantes a cada momento: arabesques penchés, pirouettes, pirouettes en attitude, algunos fouettés, y arabesques con tiempo suficiente para buscar el balance.

Excepción de esta regla son algunos momentos, en los que encontramos al Gustavo Herrera que en ballets anteriores tanto prometía, y aún promete. Nos referi-



mos a hallazgos coreográficos como los dos bailes del primer acto: uno en casa de la mulata Mercedes Ayala y otro, ofensivamente blanco, en un ambiente de esclavista aristocracia criolla. Puestos uno a continuación del otro, ambos ofrecen el mejor trabajo de contraste de la obra. La contradanza, por ejemplo, que ofrecía serias dificultades para ser montadas en puntas, es resuelta brillantemente.

El cuerpo de baile es trabajado limitadamente como fondo o marco de la brillante aparición de los solistas. Salvo en la escena del ingenio, en el segundo acto, donde se construye un trapiche con el cuerpo de los esclavos, cuadro de gran plasticidad, y varios momentos del prólogo, el movimiento de los grupos es tímido, sencillo, agota la figura del círculo, y está puesto en función del destaque de los solistas.

Todo el baile está puesto "hacia arriba" en demasía, a lo que contribuye la música de Gonzalo Roig, con su intensidad y tensión romántica. Sus melodías apoyan la trama, le ayudan en su sentido trágico. Su correspondencia con la coreografía es llevada con corrección, aunque a fuerza de ilustrarla se escapan movimientos gratuitos y superfluos, como los que hace don Cándido Gamboa en el Prólogo, para ilustrar tres toques de triángulo.

La orquestación respetuosa de José Ramón Urbay no logra sacar todo a la armonía de los grupos orquestales. Las cuerdas, cuando son tratadas en conjunto, hacen aparecer tan fina la línea melódica, que el espacio sonoro no se llena. Se sienten reminiscencias del trabajo que hizo el soviético Rodion Schedrin, con la música de Bizet, para la *Carmen* de Alberto Alonso. Algunas adiciones tienen semejanzas muy cercanas, susceptibles de cambio.

La escenografía de Manolo Barreiro muestra soluciones agradables, como la abertura rectangular del telón del fondo, y utiliza racionalmente el espacio; excepción hecha del Prólogo, donde tiende más a adornarlo que a dominarlo. El vestuario desempeña su rol con dignidad, y podríamos citar el utilizado por los esclavos como un buen logro, al igual que la tendencia estilizadora usada la mayor parte del tiempo. El cambio de ropa para los cinco minutos finales, cuando se construye con fortuna teatral una escena de la época, es simplemente innecesario.

Cecilia Valdés es un ballet para solistas-estrellas, cuya creatividad se subordina y limita a la intención virtuosa y destellante.

La dirección dramática buscó la identificación de los bailarines con los personajes, en el uso de una pantomima de apergaminado color, lo cual pudo revertirse en actuaciones lógicas y compensadas en ese estilo y a partir de tales parámetros.

Por estas razones, a la que cabe agregar el hecho cierto de que presenciamos la eclosión de una generación de bailarines cubanos de sorprendente calidad y con la preparación adecuada, de entre cuyas filas seleccionó el coreógrafo sabia e inteligentemente a los intérpretes de su obra, las actuaciones ocuparán lugar especial. En el rol protagónico desfilaron cuatro primeras bailarinas: Josefina Méndez, Marta García, Aurora Bosch y Mirta Pla, cada una con las particularidades interpretativas que les conocemos, todas maduras y justas. La

plena Méndez, con un estilo centro entre tragedia y romanticismo teatral, a causa de la híbrida intención de Herrera, se define después por lo primero. García aporta al personaje gran fuerza, ubicándolo más bien hacia el estilo romántico. Bosch es sobria y exacta y Mirta tiene sus mejores momentos en las partes pícaras y tiernas del baile.

El Leonardo, alternado por el primer bailarín Jorge Esquivel y el solista Orlando Salgado, tiene en el primero un intérprete depurado y confiado en sus posibilidades de expresión y particularmente brillante en su baile; mientras que Salgado, no obstante que tiene que decantar más aún su actuación a fin de definir bien sus expresiones en cada momento y pulir su baile, tuvo buenos momentos.

Nos agradó sobremanera en medio de la emulación fraternal de los solistas, encontrar el baile profesional y la justificada actuación de María Elena Llorente en la Isabel Iincheta, papel totalmente gris en la novela, característica que heredan el ballet y la zarzuela, pero que ella saca en bastante medida a primer plano.

Otros papeles acapararon el favor del público, aparte de la Cecilia. Estos fueron: Dolores Santacruz, con la conmovedora y fuerte actuación de Caridad Martínez; Charo Alarcón, alternado por la virtuosa Rosario Suárez y por otra joven, Mercedes Vergara, verdadera revelación; la Reclusa, con Rosario Suárez, de quien ya no nos asombra nada y por una Mirta García con verdaderos deseos de bailar, tanto en este papel como en la Nemesia Pimienta, que comparte con una Amparo Brito en ascenso hacia la madurez. El José Dolores Pimienta, toma buena altura en los saltos de Lázaro Carreño que ha penetrado muy bien el papel, y que en Raúl Bustabad, aunque menos brillante desde el punto de vista técnico, es particularmente expresivo en su actuación.

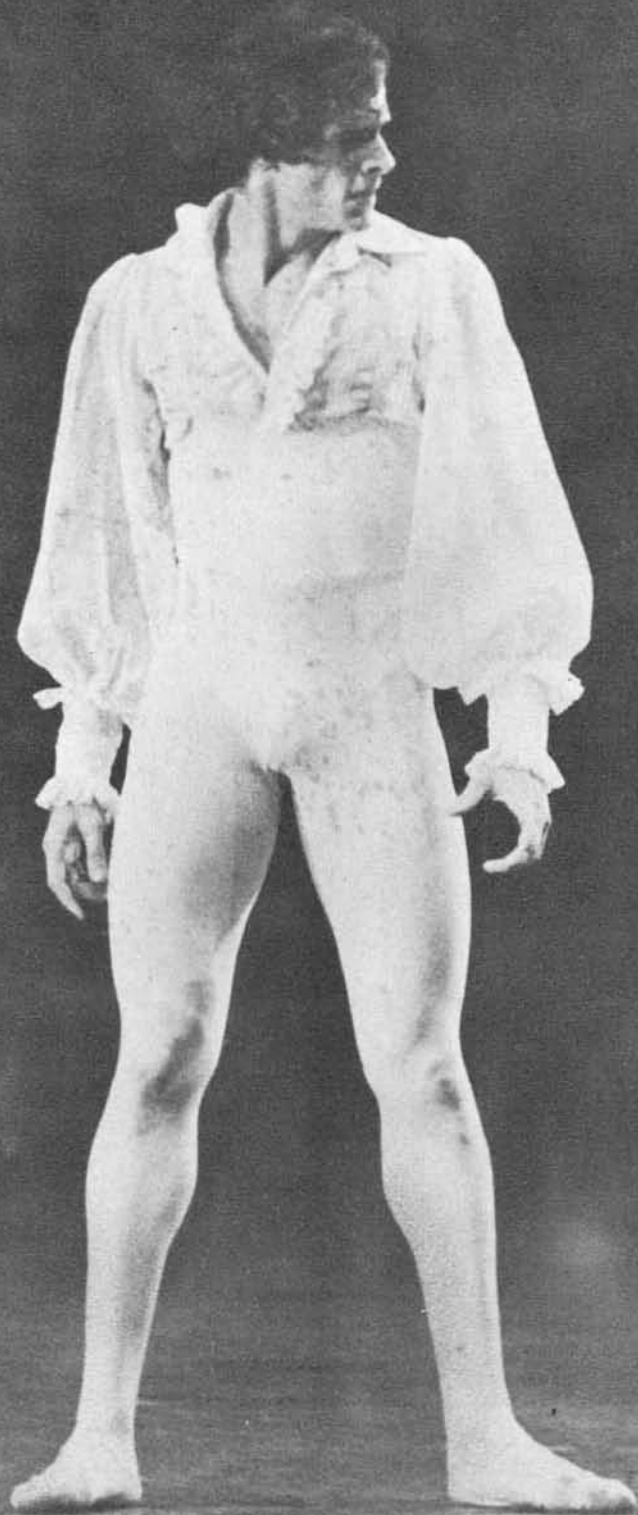
Intervenciones afortunadas fueron la de la dominante y segura Rosa Sandoval de Cristina Alvarez, el discreto Cándido Gamboa de Hugo Guffanti y la Hidra Colonial, precisa en José Luis Zamorano y Francisco Salgado, e insegura aún en Fernando Pi, en contra de lo que era de esperar.

Las actuaciones son buenas, fundamentalmente, por mantener justeza y lógica interpretativa a pesar de las continuadas proezas técnicas que exige la coreografía.

De todos modos, con algún que otro cambio, *Cecilia Valdés* se mantendrá de seguro en el repertorio y servirá para poner de manifiesto la extraordinaria calidad de los bailarines y solistas del Ballet Nacional de Cuba y algunas de las características de la escuela cubana de ballet. Su experiencia es válida para el futuro. Su alcance está determinado por lo enunciado en estas líneas.

Una cosa es cierta: cada vez necesitamos más en el ballet de nuestro país de obras que tomen como asunto temas netamente cubanos, los cuales favorezcan la comunicación con el pueblo al situarlo en su mismo marco de referencias y en su ambiente sonoro, con el consecuente servicio a la ampliación y enriquecimiento del público de esta manifestación artística.

La *Cecilia Valdés* de Gustavo Herrera es, justamente, un paso nuevo en ese camino.

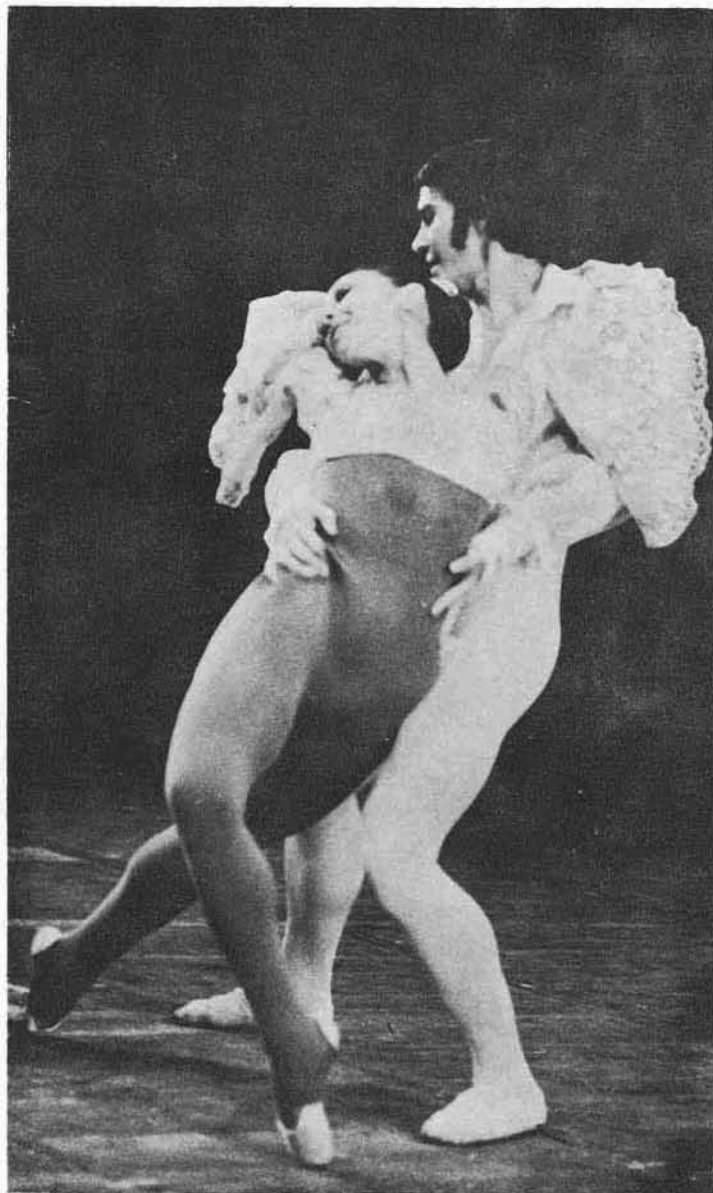




La primera bailarina Mirta Pla (Cecilia).

Derecha, arriba: la primera bailarina Aurora Bosch (Cecilia) y Orlando Salgado (Leonardo). Abajo: Aurora Bosch y la solista Caridad Martínez (Dolores Santa Cruz). (Fotos: periódico Juventud Rebelde).

Pág. siguiente, arriba: la primera bailarina Marta García (Cecilia) en la escena final del Prólogo. Abajo: el cuerpo de baile del BNC en la Contradanza del primer acto de Cecilia Valdés. de Herrera/Roig/Urbay.



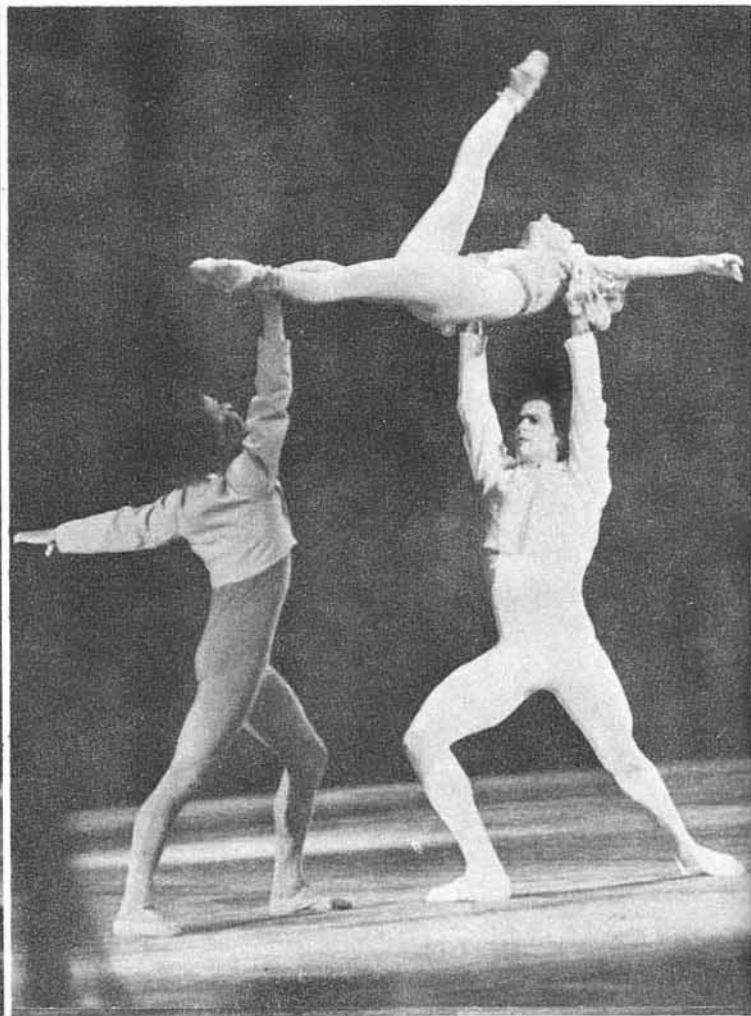
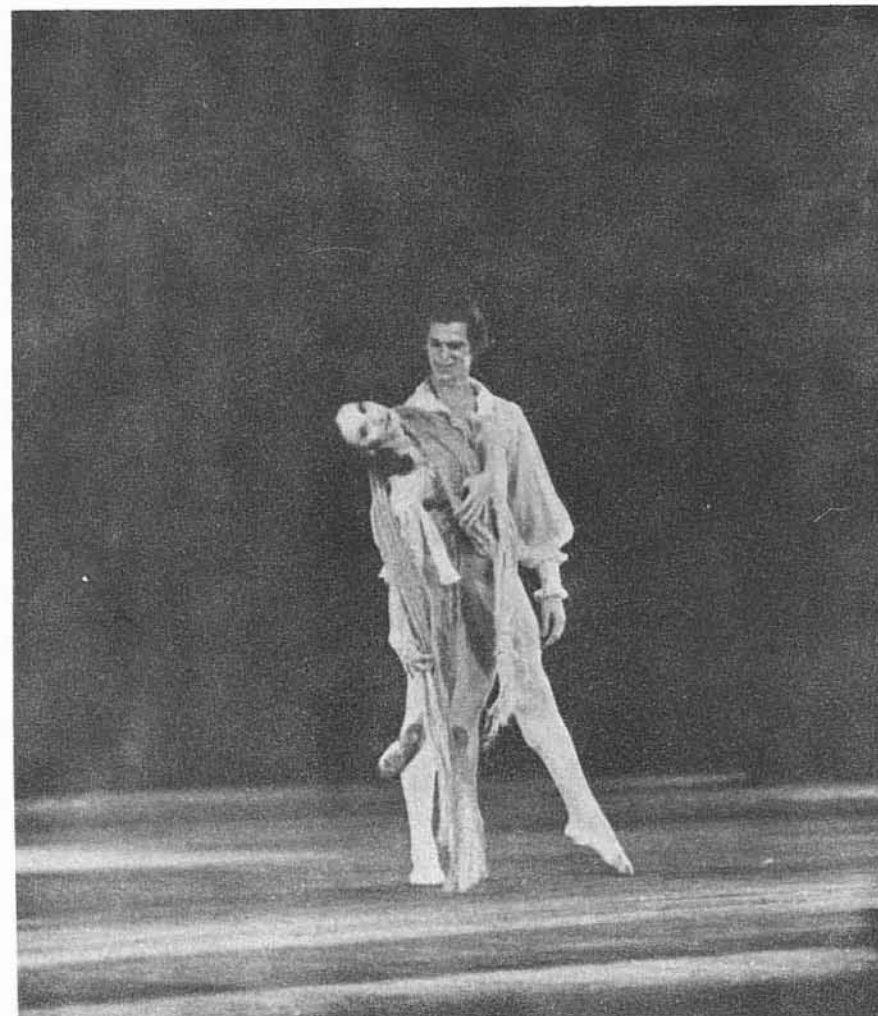


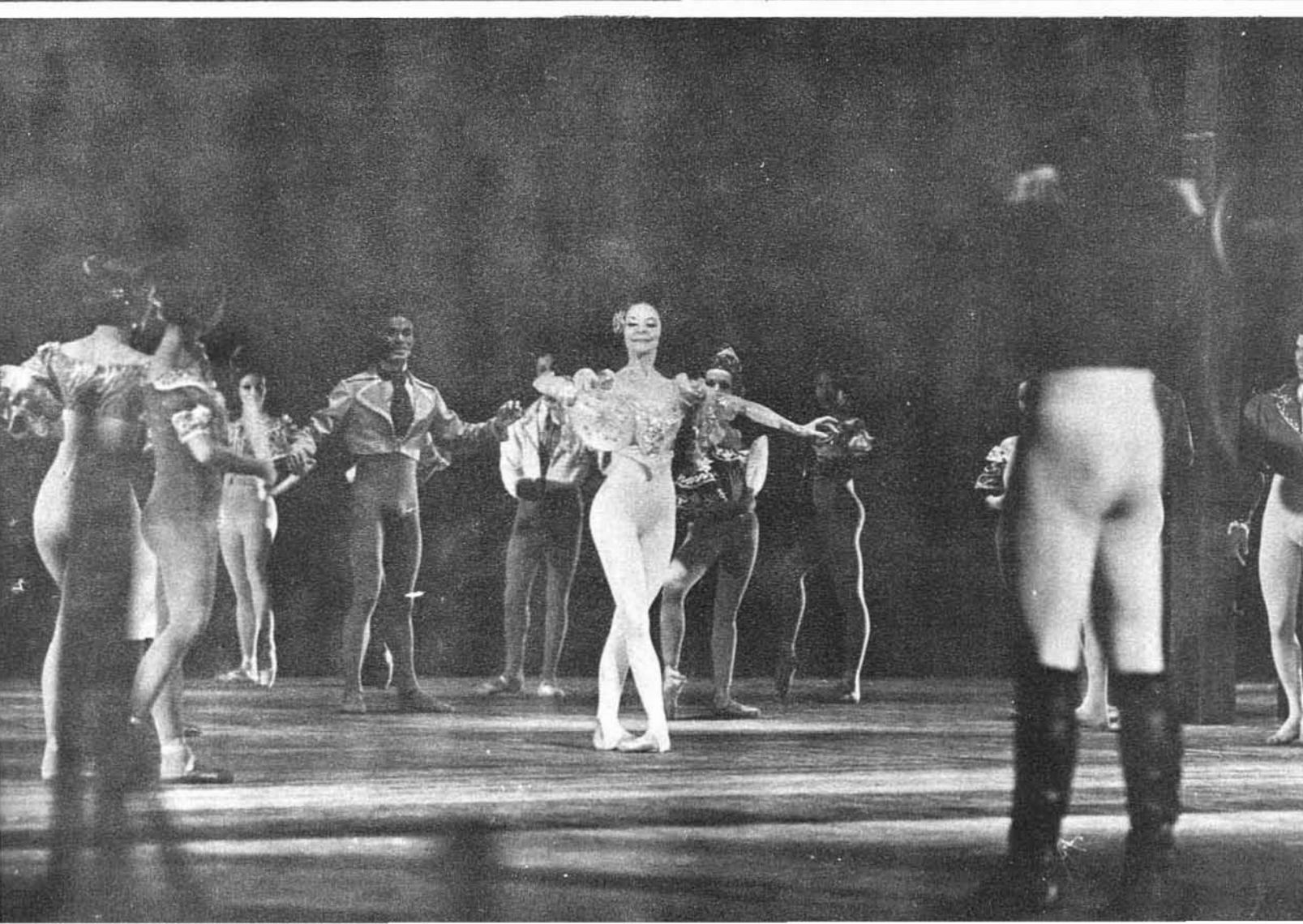


Josefina Méndez, Caridad Martínez y Orlando Salgado (Cecilia, Dolores Santa Cruz, Leonardo). Fotos: periódico Juventud Rebelde).

María Elena Llorente (Isabel Ilíncheta) y Orlando Salgado. (Fotos: Tonatiuh Gutiérrez, México D.F.).

ABajo y pág. siguiente: Alicia Alonso en el personaje de Cecilia Valdés. Con Caridad Martínez, Jorge Esquivel (Leonardo) y Lázaro Carreño (Pimienta). (Fotos: Jorge Puig, EGREM).







V FESTIVAL INTERNACIONAL

DE BALLET DE LA HABANA

noviembre-diciembre 1976