



Doña Alicia Alonso después de recibir la Legión de Honor de la República Francesa en el grado de Oficial Mayor y Comendadora de las Artes y las Letras, junto a la célebre estrella francesa Ivette Chauvire. 1998

Alicia Alonso

Diálogos con la Danza



El Director General de la UNESCO entrega a Doña Alicia Alonso el pasaporte de Embajadora de las Naciones

Alicia Alonso, Embajadora de la Organización de las Naciones Unidas para el Desarrollo de la Educación, la Ciencia, la Cultura y la Comunicación, considerada una de las figuras más célebres del siglo XX, ha sido homenajeadada por numerosos jefes de estado y gobierno de todo el mundo, recibiendo las más altas condecoraciones de países de los cinco continentes. El mundo académico de diferentes países la ha honrado, por lo que ostenta cinco Doctorados Honoris Causa. En Europa ha recibido los siguientes reconocimientos: SM el Rey Don Juan Carlos le otorgó la Encomienda de Isabel La Católica y el tratamiento de Ilustrísima Señora por su lealtad acrisolada. La República de Francia le otorgó la Legión de Honor en el Grado de Oficial Mayor, la más alta condecoración de este gobierno, y además le otorgó dentro de la legión de honor, el grado de Comendadora de las Artes y las Letras. SM la Reina Elizabeth II, le otorgó la orden que lleva su nombre en el Reino Unido. En vísperas del Congreso de la Mujer de Pekín, fue seleccionada entre las cien mujeres más importantes del mundo.

Alicia Alonso, Ambassadors of the United Nations Organization for the Educational Development, the Science, the Culture and the Communication, is one of the XX century's more famous figures and she has been considered by numerous heads of state and government of whole the world, receiving the higher decorations of countries of the five continents. The Academic world of different countries has honored her, so that she shows off five Doctorates Honoris Causa. In Europe she has received the following recognitions: SM the King Don Juan Carlos granted her by The Catholic Isabel's assignment and Ilustrísima Señora's treatment for her proven loyalty. The Republic of France granted her with Honor's Legion in the Grade of Sheriff, this government's higher decoration, and besides the Legion of Honor, Comendator's grade of Arts and Letters. SM Queen Elizabeth II, granted her the order that carries her name at the United Kingdom. On the eve of Congress of the Woman of Peking, she was selected candidate among the one hundred more important women from the world.

Sobre la Escuela Cubana de Ballet

Cuba posee, como base de su perfil nacional, dos grandes antecedentes culturales en los que la danza representa una manifestación de gran fuerza y riqueza. La exuberancia del folklore musical y danzario cubano, tan conocido y admirado, es producto de la asimilación de lo español y lo africano. Esto también va a determinar características y va a ser un factor enriquecedor en el desarrollo de la danza teatral en nuestro país, y dentro de ella, la tendencia que ha alcanzado más altas metas: el ballet. Uno de los mayores logros en el campo de este género, lo es sin duda la existencia de lo que se ha llamado la *escuela cubana de ballet*. Mucho se nos pregunta sobre esta *escuela cubana de ballet*. Se me piden definiciones y descripciones, lo que siempre nos pone ante una tarea compleja; quienes tenemos el movimiento como forma de expresión por excelencia nos es muy difícil describir teóricamente, en palabras, un fenómeno que se da precisamente por medio del movimiento, de los gestos, de los acentos, de la dinámica y de los matices de la danza. Ante esta tarea, lo primero que debería aclararse es qué se entiende por *escuela*. Es curioso que los libros sobre la danza, rara vez se refieren a las *escuelas*, y existen países, incluso algunos de ellos con un desarrollo estimable dentro de la danza, en que no se habla nunca de *escuelas*. Sin embargo, es poco probable que se encuentren verdaderos especialistas que nieguen la existencia de escuelas como las rusa, francesa, inglesa, danesa o cubana. Ante todo, es necesario aclarar el significado que en este caso se da al término «escuela». Cuando se habla de escuela de ballet, lo primero que se piensa es en un centro formador de bailarines, un lugar en el que se aprende la técnica del ballet. Pero en la temática que nos ocupa nos referimos a algo que, aunque tiene mucho que ver con la formación de los bailarines, posee un significado diferente.

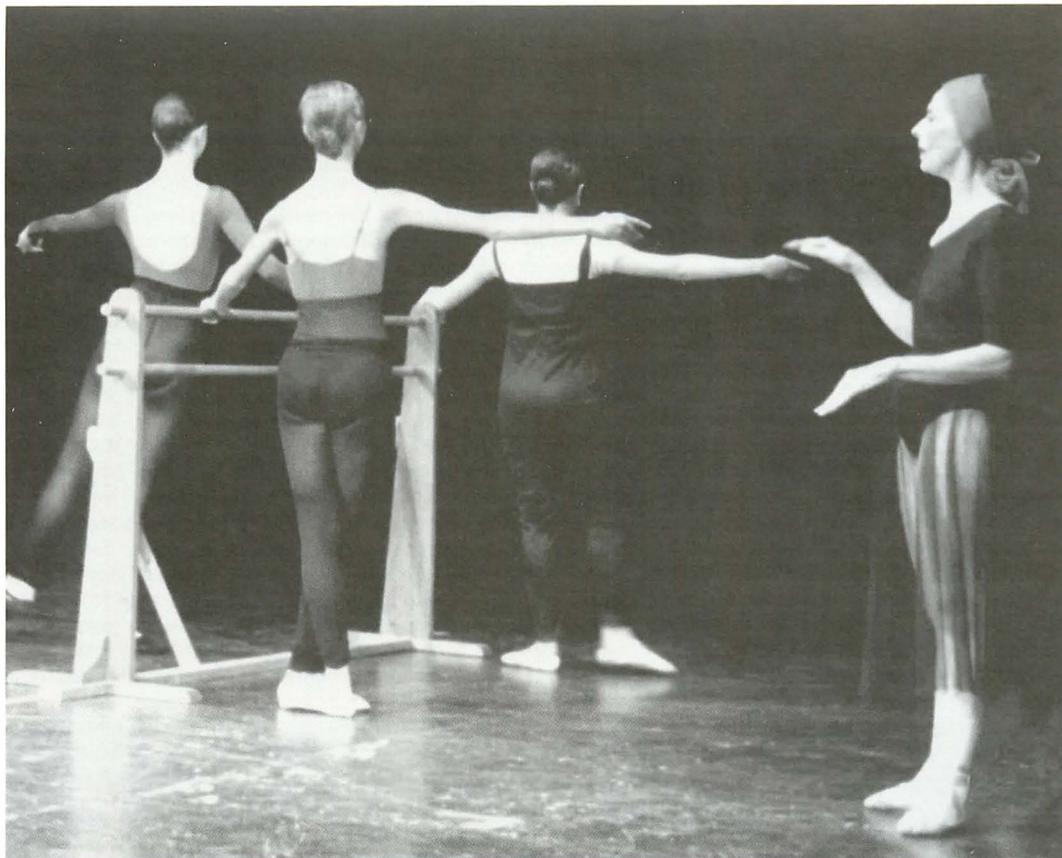
Se trata de «escuela» en el sentido de una forma específica de bailar, una manera de usar la técnica, de expresarse técnicamente.

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. Cuando se posee alguna cultura de ballet, o el hábito de asistir a espectáculos de este arte, al ver un bailarín actuando en la escena, aunque no sepamos previamente nada con respecto a él, por su forma de bailar podemos enseguida identificar que tienen la escuela inglesa, francesa, rusa o cubana. Es un resultado final que se sintetiza en una forma peculiar de bailar, pero cuando no se trata de un bailarín, sino de una compañía, también se ven otros factores, como pueden ser una manera específica de sus puestas en escena, hábitos determinados en el comportamiento escénico del cuerpo de baile, versiones propias y diferencias en sus clásicos, una línea artística y coreográfica propia y reconocible. Como decía antes, todo tiene muchísimo que ver con los centros formadores de bailarines, que han entrenado a esos artistas durante años con un método determinado, con iguales criterios. Pero en la formación de ese sentido específico que se expresa en la interpretación, tiene mucha importancia la experiencia escénica, que se

va adquiriendo en la medida que avanza la carrera del bailarín dentro de la compañía profesional. Debemos aclarar que no existen muchas escuelas de ballet. Hay países que tienen buenos bailarines, varias compañías de ballet, grandes centros formadores de bailarines, pero no tienen lo que escénicamente puede reconocerse como una *escuela propia*, y es que la formación de una escuela no es un proceso fácil, y tampoco depende enteramente de la voluntad de alguien. Conocemos países que estuvieron años tratando de crear una escuela propia, y nunca lo consiguieron. Por eso, a veces vemos bailarines, que pueden ser brillantes, pero no bailan con una escuela que se ajuste a su temperamento, a su cultura nacional, a su naturaleza interna, a su idiosincrasia expresiva. Podemos admirar en la escena contemporánea la existencia de grandes escuelas, y tener noticias de otras que existieron antes en su esplendor, y luego han evolucionado o decaído como producto de circunstancias históricas. Existió la escuela rusa antigua, que luego devino escuela soviética, la cual no es lo mismo que la rusa antigua, porque en más de medio siglo incorporó una serie de nuevos elementos culturales, técnicos y estilísticos. Existe la escuela danesa, a la cual generalmente se le asigna el nombre de su personalidad más destacada: Bournonville, que fue el maestro y coreógrafo que la sistematizó y le dio una fisonomía propia. Están las escuelas francesa e inglesa, esta última de formación más reciente. Se discute la existencia o no de la escuela norteamericana, que se nos desdibuja por el papel fundamental que han tenido, en el ballet de aquel país, grandes figuras –bailarines, maestros, coreógrafos– procedentes de escuelas diversas. Pero, indudablemente que existe, por lo menos, un estilo diferenciador en muchos bailarines norteamericanos, además del sello marcado por muchos de sus importantísimos coreógrafos. Y está la *escuela cubana*, reconocida por la crítica desde hace varias décadas, y que se califica como la más joven entre las existentes. Podemos decir que cada una de las escuelas citadas está en un momento distinto en cuanto a su desarrollo actual. Algunas, a veces, se desdibujan, y luego retoman una nueva fuerza, como ha sido el caso de la francesa. Otras han desaparecido, como la italiana, o atraviesan una peligrosa etapa de dispersión, como la soviética o rusa actual.

Como decía antes, una escuela no se forma por la expresa voluntad de una persona, sino que se requieren muchos años y que confluyan una serie de circunstancias históricas y hasta ambientales. Y es también decisiva la fuerza, el talento, la capacidad de dirección, el liderazgo de uno o varias personalidades, que posean además un sentido de identidad nacional y una voluntad de prolongar su talento en los demás.

Una escuela de ballet tiene su base, en primer lugar, en la cultura nacional de un país y el talento peculiar de ese pueblo para expresarse por medio de la



Clase Magistral de Alicia Alonso en San Lorenzo del Escorial. Foto> Celia Fernández

danza. Sobre esto se va a proyectar después la técnica de ballet clásico. El ballet académico, en su base, es igual en todas partes del mundo. Ahora, cuando esa técnica se toma en un país que tiene su cultura y dentro de esa técnica se asimila la cultura nacional de un pueblo y el trabajo de profesores, el empeño de determinadas personalidades, de coreógrafos, esa técnica se va matizando en una forma determinada. No quiere decir que se cambien los principios de la técnica académica en el entrenamiento del bailarín, se adulteren los estilos históricos o se sustituyan las coreografías tradicionales, sino que se empieza a dar un acento diferente a cada cosa que se hace.

En una escuela hay detalles que podríamos llamar externos (no superficiales) y otros que calificaríamos de internos. Sobre los primeros podríamos ejemplificar diciendo que hay escuelas que se caracterizan por un trabajo peculiar de los pies, un trabajo muy limpio, en lo que, en el ballet, llamamos batería, que son los movimientos rápidos en el aire con los pies.

Y también su coreografía pone un poco el centro de su atención en un uso brillante de los pies. En otras escuelas, como, por ejemplo, la ruso-soviética, los bailarines hacen énfasis en los grandes saltos; hay escuelas, como la inglesa, que hace hincapié en la limpieza de pasos y posiciones, la corrección académica, el cuidado de los detalles. Se van creando así una serie de características, de hábitos escénicos. Sus coreógrafos van estableciendo también determinadas peculiaridades. Y eso ocurre porque, en el fondo, hay una estética de ese pueblo, de la cultura de ese pueblo, y ese gusto propio va matizando una técnica que es universal.

Hay que tener claro que una escuela no es algo que pueda definirse como una receta, que pueda recogerse en un papel como un reglamento. Una defini-

ción de esa naturaleza no podría hacerse con ninguna escuela. Esto, sin tener en cuenta que algunas características son comunes a varias de ellas. Y que cada bailarín, individualmente, es un mundo de peculiaridades en sí mismo. No se trata de un repertorio técnico, o de la suma mecánica de descripciones de pasos. Existen, no hay dudas, características técnicas en cada escuela, sobre todo en la forma en que se usan los pasos: si se hacen un poco más altos o más bajos, si determinada posición se acentúa o exagera. Y, desde luego, hay diferencias en la metodología del entrenamiento y la formación técnica de los bailarines: el orden en que se ponen los ejercicios, la forma de llegar a los pasos, las combinaciones, la dinámica de las clases, etc. Pero el asunto es mucho más complejo, porque, como ya hemos dicho, influye hasta la línea artística que sigue cada compañía de ballet. Por ejemplo, el Royal Ballet de Londres es hoy la máxima representación de la escuela inglesa. Cuando vamos a analizar esa escuela no podemos ver solamente si los ingleses ejecutan un paso de una manera u otra, sino que hay que analizar desde las versiones coreográficas de los clásicos que tienen en su repertorio hasta la línea artística que sigue la compañía.

Para hablar de la escuela cubana de ballet con propiedad habría que comenzar por la historia de la danza en Cuba, a la cual sólo podemos aludir ahora de una forma muy ligera. Además, como inevitablemente tendría que referirme a mí misma, prefiero dejar a otros esa tarea. Sí debo decir que la danza escénica en nuestro país tiene antecedentes bastante lejanos en el tiempo, esto teniendo en cuenta que somos una nación muy joven si se compara con los países europeos y asiáticos. La danza escénica en Cuba tiene sus primeras manifestaciones en el siglo XVIII con la actuación de diferentes compañías teatrales extranjeras que nos visitaban. Estas agrupaciones tenían a veces una gran repercusión pública,

alcanzaban un gran éxito. Tuvimos el privilegio de tener en nuestros escenarios, en más de una ocasión, a la gran bailarina romántica Fanny Elsser y, ya en nuestro siglo, la mítica Anna Pávlova.

La Habana, por su situación geográfica, era punto obligado de todos los artistas que viajaban a América en el siglo XIX, y esto propició el surgimiento de un público y que existiera un nivel de información artística muy grande.

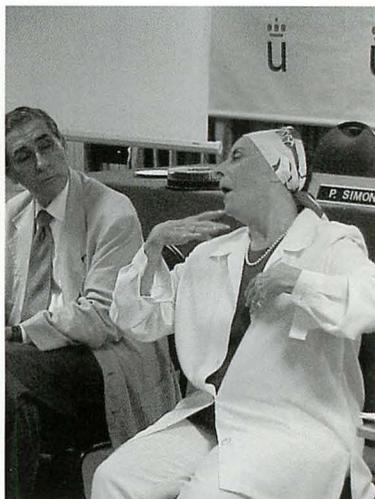
Pero el movimiento de la danza teatral profesional en Cuba tiene su primer hecho propio de relevancia con el surgimiento, en 1931, de la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, que crea la primera academia para la enseñanza del

ra del pueblo ruso, elaborados por grandes profesores y desarrollados por grandes figuras, van a traer lo que se conoce después por escuela rusa. Luego, la escuela rusa va a ser la base, por ejemplo, para el surgimiento de la escuela inglesa. Fueron representantes de la antigua escuela rusa quienes van a Inglaterra y comienzan a formar bailarines.

Pero inmediatamente los bailarines y los profesores ingleses comienzan a transformar, a reelaborar aquello, a incorporar los elementos de su cultura hasta que en el transcurso de los años surge lo que es la escuela inglesa, que ya se ve claramente diferenciada de la escuela rusa de que partió. Esto lo explico para que se entienda que no existe ninguna escuela totalmente «original», que surja ella sola sin tener que ver con otras. Todas surgen de lo existente. Para nosotros fue importante el que no nos formáramos dentro de una sola escuela, sino que recibiéramos varias influencias. Yo tuve como profesores principales al italiano Enrico Zanfretta, representante de la antigua escuela italiana, de gran importancia en mi formación. Aquí puede verse un punto de contacto entre la antigua escuela italiana, caracterizada entre otras cosas por la rapidez en el uso de los pies, y la *escuela cubana*. También fue para mí una profesora fundamental Alexandra

tar la idea de que los cubanos, para hacerse bailarines profesionales de ballet, tuvieran que marchar al extranjero. No me limité a desarrollar mi carrera como estrella internacional, sino que desde mis comienzos traté de llevar el ballet a mi país, de fortalecer un movimiento profesional de ballet en Cuba. Así fundamos, junto a otras personas, en 1948, el Ballet Nacional de Cuba, aunque entonces no se llamó así, sino Ballet Alicia Alonso. En lo que se refiere al tema que nos ocupa, no podemos decir que la compañía que fundamos entonces fuera exponente de una escuela homogénea, un estilo uniforme, ya que hubo que integrarla con elementos muy variados, con bailarines cubanos, formados de manera irregular, y por bailarines extranjeros, fundamentalmente norteamericanos e hispanoamericanos. Como antecedente, debo aclarar que en los Estados Unidos cada profesor de ballet tenía un método, generalmente el método que cada uno había aprendido y era el que utilizaba. Tampoco había una *escuela*, y esa era una realidad que sentíamos todos. Yo aprovechaba y tomaba clases con todos los profesores que se ponían a mi alcance, para ver lo que podía aprender de cada uno, qué cosa me podían enseñar. De manera que, desde entonces, inconscientemente, ya estábamos avanzando en la formación de una escuela. Cuando en la

Fotos>Luis Llerena



ballet, con el profesor ruso Nikolai Yavorski, que fue, por cierto, mi primer profesor de ballet. Con él comenzaron a estudiar ballet las personas que iniciarían luego el movimiento profesional de ballet en Cuba. Sin embargo, la Escuela de Pro-Arte no tenía como fin la preparación de verdaderos profesionales de la danza. Pronto marchamos a continuar los estudios en los Estados Unidos, y allí tuvimos las enseñanzas de grandes profesores europeos que se habían radicado en Nueva York.

Para el surgimiento de la *escuela cubana de ballet*, para sus características futuras, fue un factor muy importante la formación que recibimos de esos profesores. Ninguna escuela de ballet sale de la nada, sino que todas surgen de otras que ya existen. El ballet tuvo tanto desarrollo en Rusia, y después en la Unión Soviética, que a veces algunos consideran que el ballet surgió allí, que es un arte típicamente ruso, porque lo asocian con el desarrollo que tuvo en ese país en un momento dado. Pero no es así: el ballet surge en Italia y de allí pasa a Francia. Después aparece la escuela rusa antigua, que luego sirvió de base al surgimiento de otras. Sin embargo, la escuela rusa surgió como producto de la francesa, de la italiana e, incluso, con elementos de la danesa. Así se fue conformando lo que luego fue la escuela rusa. Todos esos elementos de otras escuelas, puestos sobre el temperamento, sobre la cultura

Fedórova, exbailarina formada fundamentalmente por Cecchetti en la escuela de San Petersburgo y que había sido estrella del Ballet Marinsky, hoy Kirov. Aquí tenemos un importante contacto con la escuela rusa antigua. También tuve relación con la escuela danesa por medio de bailarines de esa nacionalidad que actuaban en los Estados Unidos; y con profesores ingleses, en la School of American Ballet. Así fui conociendo y experimentando las características de diferentes escuelas, a las que desde un principio me enfrenté con un criterio selectivo, tratando de determinar qué me servía mejor de acuerdo a mis características físicas y necesidades expresivas. Al principio, el trabajo de creación de la *escuela cubana* no fue algo totalmente consciente. Pero llega un momento en que, en los Estados Unidos, donde desarrollaba entonces mi carrera, empiezan a oírse comentarios de profesores, bailarines y hasta críticos, de que yo bailaba con un «estilo peculiar» al que dieron por llamar «estilo Alonso», que era distinto al de los bailarines norteamericanos que estaban a mi alrededor. Simplemente era un gusto peculiar al escoger cada elemento, que en última instancia era un gusto proveniente de mi formación nacional, de nuestra cultura, de nuestra idiosincrasia.

Como es sabido, muy pronto tratamos de desarrollar el ballet profesional en Cuba. Yo no podía acep-

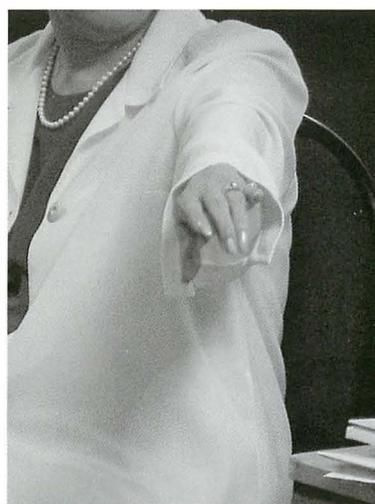
Sociedad Pro-Arte Musical contrataron a Alberto Alonso –entonces mi cuñado– para hacerse cargo de la academia de ballet de esa institución, fue cuando, junto a Fernando Alonso –quien era mi esposo–, empezamos a analizar más profundamente los problemas metodológicos en la enseñanza del ballet. Primero establecimos un sistema muy simple, tomado de otras escuelas, sobre todo de nuestra experiencia en la School of American Ballet. De allí tomamos cierta base, a la que sumamos lo que nosotros ya pensábamos por nuestra cuenta. El trabajo lo hicimos para ayudar a que Alberto Alonso pudiera establecer un cierto sistema de enseñanza. Esa fue realmente nuestra primera incursión dentro de la enseñanza del ballet en Cuba. Constituía sólo, el principio, la base para comenzar a crear en ese campo. Tampoco podía hacerse mucho allí, porque los alumnos asistían muy irregularmente, y no había, por tanto, con quien llevar a la práctica de una manera sistemática lo que queríamos. Así pues, cuando fundamos el Ballet Alicia Alonso, en 1948, y tratamos de escoger algunas muchachas de las clases de Pro-Arte, nos dimos cuenta de las desventajas que teníamos, por lo irregular de su formación. Los bailarines extranjeros que tomamos para la compañía, tampoco traían una formación homogénea. Adquirimos conciencia de que para dar un paso adelante, para avanzar de verdad y sembrar bien lo que queríamos, no podíamos contar con la Escuela de

temente a cualquier estudio, sugerencia, forma nueva, idea. Y aquí se incorpora también el aspecto coreográfico, con las ideas de Alberto Alonso en ese campo.

Pudimos incorporar al repertorio de la compañía los temas, la música y el folklore cubanos. Utilizamos elementos propios, enriqueciendo el mundo de la técnica del ballet y nuestra forma artística de bailar. Esos fueron los principales, la bases de la escuela cubana de ballet.

ver muchachas de diferentes tipos étnicos y, sin embargo, en este ballet romántico por excelencia, los críticos han afirmado más de una vez que es el cuerpo de ballet más perfecto que pueda verse, por su exactitud, por su estilo, por su homogeneidad, por la atmósfera que crea. En algunas compañías hay principios de selección muy estrictos en este terreno, se valoran características étnicas en forma muy precisa. Creen que tienen que lograr una homogeneidad étnica, para conseguir la homogeneidad estilística dentro del ballet. Nos decía un crítico que vio el Ballet Nacional de Cuba en clases, y no lo había visto bailar en la escena, que se alarmó, porque vio que los había de todos los colores, de todos los tamaños, de todas las características, y pensaba: «Bueno, ¿pero cómo van a bailar *Giselle*?». Y, sin embargo, cuando vio *Giselle* por la compañía, tenía que decir que no había visto cuerpo de baile más homogéneo que ése, lo cual quiere decir que cuando un ballet está bien interpretado, cuando el bailarín está bien preparado, lo que interesa es eso: la interpretación, y no otros factores que han tenido como mitos en algunas compañías. Y ésta es también una característica de la escuela cubana de ballet: la integración de razas.

En cuanto a describir características de la escuela cubana de ballet, son precisamente los críticos los



Ballet de Pro Arte Musical, porque, además, nuestras relaciones con esa Sociedad desde el punto de vista profesional fueron muy difíciles. Llegamos al convencimiento de que aquel era el momento de empezar a hacer nuestro propio centro formador de bailarines, nuestra propia academia de ballet. Y al fin la hicimos en 1950, con grandes dificultades, y empecé a elaborar la metodología con Fernando Alonso. Traté de llevar a la enseñanza mi ideal en el baile, toda la experiencia previa que había tenido. Fernando Alonso ya había dejado de bailar hacía tiempo, pero yo tenía la posibilidad de seguir incrementando mi experiencia desde el escenario, y al mismo tiempo aportar en el campo metodológico. Así fue que abrimos la Academia Nacional de Ballet Alicia Alonso, y se empezó la enseñanza del ballet de una manera más estricta. Mi actividad profesional en el exterior, además de ser un soporte económico de la escuela y de la compañía, me permitía estar siempre recogiendo y observando todos los adelantos de diferentes lugares para trasladarlos a la escuela, después que eran previamente pasados por el tamiz de nuestro criterio, por nuestra estética y nuestros puntos de vista de índole técnico; introducir todo eso en la escuela cubana de ballet en general, y particularmente en la forma de enseñanza. Yo creo que fue esa labor la que nos permitió crecer tan rápido: el interés de todos porque aquello fuese hacia adelante. Todos estábamos abiertos constan-

No fue solamente escogiendo, en un salón de ensayos, ni en la clase de todos los días, sino también proyectándolo en escena. La conjugación de esos factores produjo el nacimiento de lo que constituye la escuela cubana de ballet. La parte técnica y artística que, después, con el apoyo brindado por la Revolución, a partir de 1959, se fija y se desarrolla. En el proceso de formación de la escuela cubana estudiamos también de cerca la escuela soviética, cuando bailé en los principales teatros de la Unión Soviética entre 1957 y 1958. Visité las escuelas, compartí con profesores y bailarines, ofrecimos además clases de exhibición. Pero nunca cedimos en nuestros principios de selección, y nos hemos cuidado siempre de mimetismos. Estos principios partían de nuestro criterio sobre qué le venía mejor al físico de los cubanos, que venía mejor a nuestra línea, nuestro concepto de lo bello, elegante, etc. Detectamos que existían acentos que aparecían más frecuentemente en nuestros bailarines, facilidades o virtudes que se encontraban con más frecuencia en el bailarín cubano e hispanoamericano en general. Integramos todo esto, al mismo tiempo estudiamos la conciencia el método de enseñanza. También fue importante nuestra ausencia de prejuicios o complejos raciales. Partimos de que no existen características étnicas insalvables para el ballet. Eso se ve hoy en el Ballet Nacional de Cuba. Para tomar un ejemplo, en el segundo acto de *Giselle* se pueden

que más lo han hecho. Uno de ellos, el inglés Arnold Haskell, fue el primero que se refirió largamente a estas características. No vamos en esta ocasión a detenernos en ellas, quede esto pendiente para el futuro.

