



ALBERTO MENDEZ

La escuela cubana de ballet, que no sólo ha mostrado su perfil artístico en el arte de brillantes bailarines, sino que cuenta con magníficos profesores y sostiene un movimiento de renovación coreográfica del mayor interés, tiene en Alberto Méndez a una de sus figuras más destacadas. Joven coreógrafo de actividad creadora diversa y continua, ya hace algún tiempo rebasó la etapa de tanteo para mostrársenos como un artista de personalidad muy definida. Pertenece a la primera generación de artistas que desarrolla la Revolución, y es precisamente este acontecimiento histórico el que determinó en gran medida su vinculación al arte de la danza, que hoy lo cuenta, ya en una valoración internacional, entre los más importantes representantes de la coreografía contemporánea. Su biografía nos muestra que nació el 8 de abril de 1939, en una zona agrícola de la provincia de Pinar del Río. En 1956 inició estudios de Arquitectura en la Universidad de La Habana, los cuales quedaron inconclusos. En 1959, año del triunfo de la Revolución cubana, lo encontramos con Ramiro Guerra en una breve pero útil incursión dentro de la danza-moderna, y en el año siguiente ingresa en el Ballet Nacional de Cuba, donde culminó su formación como bailarín y comenzó su desarrollo como coreógrafo.

¿POR QUE EL BALLET?

Siempre me sentí atraído por el baile. Desde niño, me llamaba mucho la atención todo lo que tuviera que ver con la danza, sobre todo con el ballet, del que tenía las mayores referencias a través del cine. Cuando ingresé en el grupo de danza-moderna de Ramiro Guerra, simultáneamente comencé a recibir clases particulares de ballet. Luego ingresé en la Academia de Ballet Alicia Alonso, donde me fue concedida una media beca. Desde que en 1960 me incorporé al Ballet Nacional de Cuba, mi labor se ha desarrollado con ese colectivo, como bailarín y luego también como coreógrafo.

El lenguaje del ballet es aquel que se proponga el coreógrafo. Con el vocabulario solamente, tomado en su aspecto formal, en cualquier estilo de danza, no se puede decir nada. Es como poner una letra detrás de

la otra, sin someterlas al orden necesario para que puedan expresar un pensamiento. Cuando no se ponen al servicio de una idea, de una intención, no son más que sonidos incoherentes, carentes de significado. Para un coreógrafo, lo que guía el ordenamiento del aparato formal es su necesidad de expresarse. Por eso no creo que alguna tendencia de la danza esté en mejores condiciones que otra para reflejar al mundo contemporáneo. Mi experiencia con la danza-moderna fue breve, pero contribuyó a mi formación posterior, sobre todo, porque me ayudó a enfrentar la danza con una gran libertad formal. Sin embargo, fue el trabajo con el Ballet Nacional de Cuba el que me aportó el gran caudal técnico del ballet, que en mi criterio, es el instrumento más amplio y perfecto dentro de la danza. No hay que perder de vista que el ballet es un arte vivo, y se manifiesta a través de los seres humanos; y un mismo paso, puede expresar cosas distintas, según la capacidad y el propósito del coreógrafo, y las posibilidades expresivas del bailarín.

¿QUE ES, ENTONCES, UNA COREOGRAFIA MODERNA?

Nunca me he propuesto, al comenzar una nueva coreografía, hacerla moderna o clásica. Solamente trato de expresarme, y utilizo para ello todos los elementos que me sean necesarios, según lo que quiera decir. No obstante, pienso que aunque uno se plantee hacer una coreografía enteramente clásica o romántica, no lo puede lograr de una manera absoluta, porque somos hombres del siglo XX, y nuestra técnica aunque intentemos una reconstrucción histórica, ya ha asimilado el desarrollo de muchos años. Me ha sucedido esto en La Peri, que hice para Alicia Alonso y Jorge Esquivel. Detrás del estilo romántico, fue inevitable una leve y respetuosa sonrisa del coreógrafo y los intérpretes de hoy.

¿POR QUE COREOGRAFO?

Siempre sentí inclinación por la creación coreográfica. Eso estuvo implícito en mi trabajo como bailarín. Siempre trataba de proponerle movimiento a los coreógrafos. Es algo que me gusta ahora hacer con los



Alicia Alonso y Alberto Méndez (Escamillo) en Carmen, de Alberto Alonso / Bizet-Schedrin.

Abajo, izquierda: con Josefina Méndez en Bach \times 11 = 4 \times A, de José Parés.

En Coppélia, con Loipa Araújo.



bailarines: propiciar el intercambio de ideas, sugerirnos mutuamente posibilidades. Pero realmente mi carrera como coreógrafo se inicia en 1970, cuando después de muchas dudas, me decido a mover los bailarines y pedí a la Dirección del Ballet Nacional de Cuba que me permitiera trabajar con una pareja. De ahí surgió *Plásmasis*. Al poco tiempo se hizo una audición para ver los trabajos con posibilidades para presentarse en el Concurso de Varna. A la dirección le gustó *Plásmasis* y prácticamente me forzó a concluir su montaje. Pero en su inicio, *Plásmasis* era una idea distinta, incluso utilizaba música de Debussy. En el salón fue derivando hacia lo que fue finalmente —el desarrollo de la célula hasta la culminación en el hombre—. El contacto con el compositor Sergio Fernández Barroso resultó determinante. Trabajamos mucho y muy unidos, porque en toda mi carrera como coreógrafo he tratado que los otros artistas no trabajen independientes, sino que se haga un trabajo de equipo, desde el principio hasta el final. *Plásmasis* es un trabajo del que guardo muy gratos recuerdos. Aunque confieso que aún después de su estreno no me sentía coreógrafo.

Nos veremos ayer noche, Margarita, que fue mi segunda coreografía, tuvo mucha importancia para mí, pero de un orden distinto. Fue un ballet con tema y música predeterminada: *La dama de las camelias*, de Dumas y la música que sobre ella hizo Sauguet. Era también la primera vez que trabajaba con cuerpo de baile, pero sobre todo, este trabajo significó para mí, tener como protagonista a Alicia Alonso. Eso, para cualquier coreógrafo es importante, pero para el que se inicia lo es mucho más. La ductilidad de Alicia, su experiencia, enriquecían mis ideas y me hacían ver nuevas posibilidades.

EN TU FORMACION COMO COREOGRAFO ¿QUE ESTIMAS QUE TE AYUDO MAS?

El trabajo del coreógrafo es tan complejo, que todos los factores influyen y tienes que interesarte por todo. Tienes que tener sentido muy agudo de la observación; te tiene que interesar la física, la química, la música, las guaguas, el cielo, el agua, las frutas, el amor.

Todos los temas pueden servir de inspiración artística. Ahora bien, la cuestión es darle a la piedra la belleza de la flor, y a la flor la fuerza de la piedra. Es decir, lograr una transformación artística.

El ballet es un arte que no se puede aprender en los libros, que tiene que estar en escena, que tiene que verse. Pero los ballets clásicos no viven por el capricho de un pequeño grupo de personas, sino porque una parte importante del público sigue encontrando cosas interesantes en ellos. El ballet clásico subsiste por las mismas leyes que lo hacen los clásicos de cualquier otra manifestación artística, no porque resulte bueno para el público que lo vio nacer, sino porque lo siguen considerando así las generaciones que le suceden.



Interpretando al Hada Carabosse, en la versión de Alicia Alonso de *La bella durmiente*. (Foto: Luis Castañeda).

En primer plano, Alberto Méndez caracterizando el personaje de Mamá Simone, en *La fille mal gardée*. Detrás, Clara Carranco y Lidia Díaz. (Foto: Soneira).





Dentro de la línea del Ballet Nacional de Cuba, está la conservación de los clásicos, revitalizándolos, quitándole todo lo que pueda ser superfluo y dejándole sus valores trascendentes. Mi opinión es que no se debe ser ajeno a ninguna manifestación danzaria, tanto del pasado como del presente. Ese es un aspecto importante de la línea artística del BNC.

ALBERTO, ¿EN BALLETS COMO PASO A DOS, PASO A TRES, Y HASTA LA PERI, HAS UTILIZADO EL CLASICISMO —EN SU SENTIDO MAS AMPLIO— CON UNA OPTICA HUMORISTICA, COMO SE RELACIONA ESTO CON TU RESPETO A LOS CLASICOS?

Esos trabajos surgieron espontáneamente, sin saber por qué. El humor es algo legítimo en el hombre. A veces, lo pasado nos resulta simpático. El sentido del humor en estos casos no significa falta de respeto. Dentro de veinte años quizás los ballets que hacemos hoy, también provoquen una sonrisa.

¿DE LA EXPERIENCIA DE CADA TRABAJO?

Cada nuevo trabajo, por insignificante que sea, es una lección que uno debe saber aprender. Por ejemplo, cuando hice Del XVI al XX, la labor investigativa para poder coreografiar esos pequeños cuadros que recorren toda la historia del ballet, fue muy importante para mi formación. En Mujer, tuve que hacer yo mismo la banda sonora, y eso lo acerca a uno a la técnica con la que, de alguna manera, uno trabaja.

La coreografía para la banda de música del Estado Mayor de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, significó trabajar con músicos, soldados, profesionales de otras disciplinas y aficionados. El son entero, trabajo que hice para el teatro, con la dirección de Rolando Ferrer y textos de Nicolás Guillén, fue entrar en el mundo del teatro, de los actores, algo tan importante para nosotros los coreógrafos. El río y el bosque, el estudio de nuestro folklore, y así podría seguir enumerando cada uno de mis trabajos y lo que me han aportado.

¿Y DE TU LINEA COREOGRAFICA?

El ser humano es quien está presente en todos mis ballets.

Me considero un coreógrafo en plena búsqueda, y espero seguir en ella siempre.

Una obra, un estilo, una línea, no es una limitante. Depende de la función, de lo que persiga. Creo que todos los caminos son el mejor camino.

Su caracterización del Dr. Coppélius. (Fotos: Castañeda).



Su interpretación del rol de Hilarión, del ballet Giselle: con el Ballet Nacional de Cuba, arriba, los soviéticos Ekaterina Maximova y Vladímir Vasiliev; derecha, los italianos Carla Fracci y Paolo Bortoluzzi; abajo, con Alicia Alonso y Sonia Calero (Berta, madre de Giselle). (Fotos: Castañeda).

