



BALLET NACIONAL DE CUBA:

El Ballet Nacional de Cuba, bajo la dirección general de Alicia Alonso, concluyó con gran éxito una amplia gira por los Estados Unidos de Norteamérica, con un total de 69 funciones para decenas de miles de espectadores.

Iniciada el 21 de mayo en el Berkeley Community, de la ciudad de San Francisco, incluyó, además, actuaciones en el Shrine Civic Auditorium, de Los Angeles (mayo 30 - 3 junio); el Jones Hall, de Houston (5 - 6 de junio); el Majestic Theater, de San Antonio (8 - 10 de junio); el Music Hall de Boston (15 - 17 de junio); el Kennedy Center, de Washington (19 de junio al 8 de julio) y el Metropolitan Opera House, de Nueva York, del 10 al 28 de julio. Durante la estancia en ese país, Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba se hicieron acreedores de innumerables homenajes por parte de personalidades del mundo artístico y cultural de los Estados Unidos, así como por autoridades de algunas de esas importantes plazas. Entre los últimos figuró el celebrado en San Francisco, el pasado 21 de mayo, donde el Mayor de la ciudad hizo entrega a la Alonso del pergamino de la Proclamación Oficial, en la que se reconocen sus extraordinarios aportes al desarrollo del arte y la cultura en las Américas. Otro agasajo tuvo lugar el día 2 de julio, con la entrega de un pergamino por parte del Mayor del Distrito de Columbia, en Washington D. C., en el que se proclamó esa fecha como "el día de Alicia Alonso" y alentó a todos los ciudadanos a darle siempre la bienvenida a la capital de la nación. En esa oportunidad también le fue entregada, por la Comunidad Hispana de Washington D. C., una placa "en reconocimiento a su labor artística y por su interés en profundizar la comunicación entre los pueblos de todo el mundo a través de su arte".

El día 25 de junio, Alicia Alonso asistió como invitada de honor del crítico y escritor Walter Terry, a un conversatorio en el Terrace Theater, del Kennedy Center, donde recibió el homenaje del numeroso público asistente.

Muchos han sido los reportajes, las entrevistas y los comentarios críticos, dedicados por la prensa especializada a las actuaciones del Ballet Nacional de Cuba. A continuación, reproducimos algunos de ellos, para los lectores de *Cuba en el Ballet*.



gira por Estados Unidos, 1979



Martin Berheimer, LOS ANGELES TIMES, Los Angeles, 1 junio, 1979.

Alicia Alonso y su Ballet Nacional de Cuba habían venido a la ciudad a bailar *Giselle*. Era, en todos los sentidos, una ocasión especial. Alonso es una de las increíbles maravillas del mundo (...) observen esas elevadas extensiones, sigan aquellas piruetas de azogue, observen esos brillantes y susurrantes *entrechats*. . . Pero en la actualidad todas esas observaciones son tonas. Porque hablar de la *Giselle* de la Alonso en términos de piruetas y *entrechats* es como hablar de un océano en términos de conchas y peces plateados. La Alonso nos entrega una actuación total, un compendio, una completa entidad, que en expresiones faciales, y en sentimiento nos cuenta quién es *Giselle*. Es una sensitiva, detallada y perfectamente equilibrada representación, que permanece como un modelo de estilo, buen gusto y autoridad. Alonso no pretende darnos una serena aldeana, doncella en el primer acto. Su *Giselle* está curiosamente cambiada, triste, intemporal—aún ahora. Su escena de la locura emerge de un sueño, teatralmente orgánica, casi inevitable. En el segundo acto ella se vuelve un ser totalmente transfigurado, pálida pero radiante, sufrida, pero serena. De alguna manera, ella es heroica, trágica y etérea, todo a la misma vez; y en su adagio de despedida a Albrecht es infinitamente tierna, e infinitamente conmovedora. Como directora del Ballet Cubano, Alonso ha creado una producción que sigue su especial perspectiva y sus atributos especiales casi admirablemente. Esta debe ser la más dramática de las *Giselle* contemporáneas, una puesta en escena que desafía y restaura mucho del crucial material mímico que otras compañías pretenden ignorar.

Bertha nos dice todo acerca de las ominosas wilis que salen temprano en la noche; los velados espectros que, literalmente, se levantan de sus místicas tumbas en el acto segundo; mientras los insensibles casadores juegan en la tumba de *Giselle*. . . El general tono macabro es reflejado en los pintorescos diseños de Salvador Fernández, repletos de suntuosos colores (púrpuras abrasantes y verdes y rosas para los invitados reales; espectrales acentos verdes para los tutús de las wilis y no para el de *Giselle*; y en el lóbrego claro de bosque del segundo acto. Alonso, la coreógrafa, ha introducido un deslumbrante pas de dix en lugar del tradicional pas de deux de los aldeanos, destinados a mostrar la bravura de los amigos de *Giselle*. Ella también ha convertido a las wilis en un ejército de genuina amenaza, con los cuerpos excepcionalmente agudos en los ataques y unánimemente precisos en los movimientos coreográficos. (En la pasada temporada en La Habana reunió treinta y dos encantadores demonios danzantes) aquí hemos visto solamente veinticuatro, pero ellas aún así poseen igualmente el formidable y simétrico estilo amenazador. Aunque Alonso puede contar su retorno aquí en *Giselle* como un triunfo personal, estuvo claro que el miércoles las ovaciones fueron dirigidas al grupo completo, no solamente a la noble protagonista, y con buenas razones. Jorge Esquivel bailó Albrecht con un extraño y vigoroso fervor,

con juvenil bravura y madura elegancia, y con una constante aura de galantería hacia su reverenciada compañera. . . El se las ingenió para ser magnético y lograr borrarse al mismo tiempo; —algo que en esta época es bueno recordar porque este ballet suele ser nombrado después de la bailarina no del bailarín. El fue tranquilizante, refrescante, y completamente admirable. Rosario Suárez, una joven miembro de la compañía, ofreció una Myrtha como no ha sido vista en Los Angeles desde los mejores tiempos de Deanne Bergsma, lacerante, malévol, virtuosa, fría, de otro mundo. Ella estuvo soberbiamente secundada por Amparo Brito (una Moy-na que se convirtió en Myrtha el jueves siguiente) y por Ofelia González. Ramón Ortega, despreciando su tonto personaje, hizo un Hilarión pasionalmente patético, no malvado. Clara Carranco manejó la mímica de Bertha muy expresivamente. Loipa Araújo, una espléndida Giselle por su propio derecho, cumplimentó elocuentemente los menores deberes de la Princesa Bathilde, y los diez solistas del reparto de amigos de Giselle nos patentizaron que los bailarines cubanos poseen vigor y elegancia en profundidad. Esta es claramente, una extraordinaria compañía.

Donna Perlmutter. LOS ANGELES HERALD EXAMINER, Los Angeles, 1 de junio de 1979.

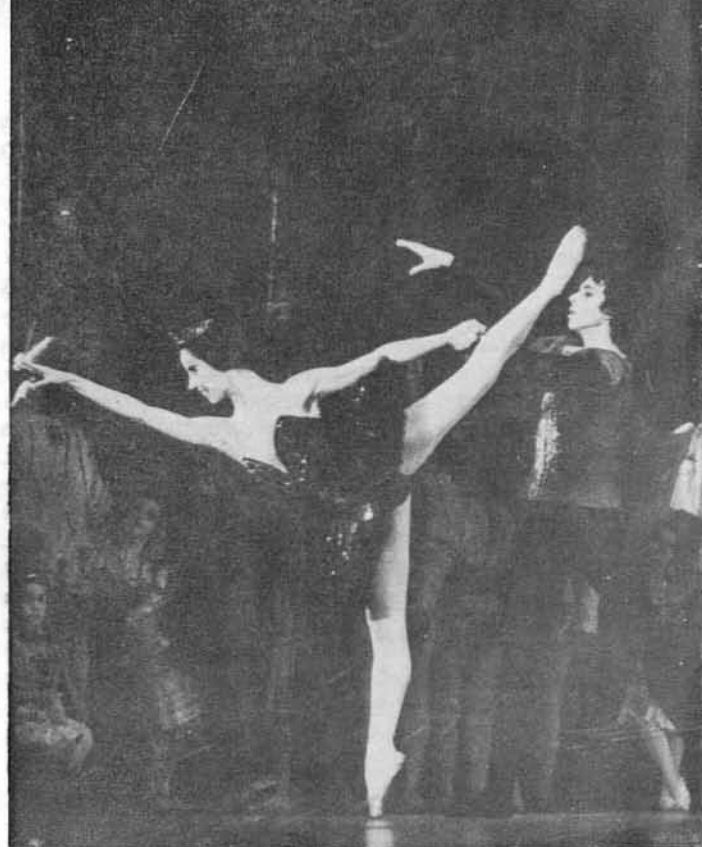
Y Alonso, en su manera inimitable, iluminó una tradición de *Giselle* (. . .) Cada aliento suyo parece filtrado a través de algún grabado antiguo de danza y recuerda la nobleza y el donaire típicos del siglo XIX. (. . .) Esta *Giselle* no es ni veleidosa en sus agonías de amor ni trillada ni frenética en la locura. Hay una calidad de reflexión que lo motiva todo. Como una dichosa campesina, ella exuda un placer melodioso, hasta en el patético tartamudeo, cuando se desliga de la realidad. Nada es exagerado y las cualidades son infinitamente sutiles y poéticas. En el mundo de las wilis de apretujadas esperanzas, Alonso continúa su interpretación sin un corte, simplemente se convierte en la ultraterrena contrapartida de la heroína. Su quietud y fragilidad pueden observarse en esas maravillosamente talladas poses en lift, que se recortan a través de la vastedad del Shrine como la más fina porcelana quebradiza. (. . .) ella puede aún enseñar a todas la futuras *Giselles* este rol de roles como ninguna otra puede. El compañero de tanto tiempo de la Alonso, Jorge Esquivel, también enseñó unas cuantas lecciones, y ciñó la interpretación con sus propias fuerzas. En aquellos milagrosos lifts nunca pareció hacer contacto físico. No existió ningún momento de perceptible vacilación o esfuerzo. De alguna manera los dos justamente se entremezclaron, asidos por alguna fuerza efímera. Su Albrecht es incomprensible y vulnerable en lugar de mal educado. El está al acecho de las consecuencias trágicas de su nex, pero cae al piso a los pies de *Giselle* con la cortina del primer acto. Como víctima de las wilis hace dramáticas súplicas por su vida y utiliza su técnica heroica para un efecto espeluznante. Si solamente hubiera dado su propia y exquisita personificación ya con ello habría plenas razones para la ovación. Pero la compañía que Alonso dirige resultó ser de estatura mundial. Hasta el último corifeo, todos

los bailarines, son magníficos ejemplos de técnica acabada, y como un solo cuerpo ellos consiguen los más altos niveles de unidad estilística. No hay criaturas niñas entre las mujeres. Los hombres no se regodean en delicados manierismos. Todos ellos bailan a partir de una base de virtuosística fuerza y comprensión del personaje, que es raro ver hoy. Un pas de dix en el conjunto campesino del primer acto, por ejemplo, epitomiza la virilidad de los solistas masculinos y demostró que las campesinas pueden ser modelos de coquetería femenina, mientras sostienen los requerimientos técnicos. Una esplendorosamente flexible Rosario Suárez puede demostrar los más exuberantes y lozanos arabesques penchés en su solo y luego continuar personificando a la acerada y autoritaria Myrtha (. . .) el montaje escénico de la Alonso ostenta marcas de lógica y de autenticidad. La crucial escena de pantomima de Bertha, la cual pronostica el trágico final de *Giselle*, está restaurada. Hilarión al comienzo hace amenazadores gestos a Albrecht. Y el cuadro plástico, estático, del final del acto I, crea un estremecedor efecto.

Donna Perlmutter. LOS ANGELES TIMES, Los Angeles, 2 de junio, 1979.

Cualquier compañía de ballet que cuente con no menos de seis primeras bailarinas (no importa la contradicción en terminología) parece estar anunciando su riqueza. Y nadie puede argüir que Josefina Méndez, entre las seis, no está calificada para el título (. . .) ella nos entregó una personificación del rol admirablemente detallada, sincera y virtuosa en técnica (. . .)

Ella es el prototipo de la niña campesina: fresca en cuerpo y espíritu; vehemente, confiada, edificante. Pocas sugerencias hacen presentes la tragedia salvo las palpaciones del propio corazón. Todo cae fácilmente dentro de su interpretación, aun sin estar haciendo saltos sobre las puntas, y todo en el acto I es brillante y fervoroso. Su escena de la locura sigue el modelo planteado por Alonso, con su patética vacilación, aunque hay mucho más énfasis en los exabruptos. En el sub-mundo del reino de las wilis, esta *Giselle* puede ejecutar las piedras de toque de los promenades en actitudes con deslumbrante velocidad; ella puede flotar etéreamente, puede aparecer y desaparecer con la fantasmagórica apariencia de un elfo; puede proyectar el silencioso dolor también como cualquier otra (. . .) Orlando Salgado hace un cabalmente respetable Albrecht, con gran capacidad de bravura (. . .) El elenco de apoyo se adhirió a los niveles planteados en la noche de apertura. Raúl Bustabad fue un antagonista fácil de señalar como Hilarión. Clara Carranco asumió todo el interés maternal de Bertha y Marta García hizo una intachablemente elegante Bathilde (. . .) El cuerpo de baile de las wilis, por ejemplo, es algo pasmoso. Estas veinticuatro bailarinas no solamente se mueven en perfecta sincronía y con excepcional plasticidad, sino que son la viva réplica del estilo de la época: la parte superior del torso inclinándose fuera de centro, en especial relación con la curvatura del cuello, el ángulo de los hombros y la muñeca. (. . .) La gran sorpresa, no obstante, recayó en el foso



En el tercer acto de El lago de los cisnes Marta García y Orlando Salgado. (Foto: Frank Alvarez). Izquierda; Loipa Araújo. (Foto: Tito Alvarez).

En el segundo acto de El lago de los cisnes: Josefina Méndez. Izquierda; Aurora Bosch y José Zamorano. (Fotos: Tonatiuh Gutiérrez, México D.F.).



de la orquesta, la cual —bajo la sensitiva dirección de José Ramón Urbay— ejecutó la partitura de Adam con suavidad y profunda comprensión.

Martin Berheimer. LOS ANGELES TIMES.

Los Angeles, 2 de junio, 1979.

Lo maravilloso de la *Giselle* del jueves fue que retuvo las líneas básicas y, sin duda, los poderíos básicos de la versión estelar de Alonso. Pero logró proyectar un persuasivo personaje, modificado a su manera propia. El constante factor positivo en ambas representaciones siguió siendo el magnífico y amenazador cuerpo de baile de las acerbamente precisas wilis de Cuba. El montaje escénico de la Alonso se mantiene notable por su vitalidad teatral. La fuerza esencial del conjunto continúa asombrando, y maravilla de maravillas, la previamente recalcitrante orquesta de la ocasión ejecutó la partitura hermosamente, esta vez bajo la dirección de José Ramón Urbay. No obstante, cualquier representación de *Giselle* debe elevarse o caer con su *Giselle*. Esta se elevó, enfáticamente, con Josefina Méndez (. . .) Ella es una adorable bailarina, con una afinidad especial por la pureza clásica —como uno de los residentes maitres de ballet, ella supervisa la mayoría de los ballets “blancos” del repertorio cubano— y se beneficia de las obvias ventajas de una sólida experiencia en el estilo etéreo tradicional. Su *Giselle* es una criatura mercurial, de largas extremidades, arrebatada de amor por Albrecht y por la danza, al principio; casi estridente (y muy convincentemente) en su escena de la locura; y luego ardiente en su reencarnación como una wili. Ella, que sigue fielmente los patrones básicos de la Alonso, logró una interpretación personal, que encuentra su momento más acertado en el primer acto y el más virtuoso en el segundo. Josefina Méndez escoge relativamente rápidos tempos cuando tiene la posibilidad de elección, y silencia algún doloroso lirismo en el proceso del adagio final. Pero podemos argumentar bien acerca de su aproximación no sentimental al personaje, y tenemos que admirar la fluida elegancia de su fraseo, la idoneidad económica de su pantomima, el aura general de delatadora autoridad que marca cada uno de sus gestos y pasos. Ella es una bailarina muy completa, muy estilista y muy inteligente. Cualquier compañía podría considerarse dichosa de tener o contar con una *Giselle* como ella. Orlando Salgado, su jovial y seguro compañero, interpreta un Albrecht más bien como un campesino alegre. El baila con vehemente brío, exhalando juvenil entusiasmo.

Martin Berheimer. LOS ANGELES TIMES,

4 de junio, 1979

Después de haber tenido ya dos funciones del antiguo ballet *Giselle* en el Shrine Auditorium, el Ballet Nacional de Cuba utilizó su fin de semana para demostrar sus recursos, con una ecléctica coreografía y una extraordinaria versatilidad. Las prolongadas festividades comenzaron la noche del viernes con *Las sílfides*, en una pródiga producción, en la cual Alicia Alonso se definió justamente como heredera de las últimas orien-

taciones dadas por Fokin poco antes de su muerte. No es una interpretación con la delicadeza, sutil y ultraterrena, a la cual hemos estado acostumbrados durante años. Las damas del cuerpo de baile de Cuba son frescas, vivas, criaturas de sangre; enfáticamente; ellas exudan sensualidad, aún en la etérea representación de las glaciales sílfides, en sus clásicas poses. Pero danzan con una impresionante precisión, frasean con tal facilidad y se mueven en sus poses de una manera tan fluida, que su acertada proximidad realmente las hace lucir con un sentido propio. Con los idílicos decorados de Salvador Fernández situando el espíritu de la obra perfectamente, con la sensacional Rosario Suárez, quien bailó el “Vals” exquisitamente; y con José Zamorano cumpliendo notablemente sus deberes de partenaire, pudo haberse juzgado esta representación como poseedora de una rara persuasión (. . .) Los cubanos encontraron su “tour de force”, por otra parte, en *Bodas de sangre*, basada en la obra de Lorca, coreografiada por Antonio Gades y hay que decir que el presente elenco es ideal. Clara Carranco expresa una orgullosa hostilidad como la madre; Loipa Araújo consigue el justo tono de la desesperación de los celos, como la inocente esposa; Marta García define la tensa y erótica frustración de la novia elocuentemente; y como los antagonistas machos, Francisco Salgado y José Zamorano llevan el climático final de la lucha —su silenciosa danza de muerte— en un soberbio control de cámara lenta. Menos brillante pero indudablemente efectivo también, es *Canto vital*, de Azari Plisetski. Guste o no guste, *Canto vital* —que pretende expresar las luchas por la supervivencia de los hombres primitivos— nos brinda una deslumbrante pieza para un cuarteto de superhombres, en este caso el ardiente Orlando Salgado, y el magnético Andrés Williams, el ingenioso y dulce Lázaro Carreño y el bravo Raúl Barroso. Rembert Egües y su batuta condujeron la compleja partitura con mucho más cuidado del que pudiera esperarse de cualquier otro en esas mismas condiciones. Después de toda esta fiesta del músculo masculino, los introspectivos encantos del ballet de Alberto Méndez, ballet para cuatro mujeres en blanco, *Tarde en la siesta*, pudo parecer anticlimático. Muy pronto, sin embargo, el tratamiento de esta nostálgica y débilmente irónica mirada a “las características y contrastes . . . de la mujer cubana de finales de siglo”, demostró su propia gentileza y su honesto sentido. La idea de usar las piezas de piano de Ernesto Lecuona, grabadas por el propio autor es un golpe maestro, y para materializar esa atmósfera Salvador Fernández ha creado un apropiado decorado (. . .) Marta García, excepcionalmente cálida y vibrante como Soledad, dominaba al menos el ideal cuarteto de hermanas, el cual incluía a Aurora Bosch como Consuelo, Ofelia González como Dulce y a María Elena Llorente como Esperanza. El final de la noche vino con *Remembranza*, de Brian Mc Donald, con su toque sentimental, casi un biográfico vehículo para Alicia Alonso y su galante compañero Jorge Esquivel. El pas de deux nos trae líricos recuerdos de un viejo amor, y en otros aparentes alusiones a la ceguera. El momento más memorable vino al final cuando una radiante Alonso, mirada por todo el mundo como una

caminante tensa y asustada, ejecutó perfectos bourées, mientras seguía una línea diagonal de luces por todo el escenario hasta los rompimientos. La dama estuvo, por supuesto, magnificante (...) Alicia Alonso se las arregló para salvar esa noche con su eternamente fogosa *Carmen*, de Alberto Alonso, basada en el eterno drama, pero en un ballet del mismo nombre. Sus eficaces compañeros fueron Orlando Salgado, como el débil José, y Esquivel, por supuesto, como el arrojado Escamillo.

Ann Holmes. HOUSTON CHRONICLE, Houston.
6 de junio, 1979.

Después de pasados más de treinta años, ella estaba de regreso —Alicia Alonso— la fabulosa Giselle, en el personaje, que, más que todo el resto, garantizó su lugar impecadero en la historia de la danza. (...) Los gritos de bravo y exclamaciones de "Alicia" que acontecieron al final de su inolvidable personificación, venían de todas partes, haciendo volver a la escena una y otra vez a ella, a su compañero como Albrecht, Jorge Esquivel, y a su compañía. Fue el más prolongado y ferviente aplauso jamás escuchado en el Jones Hall. Y la Alonso vino al proscenio con su intensa expresión para saludar con profunda reverencia, sus brazos curvados alrededor de su cabeza —¡una visión salida directamente del siglo XIX! (...) la grande Alicia estaba de regreso por primera vez en tres décadas, con una apariencia espléndida, como si casi ningún tiempo hubiera transcurrido. El mismo cuerpo angular, el perfil definido, la amplia boca. Ella se mueve con una autoridad continua y siempre, y por encima de todo, con esa individualidad de ritmo y de proyección intensa en la emoción, con que arrebató al público del teatro. Aunque ella fue de forma absoluta la prima ballerina de la noche como Giselle, en la producción que se ha tallado para ella misma y su amplia y estu-penda compañía, fue brillantemente acompañada por Jorge Esquivel, cuyo generoso sentido de nobleza fue igualado por su fuerte y juvenil baile como Albrecht. La producción en general, totalmente diferente a la tradicional *Giselle*, fue realizada soberbiamente, desde el romántico primer acto en la aldea campesina, hasta el clásico segundo acto "blanco", entre las wilis. La concepción de la Alonso es más aguda y más dramática que muchas de las que vemos. Ha destacado más la enfermedad del corazón de la campesinita, a la que vemos caer brevemente en el primer acto. Y Clara Carranco, como su madre, hace una Bertha muy tierna y desasosegada a través del primer acto —pavimentando el camino para la trágica escena de la locura y la muerte que sigue al conocimiento por Giselle del status nobiliario de Albrecht— Hilarión gana más en dimensión aquí y su rechazo es muy mordaz y penetrante. Ramón Ortega impulsa su pretensión amorosa enérgicamente y con inteligencia, pero sin duda, fracasa. Alonso se movió dentro del final suicida con frenesí, y con una intención o ánimo de morir. Es una escena muy elaborada, montada en un severo bosque, con su modesta choza, creado por Salvador Fernández, y con los bailarines en pálidos pero atractivos colores otoñales. Los vastos números de esta compañía son impre-

sionantes; cada pulgada del escenario fue colmado con juveniles y atractivos bailarines aldeanos. El segundo acto, con sus relampagueantes fuegos fatuos y los ritos místicos de la wilis en largos tutús —jovencitas que murieron antes del día de la boda —recibió a Giselle en sus filas, en forma muy hermosa. La Alonso pareció bailar en espíritu con Esquivel, moviéndose por encima o a través de él. Su maravilloso arrojado está intacto; su port de bras, expresivo y fluido, de manera que sus brazos parecieron arrancarla hacia atrás (...) En pasajes con Esquivel su extrema flexibilidad nos mostró plenamente esas largas extensiones en excelentes y poéticos arabescos. Y Esquivel apresó maravillosamente el aire en los saltos; ejecutó sus cabrioles con fineza y sus brisés al lado, altos y limpios (...) El trabajo de Cristina Alvarez como Myrtha, Reina de las wilis y las dos solistas, Amparo Brito de presencia notablemente elegante y Ofelia González, nos proporcionaron momentos brillantes.

Ann Holmes. HOUSTON CHRONICLE. Houston.
7 de junio, 1979.

Una altamente estilizada versión del *Grand pas de quatre*, por Alicia Alonso, fue la mejor obra en el programa del miércoles. Cuatro de las excelentes bailarinas de la compañía cubana, encabezadas por Loipa Araújo, recrearon el ambiente con sus sonrisas dulzotas y finos celos. Mirta García, Mirta Pla y María Elena Llorente completaron el cuarteto que en esta versión revive a las famosas artistas de la danza. Por otra parte todo fue comicidad cuando Andrés Williams acompañado solícitamente de Aurora Bosch y Josefina Méndez, las atrapó en sus brazos en una espectacular cargada cruzada en el *Paso a tres*, de Alberto Méndez. Fue una hilarante farsa en extravagantes balletismos, realizada por tres de los mejores bailarines de la compañía. Una breve obra, *Leda y el cisne*, del coreógrafo Iván Tenorio, fue un intenso y erótico pas de deux basado en el mito y apoyado en una música grabada de Debussy. En un mundo en el que abundan los cisnes femeninos, hubo uno masculino y José Zamorano le entregó su fuerza y salvajismo en respuesta a las insinuaciones de Loipa Araújo.

Carl Cunningham. THE HOUSTON POST.
Houston, 8 de junio, 1979.

Una hermosamente lírica *Las sílfides*, mostró de nuevo qué maravillosamente disciplinado, es el cuerpo de baile femenino y un grupo de excelentes solistas, enmarcados en el primero de varios asombrosos decorados de Salvador Fernández. Un deliciosamente recitado *Grand pas de quatre*; las corrosivas y agudas rivalidades balletísticas de Loipa Araújo, Marta García, Mirta Pla y María Elena Llorente quienes, unas contra otras, revivieron el celo mutuo que caracterizó a las primas ballerinas. (...) En la parte más ligera, Josefina Méndez, Aurora Bosch y Andrés Williams tuvieron a su cargo el *Paso a tres*, de Alberto Méndez, una hilarante parodia de los embrollos y señales equivocadas de un ballet. *Tarde en la siesta*, de Méndez, encontró en el baile de Aurora Bosch, Rosario Suárez, Amparo Brito y Mirta García un montaje de variacio-

nes deliciosamente nostálgicas, para las muy encantadoras piezas para piano del compositor cubano Ernesto Lecuona. Y, en *Muñecos*, de Méndez, Caridad Martínez y Fernando Jhones fueron la triste-alegre muñeca de trapo-Ann y el soldado de plomo, muñecos que momentáneamente hallan vida humana y romance, cuando un rayo de luna distribuye su mágica luz sobre ellos, solamente para perderla cuando la luna se mueve hasta desaparecer. Una más poética interpretación de efímero romance fue ofrecido por Araújo y Zamorano en el apasionado pas de deux de Ivan Tenorio, *Leda y el cisne*, montado sobre *Sirenes* de Debussy.

Zelda Cameron. *THE SUN - Washington, 24 de junio, 1979.*

Las primeras bailarinas Mirta Pla, Marta García y María Elena Llorente junto con la solista Ofelia González fueron vistas en uno de los éxitos del año pasado, *Tarde en la siesta*. Usando música para piano del fallecido Ernesto Lecuona, grabada por el propio compositor, el coreógrafo de la compañía Alberto Méndez ha hecho un elegante estudio de cuatro hermanas. Nos muestra sus características individuales, así como las actitudes de la una hacia las otras. También él nos muestra su maestría en el manejo del vocabulario del ballet clásico, su sensibilidad para la música de canto alegre y como de ragtime, y cualidades tales como imaginación y buen gusto, que un gran coreógrafo debe tener.

Florence Pennella. *THE WASHINGTON STAR. Washington, 30 de junio, 1979.*

Aún otro triunfo para Alicia Alonso. El ballet cómico del siglo XVIII, de Jean Dauverbal, *La fille mal gardée* fue el punto culminante del programa presentado por el Ballet Nacional de Cuba la noche del viernes en el Kennedy Center. La ligera escapada de romance, que finaliza con la feliz unión de los amados Lisette y Colin, fue remontada por la directora y prima ballerina de la compañía, Alicia Alonso. Su coreografía de rápido andar satisfizo. Madame Simone, bailada por Hugo Guffanti, bromeó con convincente pantomima cuando él (cuando ella), valientemente, trató de interrumpir el floreciente romance de su hija Lisette y de su pretendiente Colin. La ridícula presencia de Simone fue suficiente para evocar la charada del rol, y Guffanti embelleció el personaje con detallado ingenio (descendiendo a los mesurados golpecitos de sus dedos) cuando ella trató de controlar a su incorregible hija. María Elena Llorente, como Lisette, fue ingenua, flexible y danzante, con un estilo rápido y seguro. Lázaro Carreño, como Colin, fue inocentemente ardiente. Sus etéreos saltos y splits estaban llenos de delirante alegría. Su pas de deux expresó la gentil confianza del amor en capullo. Fernando Jhones como el tonto Alain, fue apropiadamente ridículo y cómico, atrapando mariposas, en lugar de a Lisette. Clara Carranco y Lidia Díaz como las Casamenteras y Ramón Ortega como el rico padre de Alain apoyaron maravillosamente la intriga. El ballet fue delicioso de principio a fin. El baile en *Bodas de Sangre* fue también convincente. (...) José Zamorano como Leonardo, fue acariciante

y apasionado. Marta García como la novia expresó un conflicto y un deseo que igualaron la pasión de él, y Raúl Bustabad estuvo acertado como el novio burlado.

Alexandra Tomalonis. *THE WASHINGTON POST. Washington, 2 de julio, 1979.*

La producción de Alicia Alonso de la venerable comedia *La fille mal gardée* para el Ballet Nacional de Cuba sitúa su énfasis sobre el baile alegre, festivo y el humor de pies-pesados. Mirta Pla y Orlando Salgado interpretaron a los dos jóvenes enamorados, cuyo romance está casi arruinado por una madre ambiciosa, en una rutilante representación en el Kennedy Center la noche del domingo. Alta bailarina, Pla hizo una voluntariosa Lisette, unas veces sonriente y otras refunfuña, según esté su madre, destruyendo sus planes o queriendo estimularlos. Ella baila con una refrescante ligereza, sus balances y giros son seguros. Salgado es un Colin galante, que baila sus difíciles solos con facilidad, notable elevación y precisión. Gabriel Sánchez casi se roba el "show" con sus grandes saltos, con muecas mostrando los dientes, en el Alain de ojos torvos, el mal bienvenido pretendiente con una red para mariposas (...). *Leda y el cisne*, de Iván Tenorio, no pretende contar el mito de la seducción de Leda por Zeus al asumir el disfraz de un cisne. Más bien lo que Tenorio hace es presentar a Loipa Araújo y José Zamorano, pies desnudos y usando leotardos blancos, en un pas de deux (...). Lo que hace el ballet meritorio y admirable es la suavidad pulida y la segura ejecución e interpretación de los bailarines. La otra obra nueva del programa, *Canción para la extraña flor*, coreografiada por Alberto Méndez sobre un preludio y un estudio de Scriabin, es más exitosa. Bailado con delicadeza y seguridad por Alicia Alonso y Jorge Esquivel, este anhelante dueto acerca de un amor inalcanzable es una obra menor, pero muy hermosa. Esquivel tiene poco que hacer pero acompaña, y esto le hace maravillosamente sólido, firme, elegante y caballeroso al permanecer en segundo plano. Aunque el solo de Alonso es breve, ella exhibe un tremendo diapason de emoción, desde un contenido lirismo a la pasión, todo dado a entender por las variantes del tempo y la tensión de su baile.

Anna Kisselgoff. *THE NEW YORK TIMES. Nueva York, 11 de julio, 1979.*

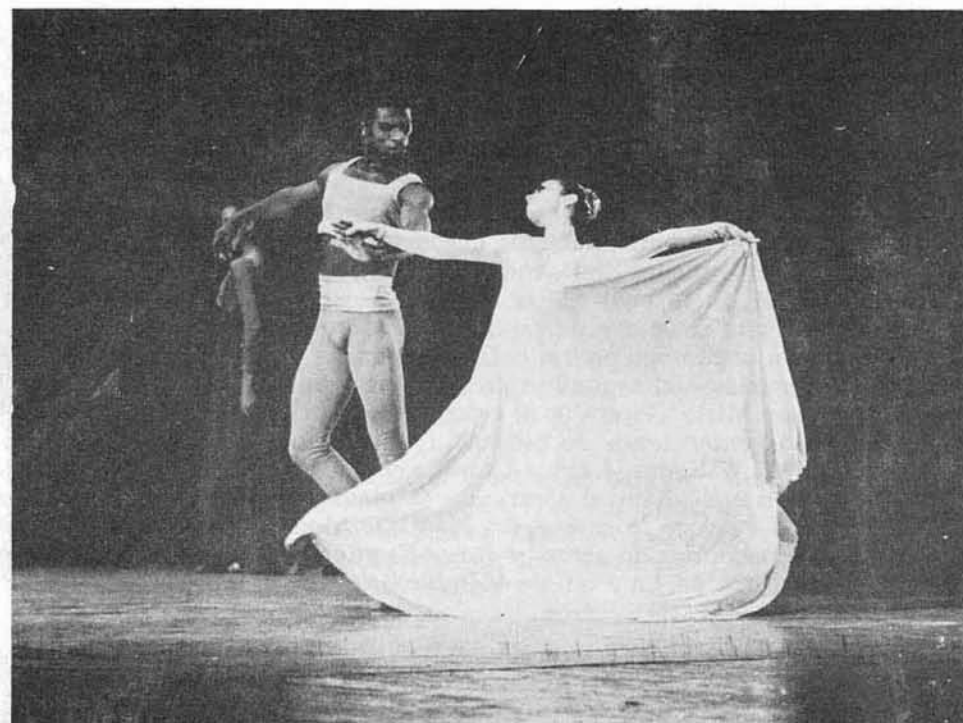
Nadie puede dudar que Alicia Alonso es la fuerza impulsora detrás del Ballet Nacional de Cuba. Su impronta es visible en el estilo de baile de la compañía, en los ballets que ella misma ha bailado. Y uno puede decir, que también está allí, en la selección del repertorio. Como una gran bailarina, la Alonso ha sido, además, una gran "animadora". La comunicación con su público ha estado siempre por encima de todo en su arte. Y en esta muy mezclada valija del programa de apertura, incluyendo una soberbiamente ejecutada, e inhabitual premier y un clásico como *Las sílfides*, el énfasis estaba en cómo cautivar al público. Y más de una vez, el público fue cautivado, de nuevo. Una noche con estos bailarines de La Habana puede ser como una tarde en una corrida de toros. Las famosas llamadas a cortina son siempre en personaje —es decir, los baila-



En La fille mal gardée: izquierda, arriba; Mirta Pla. (Foto: Frank Alvarez). Abajo; María Elena Llorente y Lázaro Carreño. (Foto: Roberto Aguilar, México D.F.).

Alicia Alonso y Jorge Esquivel en Canción para la extraña flor, de Alberto Méndez / Scriabin. (Foto: Louis Péres, Nueva York).

Amparo Brito y Andrés Williams (Desdémona y Otelo) en Prólogo para una tragedia, de Mc Donald / Bach. (Foto: Félix Reyes).



rines sostienen las poses del ballet en los cuales ellos han actuado antes. El público ruge y los bailarines se lanzan ellos mismos hacia las llamadas como si hubieran sido saludados por sombreros en una corrida. Hay un lado atlético y vigorizante en el Ballet Nacional de Cuba. Aunque hay, igualmente, otro muy disciplinado, visto de nuevo en la actuación del cuerpo de baile y en el baile de las más jóvenes solistas, tales como Amparo Brito y Rosario Suárez. Estas son estupendas bailarinas (. . .)

El programa abrió con *Las silfides*, de Michel Fokin, y en la vigorosa entrega de todos, uno recuerda con placer la del pasado año (...) este archillamado primer ballet sin argumento del siglo XX es bailado con una reverencia que orilla en el estatismo, aunque no en la somnolencia. Los cubanos le insuflan una vitalidad y un tempo más rápido. El cuerpo de baile es una maravilla de precisión y de consistencia estilística. Los brazos están redondeados siempre y la apariencia neo romántica tiene un filo especial. En resumen, los cubanos no nos entregaron una pintura de delicadas silfides, reunidas en un claro de luna del bosque. Son mayormente figuras femeninas hasta cuando ofrecen sus fugas y poses como de furia, más acorde con la primera versión de concierto de Fokin para este ballet, en el cual la figura de Chopin —el eterno artista— está mostrada en medio de una alucinación. Los bailarines del Ballet Nacional poseen un sentido muy firme del significado mimético que tienen los gestos de Fokin. El Oye, Mira, Escucha y el ademán de llamar por señas, fueron aquí expresados todos en el propio movimiento. Cuando Suárez, justificadamente una favorita del público tanto este año como el pasado, apareció en su primer breve solo y en la coda, el momentum de sus brazos pareció literalmente cargarla hacia arriba, justamente como Cristina Alvarez y Josefina Méndez, una meticulosa estilista —enmarcando el escenario de perfil— parecieron estar realmente llamando silenciosamente, cuando elevan una mano hacia el rostro. Tanto Méndez como Suárez acometieron sus saltos en forma un poco áspera. Pero sus solos fueron bailados con notable claridad —Suárez en el Vals con un busto hacia arriba, Méndez en una Mazurka de altos vuelos. Alvarez en el Preludio, José Zamorano brindó su vigorosa presencia romántica al vals con Méndez y al solo masculino, más académico en coreografía que lo usualmente visto aquí. El estreno fue *Rara avis*, de Alberto Méndez, un ballet con fuertes e impresionantes efectos masivos escultóricos, montado sobre música de Haendel y Marcello (. . .) La sección final, en la cual Loipa Araújo es cargada a lo alto como una diosa-ave de rapiña deja al público estupefacto. Un ornitólogo podría definir mejor las primeras dos secciones —el segundo tipo de pájaro cantor fue bailado por Mirta García, y el primero por Brito, la de fabulosas extensiones de piernas (. . .) Orlando Salgado, Andrés Williams, Lázaro Carreño y Raúl Barroso hicieron venir abajo el teatro en el gladiatorio *Canto vital. Tarde en la siesta*, de Méndez; Alonso, una sílfide sobre puntas de acero, y Jorge Esquivel, cerraron el programa en *La Peri*, de Méndez.

Bill Zakariasen, DAILY NEWS, Nueva York, 14 de Julio, 1979.

El público implantó un record en decibeles por los aplausos otorgados a lo largo de la función. La bien manufacturada coreografía de la Alonso, para *El lago de los cisnes*, en tanto que posee atractiva individualidad en muchos pasajes, es básica y está firmemente sustentada en las tradiciones rusas (. . .) Hubo también espléndidas contribuciones de Edmundo Ronquillo (Bufón), de Lázaro Carreño en el pas de trois del primer acto, de Fernando Jhones en la danza española y sobre todo, las de las damas del cuerpo de baile —cuán excelente grupo de cisnes y cisnecitos los que he visto (. . .) El baile fue ampliamente magnífico. En Loipa Araújo (quien ostenta un pavoroso parecido facial con Nora Kaye) seguramente hemos tenido a una de las más impresionantes intérpretes de Odette-Odile de la actualidad. Los pasos están todos allí (incluyendo los 32 fouettés, con velocidad sobre un diezmo), como lo están la exquisita línea y el seguro balance. Ella estuvo espléndidamente acompañada por Jorge Esquivel.

Anna Kisselgoff, THE NEW YORK TIMES, Nueva York, 14 julio, 1979

El pas de trois del primer acto de *El lago de los cisnes*, muy sólidamente bailado por Ofelia González, María Elena Llorente y —en su mejor solo clásico hasta la fecha— Lázaro Carreño, lo flamígero es hasta excitante. En el tercer acto, Fernando Jhones, todavía el más puro bailarín clásico de la compañía, y Mirta García en la danza española sobresalieron en el único divertimento que fue bailado sobre las puntas y como un dueto, mientras los otros tuvieron un más fuerte sabor de carácter folclórico y fueron ejecutados como conjunto.

Jennifer Dunning, THE NEW YORK TIMES, Nueva York, 15 de julio, 1979.

Las aceradas piernas, el arabesco y el balance de Josefina Méndez son sus puntos fuertes y ella es capaz de desplegarlos para total ventaja en esta producción de *El lago de los cisnes*, por Alicia Alonso, directora y primera bailarina de la compañía, así como una procesión de letales developpés y unos deslumbrantes arabescos de espaldas con salto, el brazo apuntado al pobre Sigfrido. (. . .) Con sus ardientes miradas y sensuales hombros, Méndez fue una estilista, y fantásticamente apasionada Odette (. . .) La variación de Rosario Suárez en el pas de trois del primer acto fue casi de por sí merecedor del precio de admisión. El director Rembert Egués entregó una vívida lectura de la partitura de Chaikovski.

Jennifer Dunning, THE NEW YORK TIMES, Nueva York, 18 de julio, 1979.

Otra Odette-Odile ocupó el escenario del Metropolitan Opera House el lunes, cuando el Ballet Nacional de Cuba presentó la producción de *El lago de los cisnes* por Alicia Alonso. Marta García fue glamorosa en el rol doble, sus pronunciadas expresiones faciales sugirieron la congelada angustia del cisne blanco, y la simplicidad de sus brazos y los gestos de la cabeza evoca-



*En el segundo acto del ballet Giselle; "La reina de las wilis":
arriba; Aurora Bosch. (Foto: B. Leidersdorf, N. Y.). Izquierda;
Rosario Suárez. (Foto: F. Alvarez). Abajo, izquierda;
Cristina Alvarez con José Zamorano (Albrecht). (Foto: T.
Gutiérrez, México D.F.).*

ron el estatismo de un sueño. Ella es una prodigiosa estilista en giros y técnicamente segura (...) Como Odile, la tentadora, García dejó a todos en suspenso, pero bailó con un adecuado filo de ironía (...) Acompañadas por Fernando Jhones, Mirta García y Caridad Martínez, no tuvieron problema alguno con la fuerte coreografía del pas de trois. Edmundo Ronquillo fue un vigoroso y muy conmovedor Bufón. Una vez más el cuerpo de baile casi detiene el espectáculo. Cualesquiera pudieran ser las incongruencias de esta producción, el cuerpo de baile, encabezado en el segundo acto por Amparo Brito y Ofelia González, bailó con impresionante convicción y precisión.

Anna Kisselgoff. THE NEW YORK TIMES. Nueva York, 19 de julio, 1979.

Prólogo para una tragedia, no es una obra maestra, es ciertamente un ballet que hace a la compañía parecer más aerodinámica que en muchos de sus otros ballets del siglo XX. Muestra otra faceta de la compañía de La Habana (...) El reparto está encabezado también por una perfecta Desdémona —Amparo Brito— y un vehemente y brutal Otelo —Andrés Williams— (...) El rol de Emilia fue bailado por Clotilde Peón, (...) El personaje de Casio, el supuesto admirador de Desdémona, fue bailado con atractiva exuberancia por Francisco Salgado. El programa continuó con la versión de Alicia Alonso del *Grand pas de quatre*, famoso divertimento del siglo XIX para cuatro bailarinas rivales. En esta oportunidad, Taglioni fue Josefina Méndez, Grisi fue Loipa Araújo, Cerito fue Mirta Pla y Grahm, María Elena Llorente. El baile fue excelente.

Anna Kisselgoff. THE NEW YORK TIMES. Nueva York, 20 de julio, 1979.

Lo más exitoso artísticamente fue el pas de deux de Alberto Méndez, para Alicia Alonso y Jorge Esquivel, *Canción para la extraña flor*. Un pequeño pero expresivo dueto romántico, con tonalidades de éxtasis apasible, que la Alonso entrega muy convincentemente (...) La coreografía, muy cuidadosamente diseñada, se desarrolla un poco con cargadas de la bailarina, en diferentes sentidos. Aunque hay siempre un motivador pulso romántico detrás de estos esculturales brazos, y Esquivel es un estupendo compañero. Inevitablemente él mismo se lanza, lleno de fuerzas y totalmente sin auto-conciencia, a la caracterización de cada rol. Aquí también, sus adoradas poses eslavas son totalmente convincentes. Su ideal en chiffon azul, la Alonso, hace una de sus mejores demostraciones en este estadio de su larga carrera. Los breves pasajes solistas la muestran segura en sus balances y giros, pero lo más importante, es que el baile se realiza a través de la coreografía, en lugar de separadas secuencias de pasos. El momento final, cuando los enamorados están enlazados por sus brazos, pero espaldas con espaldas, tuvo el correcto saber del estilo Art Nouveau. Sexo, romance, éxtasis. Todo estaba allí.

Anna Kisselgoff. THE NEW YORK TIMES. Nueva York, 21 de julio, 1979.

María Elena Llorente (en *Festival de las flores en Gen*

zano) (...) apresó el exacto estilo compacto de esa área particular de ballet romántico. Fernando Jhones, su compañero, fue excelente. Su pureza total de la técnica clásica lo habilitó para dominar completamente un extraño estilo clásico. Nosotros debíamos verle más, y en roles más prominentes. Un dueto, evidentemente, danza-moderna a saber, fue creado por Iván Tenorio para Loipa Araújo y José Zamorano en *Leda y el cisne*. La vigorosa presencia masculina de Zamorano fue perfecta para conseguir la idea de que un cisne, originalmente tratado como un animal doméstico mimado, con una grasa sobre la cabeza, podría seducir a la figura de Leda, sensualmente personificada por su compañera. Llena de arcos y curvas, sugiriendo un efecto de natación, el dueto apuntó hacia la sensualidad en sí misma— y tal vez fue lo mejor cuando estaba terminado, haciéndonos comprender que la distinción entre hombres y cisnes ha sido expresamente ambigua (...) (En *La fille mal gardée*) Mirta Pla fue vivaz y bailó sólidamente como Lisette, y Orlando Salgado, como Colin, bailó mucho mejor aquí que previamente. Los ultra-altos saltos de Gabriel Sánchez, y su caracterización, lo hicieron un atractivo Alain.

Erica Abeel. CUE MAGAZINE. Nueva York, 22 de julio, 1979.

El milagroso Ballet Nacional de Cuba de Alicia Alonso. Sí, milagroso porque solamente tres décadas, bajo el inspirado tutelaje de la mundialmente célebre bailarina Alicia Alonso y el apoyo del gobierno de Fidel Castro, la compañía ha saltado a la eminencia mundial, combinando una singular mezcla de rigor clásico con el crepitar latino.

Jennifer Dunning. THE NEW YORK TIMES. Nueva York, 22 de julio, 1979.

Todos los ingredientes para hacer el mito estaban presentes en la representación del Ballet Nacional de Cuba el viernes en el Metropolitan Opera House: un gran ballet clásico, un público con largos y buenos recuerdos y vigorosos pulmones, y una gran bailarina llamada Alicia Alonso. La Alonso se abstuvo de interpretar a Giselle como una robusta niña campesina, que adquiere una súbita enfermedad del corazón o de la mente. En su lugar, fue el espectro de una Giselle, desde el mismísimo comienzo, en la tradición de Alicia Márkova, aunque hubo variantes. La línea de un brazo suplicante, una mirada obcecada por fantasmas en los ojos, que presagian traición y los delicados y articulados pies, que contribuyen a una conmovedora caracterización (...) Su Giselle fantasmal del segundo acto fue, antes que todo, una cuidadosa miniaturización, a pesar de la apremiante línea curvada del cuerpo del período romántico, el matizado fraseo y una inclinación o dos de ese rostro de león. Pero la Alonso estaba ahorrándolo todo para el final y los culminantes y etéreos "voladores" arabescos, justamente hicieron venir el teatro abajo. Jorge Esquivel fue su Albrecht. Una imagen muy convincente, como un campesino en el primer acto, él fue un compañero de tacto y de discreta generosidad en el segundo, y sus saltos, altos vuelos y los giros, de terminaciones pulidas, fueron particularmente impresio-



Alicia Alonso y Jorge Esquivel en el "Dúo de amor" de Espartaco, de Pli-setski /Jachaturian. (Foto: Marilyn Le Vine, Nueva York)

nantes en este marco de buena raza. Como Mirtha, Rosario Suárez bailó con una intrigante mezcla de implacabilidad espectral y lirismo. Sus saltos fueron sólidos, pero los brazos y manos se desvanecieron apropiadamente dentro de la niebla. Justamente antes de la entrada de Giselle, Suárez cayó al piso y fue incapaz de continuar como consecuencia de una aparente lastimadura en una pierna. Amparo Brito, quien había estado bailando Moyna, tomó el rol e hizo una magistral Mirtha, a pesar de ser avisada al momento. Ofelia González fue una sólida Zilma y Ramón Ortega un grave Hilarión. El pas de deux de los Campesinos se ha transformado aquí en un pas de dix de los amigos de Giselle, encabezado por cuatro muy buenos hombres. En el pasado las bailarinas cubanas han parecido las más fuertes, pero Fernando Jhones, Pablo Moré, Gabriel Sánchez y un vehemente joven batidor, llamado Francisco Selgado, ofrecieron la prueba convincente de que los hombres están alcanzándolas (. . .)

Anna Kisselgoff. THE NEW YORK TIMES. Nueva YORK, 23 de julio, 1979.

Muy raras veces —usualmente uno escucha acerca de ellos solamente a través de la leyenda— hay momentos en el teatro que van mucho más allá del nivel de la experiencia ordinaria y por ello raramente pueden ser descritos. Alicia Alonso ofreció tal momento el sábado, en la que debió haber sido solamente una ordinaria matinée con el Ballet Nacional de Cuba, en el Metropolitan Opera House. La misma se tornó entonces en una de esas grandes representaciones que el ballet, como un arte escénico vivo, puede producir en los momentos más inesperados. Hubo, en efecto, muy poco para presagiar algo inusual o hasta algo prometedor. La Alonso estaba programada para hacer su debut en Nueva York con Jorge Esquivel en la única representación de la temporada de un dueto de *Espartaco* (. . .) Ciertamente, ésta no es la mejor coreografía en el mundo y generalmente no funciona fuera de contexto, en esta

forma de fragmento. Pero una vez más, al final, la Alonso ha dejado literalmente a algunos miembros del público en lágrimas, mientras que otros, aparentemente estremecidos al principio, se levantaron en oleadas para darle una ovación de pie. Esta no fue, debe ser señalado, la ovación común de la cual una audiencia cae a sus pies, en una erupción o estallido de entusiasmo. Fue más una situación en la cual una deslumbrada y aturrida masa de humanidad, totalmente hipnotizada por lo que había tenido lugar justamente sobre el escenario, necesitó tiempo para recobrase y fue entonces inexorablemente desbordada en su entusiasmo. Personalmente, esta escritora nunca había visto a un bailarín o bailarina ejercer tal fuerza compulsora sobre un espectador. Si es más fácil describir la reacción de la audiencia que la actual dimensión de la interpretación de la Alonso, ello se debe a que la esencia de esa interpretación tuvo algún tipo de inefable magnetismo. A medida que el baile progresó, uno podía sentirse literalmente arrojado a una interpretación sin precedente,— movido a un núcleo de emoción que el baile usualmente no intenta alcanzar. Esta fue una interpretación que desafía el análisis, y ahí está el porqué fue tan grande, tan magnífica. Llegado a este punto, puede ser sabio sugerir que el sentimiento no jugó parte alguna en este fenómeno (. . .) ¿Nos conmovió porque sentimos lástima por ella y tristeza de que su carrera sobre las tablas pueda estar arribando a su término? No, nos conmovió simplemente porque una artista de la talla de Alicia Alonso puede aún espolear las reservas de grandeza que han hecho de ella lo que es (. . .)

En la noche, María Elena Llorente, más encantadora que vivaracha, y Lázaro Carreño, más excitante que cortés, asumieron los roles protagónicos en *La fille mal gardée*. Fernando Jhones fue un preciso, aunque reservado, Alain, y Raúl Bustabad fue tan bueno como Ramón Ortega, en la previa actuación, como su padre. La pantomima de Hugo Guffanti como la viuda Simone fue cómica en el gran estilo.

Jennifer Dunning. *THE NEW YORK TIMES*, Nueva York, 29 de julio, 1979.

La producción en un acto de Alicia Alonso de *La fille mal gardée* es lo suficientemente encantadora en su sentido propio, pero recibió una interpretación apreciable con Marta García, encabezando al Ballet Nacional de Cuba en el Metropolitan Opera House, el viernes. Este fue un punto culminante de la temporada, y probablemente también de muchas más temporadas. Marta García es una de las bailarinas más incitantes de la compañía, y el suyo fue un radiante retrato de Lisette, la discolorada niña que se resiste a los intentos de su madre por casarla con un infeliz niño, algo rico, llamado Alain. En el pas de deux, sus giros tuvieron la facilidad y delicadeza de un suspiro, y sus seguros y hermosamente sostenidos balances fueron los de una bailarina que ha dominado y decantado todos los ardidés que provocan placer en el público. Fue una Lisette con estilo, que supo lo que ella era —justamente un poco voluntariosa y no un calco de la soubrette—; con el baile y la caracterización siempre claros, aunque intrincadamente entrelazado. La escena donde Lisette vis-

lumbra sus futuros niños, fue por una vez verdaderamente conmovedora, y los intercambios de García con su madre, la viuda Simone, actuada por Hugo Guffanti con su usual y sabia retención, fueron jugueteos en lugar de unidimensionales groserías. Orlando Salgado repitió su interpretación del rol de Colin, el verdadero amor de Lisette, y su cálido ímpetu y sus saltos de altos vuelos complementaron perfectamente la delicadeza de García.

Edmundo Ronquillo entregó una atractiva lectura del bobo Alain y consiguió regalarnos un impresionante baile (. . .) Raúl Bustabad fue Tomás, su menudo, irascible y muy cómico padre. *Muñecos*, de Alberto Méndez, es claramente un objeto de gusto masivo, y gustó a la multitud el viernes. El ballet entrega destacados roles, con Caridad Martínez y Fernando Jhones, dos prometedores jóvenes bailarines. Martínez probó ser experto en el flexionamiento de los pies, en contraerse, desbaratarse, y acalorarse desenfadadamente. Jhones azotó con algunos giros que fueron deslumbrantes, aún en una compañía de deslumbrantes giradores.



Caridad Martínez y Fernando Jhones en *Muñecos*, de Méndez / Egües.



Encuentros durante la reciente gira del Ballet Nacional de Cuba por los Estados Unidos. Alicia Alonso con Alexandra Danilova e Igor Youskevitch. Izquierda: arriba; con la actriz María Karnilova. Abajo; Alonso y Danilova.

Alonso, Youskevitch y Esquivel. (Fotos: Louis Péres, Nueva York).



Amparo Brito, Esquivel y Edward Vilella. (Fotos: Louis Péres, N. Y.)

