

# Alicia Alonso

## Diálogos con la Danza



Alicia Alonso e Ígor Youskévitich en Tema y variaciones. Foto: Fred Fehl

### Mis Personajes Recientes (De hoy y de Siempre)

In Dialogues with the Dance, MS Alicia Alonso tells us her personal experiences in the interpretation of some of the characters to those that give life along her career. Also narrates us the specific circumstances that gave origin to some of these ballets: the choreographic characteristics that were had to keep in mind so that the character revealed a personality that captured the public, the techniques characteristic of the ballet that were used so that the character had an own life and some fortuitous facts that originated the creation of some of the characters.

## Giselle

Casi cuatro décadas han transcurrido desde que interpreté el ballet *Giselle* por primera vez y, hasta el día de hoy, cada vez que ballo esa obra descubro en ella nuevas posibilidades, nuevos matices para desarrollar desde los puntos de vista coreográfico, dramático y estilística. *Giselle* es el ballet que he trabajado más largamente y de manera más minuciosa, no sólo en lo que se refiere al personaje central que interpreto, sino también en cuanto a todos los demás papeles, desde el más importante hasta el aparentemente más insignificante. De esta labor surgió mi versión coreográfica sobre la original de Coralli y Perrot, que interpreta el Ballet Nacional de Cuba y que he montado para la Opera de París, la Opera de Viena, el Teatro Colón de Buenos Aires, la Compañía Nacional de Danza de México y el Teatro San Carla de Nápoles.

Con frecuencia me preguntan cuál es mi ballet preferido, y muchos esperan que señale *Giselle* en primer lugar. Contesto

generalmente que me gustan todos los papeles que interpreto, pues cada uno me ofrece algo distinto, como un asomarse a otro universo, a una nueva dimensión. No obstante, debo admitir que *Giselle* ha sido una obra muy especial dentro de mi carrera, pues momentos significativos para mi vida, en lo artístico y lo personal, han estado vinculados a este ballet. Entre todas las obras del ballet tradicional, *Giselle* es la más completa dramáticamente, y ofrece a la bailarina amplias posibilidades para elaborar un personaje. El contraste entre el primer acto -una ingenua campesina enamorada- y el segundo -un ser inmaterial, espectral, que, sin embargo, ama más allá de su propia naturaleza- es un verdadero reto interpretativo para la bailarina. Y, no obstante, a pesar de la riqueza teatral del personaje, la danza -y en ella el estilo-, es esencial y en gran medida determinante en la realización de la obra.

Me siento tan familiarizada con este ballet, que, frecuentemente, según mi estado de ánimo, doy versiones diferentes del personaje, pues, aunque siempre con el mismo estilo y coreografía y dentro de un patrón que he creado y que considero el apropiado a la obra, puedo matizar ciertas escenas, poner mayor énfasis en algún aspecto, tomar distintas opciones posibles. *Giselle* puede ser simple e ingenua, o algo más lírica; puede ser vivaz o un poco más lánguida; es posible que la tragedia llegue a ella como de sorpresa, o que toda su imagen esté dada desde un inicio, llena de sutiles premoniciones. Eso sí, hay algunas constantes en el personaje que deben estar presentes para no afectar la lógica teatral de la obra. *Giselle* puede ser simple, pero siempre será profunda; puede estar acentuado en ella el carácter de campesina, pero siempre será un ser espiritualmente elevado. En cuanto al segundo acto, mi meta ha sido lograr la difícil conjunción de una naturaleza evanescente, irreal, con sentimientos de amor propios de la vida, de la realidad terrenal. *Giselle* es una obra llena de pequeños detalles que la engrandecen y caracterizan, una obra que ha gustado en todas las épocas y a todos los públicos. Es, en suma, una de las obras maestras del arte coreográfico de todos los tiempos.

Alicia Alonso en el primer acto de *Giselle*. Foto: Luis Castañeda

Alicia Alonso en el segundo acto de *Giselle*. Foto: Frank Álvarez.

## Cascacueces (Gran adagio)

Alicia Alonso (Hada Garapiñada) e Ígor Youskévitch (Su caballero) en *Cascanueces*. Foto: Maurice Seymour.

Con el Ballet Teatro, en los Estados Unidos, interpreté por primera vez, en 1945, el *pas de deux* del segundo acto del ballet *Cascanueces*, de Chaikovski, uno de los más famosos en el repertorio clásico. Años después, en 1957, bailé la versión completa, en dos actos, que había montado Alexandra Fedórova para el Ballet Ruso de Montecarlo. La coreografía de *Cascanueces* fue creada originalmente por Lev Ivánov, con la cercana colaboración de Marius Petipa, quien fue a su vez autor del libreto, basado en una versión de Alejandro Dumas (padre) del cuento de Hoffman titulado *El cascanueces y el rey de los ratones*.

El *pas de deux* del segundo acto de *Cascanueces* ha sido un número importante en mi repertorio. Durante muchos años lo incluí con frecuencia en conciertos y aún continúo bailando su bellissimo gran adagio. Por su importancia histórica dentro del ballet, siempre que he trabajado este *pas de deux*, como intérprete o como *maître de ballet*, he puesto especial cuidado en la pureza del estilo y el respeto a la coreografía original creada por Ivánov. En nuestros días, se pueden ver en escena diferentes versiones, no siempre afortunadas en su concepción coreográfica y en su estilo. Cuando me preparaba para bailar por primera vez el *pas de deux* de *Cascanueces*, partí básicamente de la coreografía que entonces interpretaban Alicia Márkova y Anton Dolin. La versión de Márkova era confiable en cuanto a su fidelidad a la original, puesto que esta ballarina centralizó la primera puesta que se hizo de la coreografía de Ivánov fuera del ámbito ruso, realizada en Inglaterra por Nikolai Sergueyev a principios de la década de los años treinta. Cuando se estrenó *Cascanueces* en el Teatro Marinski, en 1892, Sergueyev ya era estudiante en los últimos años en la Escuela Imperial de San Petersburgo. Pasó enseguida a integrar el ballet de ese teatro y allí fue, por muchos años, maestro de ballet y *regisseur general*. Siempre tuvo gran prestigio en cuanto a su celo en el cuidado de la tradición clásica, de la cual era un profundo conocedor, y se dice que llegó a Londres con anotaciones coreográficas de una decena de ballets del repertorio del Marinski. Aparte de sus años de trabajo en el cuidado de los clásicos en este teatro, Sergueyev dominaba un método de notación coreográfica, y esto fue muy importante, pues ya la coreografía de Ivánov comenzaba a olvidarse. A finales de la década del veinte, Fyodor Lopukov había hecho una versión enteramente nueva de *Cascanueces* para el Kírov de Leningrado (antiguo Marinski). Y al mismo tiempo que Sergueyev ponía el *Cascanueces* de Ivánov en Londres, Vasily Vainonen estrenaba su nueva versión en el Kírov. En cuanto al Teatro Bolshoi de Moscú, desde muchos años antes Alexander Gorski había realizado su propia versión, que a su vez fue sustituida más tarde por la de Vainonen.

Aunque yo conocía ya el *pas de deux* tal como había sido llevado a Londres por Segueyev, indagué y analicé todo lo que me fue posible, tratando



de lograr la mayor exactitud coreográfica y pureza estilística de acuerdo con el original de Ivánov, y para ello conté con la ayuda inestimable de Alexandra Fedórova, quien era una persona de gran cultura balletística y poseía una extraordinaria memoria coreográfica, lo cual le había permitido montar con éxito en 1928 la versión original de Ivánov para el Ballet de la Opera de Riga, donde trabajó mucho tiempo, y en 1940, también llevar esa versión al Ballet Ruso de Montecarlo. Tuve ocasión de cotejar lo montado por Sergueyev con la versión recordada por Fedórova, y encontré que el *pas de deux* del segundo acto era esencialmente idéntico.

Debe entenderse que bailar una obra clásica con fidelidad coreográfica y estilística, no quiere decir bailada exactamente igual que en la época de su estreno. La técnica y el comportamiento escénico no se mantienen estáticos, sino que evolucionan. La técnica se hace más perfecta y, desde el punto de vista expresivo, se va a una mayor sencillez, a una síntesis. El talento del artista se demostrará si es capaz de llegar al espectador de hoy, corresponder a su psicología y cultura, sin traicionar la coreografía ni el estilo, en cuanto a lo más caracterizador y válido de estos elementos se refiere.

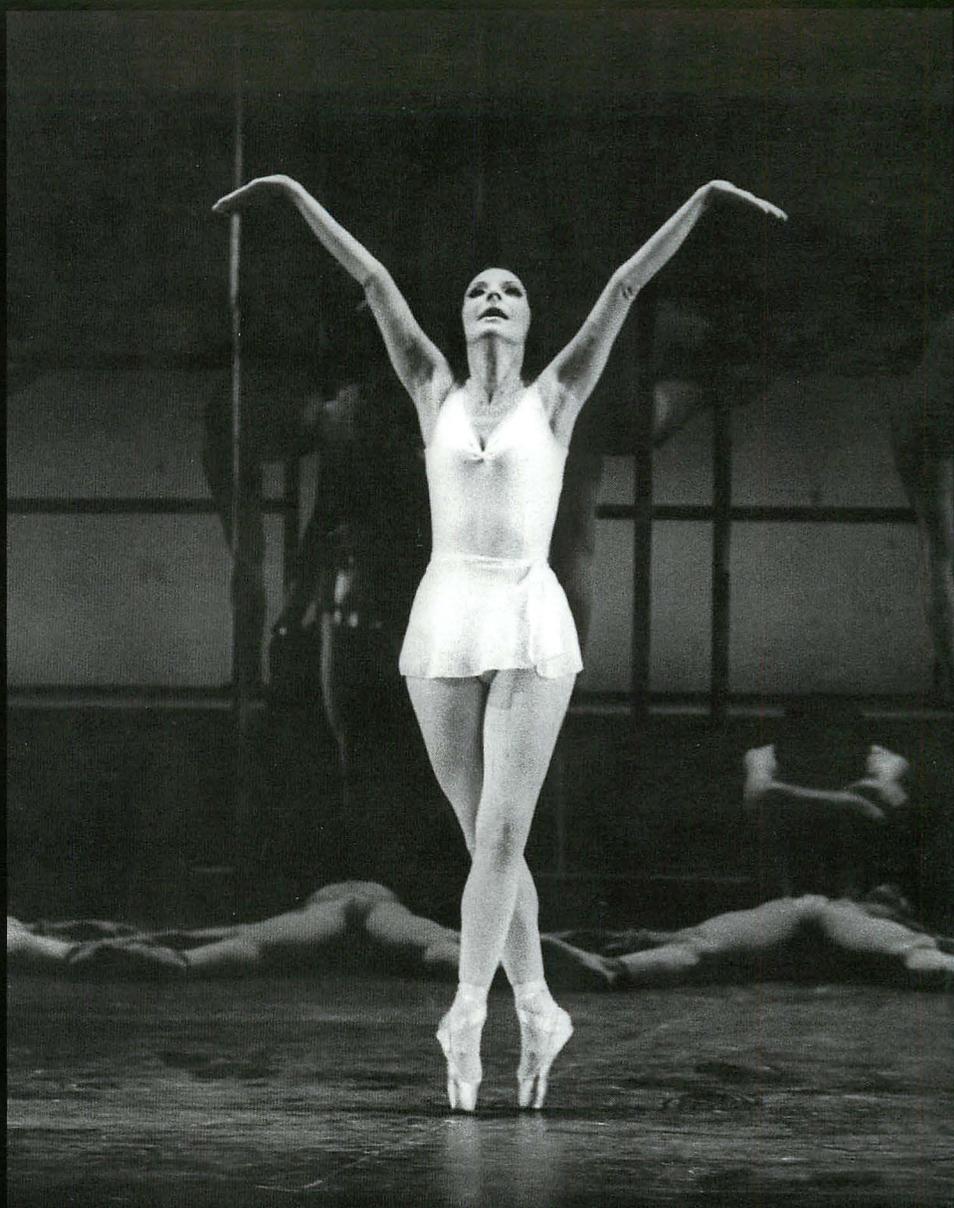
En la interpretación del *pas de deux* *Cascanueces* no debe olvidarse que, aunque es un *pas de deux* puramente académico, su espíritu y su riqueza de detalles lo hacen tener, dentro del estilo clásico, características distintas a otros, como el del tercer acto de *La bella durmiente del bosque*, por ejemplo. Los personajes del *pas de deux* *Cascanueces* (en los países de habla inglesa el papel femenino es calificado como *The Sugar-Plum Fairy*, y en Francia como *La Fée Dragée*), pertenecen a un mundo de fantasía. En esto coinciden con la Princesa Aurora y el Príncipe Desiré de *La bella durmiente del bosque*. Pero Aurora y Desiré son, dentro del cuento, dentro de la fantasía, personajes reales. Y como tales, su elegancia es más realista, más «cortesana»; la dinámica de sus movimientos más «humana», la mecánica del academicismo se muestra un poco más consciente o acentuada. Aurora y Desiré buscan de una manera más evidente la línea y la

elegancia, los ademanes nobles o aristocráticos. En tanto que, en *Cascanueces*, los personajes del hada y su caballero son la quintaesencia de la fantasía: pertenecen a un imposible país de dulces y deslumbrantes confituras, concebidos en un sueño. Este mundo onírico se manifiesta de una manera fabulosamente exquisita, tanto como las ilusiones de la infancia son capaces de crear. Por eso, aun siendo un dúo clásico, en todo momento el baile expresa cierto romanticismo elevado y esplendente. Es como una dulzura con destellos, dentro de la sobriedad clásica.

Por otra parte, en el *pas de deux Cascanueces* el bailarín interpreta a un caballero que es una especie de militar de fantasía. Es un príncipe que, sin dejar de ser clásico, tiene cierto tono *demícaractere*. Eso lo expresa en cierta franqueza, cierto porte marcial en sus posturas, y en los acentos musicales de su baile, un poco más marcados o «cortantes». La bailarina, que en este caso es un hada, hace derroche de feminidad y modestia, dentro de la majestuosidad romántica. Su baile debe ser ligero, aéreo, de gran delicadeza, con el acento muy marcadamente hacia arriba. Es una sensación parecida a la del ballet romántico, el segundo acto de *Giselle*, por ejemplo, pero ese efecto logrado dentro de la forma específica en que se usa la técnica en lo clásico, dentro de este estilo.

No es fácil, desde luego, reunir una gama tan amplia de elementos en un *pas de deux* que impone además grandes exigencias técnicas. Estas diferencias que he señalado, ejemplificadas con la comparación de dos *pas de deux*, son de gran importancia. Se trata de matices, de distintos planos dentro de lo irreal, que permiten diferenciar estas obras, a primera vista muy parecidas. En general, si no logramos matizar nuestro baile y nuestra interpretación, darle diferentes tonos y colores a una técnica cuya base es la misma, todo lo haríamos igual, no porque lo sea, como algunos pueden creer, sino porque una deficiente interpretación puede empobrecer el arte del ballet en esa forma.

Guardo vivos recuerdos relacionados con el *pas de deux Cascanueces*. Entre mis compañeros, tuve príncipes ideales como Anton Dolin, Andre Eglevsky, Igor Youskevitch y Royes Fernández. Momentos de particular éxito, públicos que mostraron predilección por este *pas de deux*, como aquel del Teatro Colón de Buenos Aires. No olvido las palabras tan amables, sinceras y emocionadas de Galina Ulánova cuando lo ballé en la Unión Soviética. Tampoco el aprecio que a mi forma de interpretarlo, le han tenido tantos compañeros de profesión. Y tengo presente una ocasión especialísima, el 29 de diciembre de 1981, cuando luego de varios años sin bailar, reasumí el gran adagio del *pas de deux Cascanueces*, con motivo de conmemorarse los cincuenta años de mi primera clase de ballet y mi primera aparición escénica. Acompañada por Jorge Esquivel, lo interpreté en el Gran Teatro García Lorca de La Habana, donde el público y los integrantes del Ballet Nacional de Cuba me ofrecieron un singular y hermoso homenaje, de múltiples significados para mí.



Alicia Alonso en el papel de Yocasta, en *Edipo Rey*. Foto: M. Marzano.

## Edipo Rey

En Yocasta, la heroína de *Edipo Rey*, debí integrar un personaje fuertemente dramático en un ballet que tomó lo esencial de la obra original de Sófocles, pero con un tratamiento libre y ecléctico desde el punto de vista danzario y ambiental. No obstante, la base de mi trabajo personal, desde el punto de vista plástico, estuvo en el arte griego, con el que trabajé especialmente en la importante colección del Museo Nacional de Cuba y en diversas reproducciones en las que aparecen figuras danzantes. No es posible reconstruir completamente el movimiento partiendo de las danzas reflejadas en vasos y estatuillas, pero sí se pueden recrear poses, actitudes, líneas y, sobre todo, la atmósfera, la fuerza interior de esas obras artísticas. En cuanto al carácter del personaje, concibo a Yocasta como una mujer autoritaria, egoísta, caprichosa y terriblemente sensual, que vive con intensidad sus dolores y sus odios. La fuerza del amor carnal la hace concebir un hijo, a sabiendas de la maldición que pesará sobre él; soporta la separación de aquel fruto de sí misma, pero se auto aniquila fieramente cuando siente sobre ella el peso de la culpa. Dentro de este ballet, prefiero particularmente la dramática escena en la que Yocasta descubre la consumación monstruosa de los designios del Oráculo.



Alicia Alonso como Mme. Taglioni, en Grand pas de quatre. Foto: Tonatíñ Gutiérrez

## Grand Pas de Quatre

Bailé por primera vez esta obra a principios de la década de los años cuarenta, cuando Anton Dolin estrenó su versión con el Ballet Theatre de los Estados Unidos, pero entonces interpreté el papel de Mademoiselle Grisi en tanto que Alicia Márkova hacía el de Madame Taglioni. Poco después asumí el rol de Taglioni, y durante una de las giras a Londres del Ballet Theatre interpreté también la versión coreográfica de Keith Lester. En los años cincuenta comencé a trabajar en mi propia versión de este *pas de quatre*, sobre la base del estudio de antiguos grabados, relatos de la época y el análisis de la técnica y las características individuales de las cuatro bailarinas del romanticismo a las que se rinde homenaje en esta obra.

La versión original, estrenada en el siglo pasado con coreografía de Jules Perrot, reunió en Londres a cuatro de las más grandes bailarinas del romanticismo: Marie Taglioni, mademoiselle Carlota Grisi, mademoiselle Fanny Cerrito y mademoiselle Lucile Grahn. Al igual que en otras obras románticas de mi repertorio, en la interpretación del *Grand pas de quatre* he tratado de destacar los matices que diferencian una creación del romanticismo de las otras. En la actualidad, interpreto indistintamente mi versión -que he montado también para la Opera de París, el Teatro Wielki de Varsovia y la Compañía Nacional de Danza de México- y la versión de Anton Dolin, con la que he participado en el Festival Mundial de Ballet de Japón y en el espectáculo *La Era Romántica*, presentado en el Festival Cervantino de Guanajuato, México, en Brasil y en otros países.

## La Péri

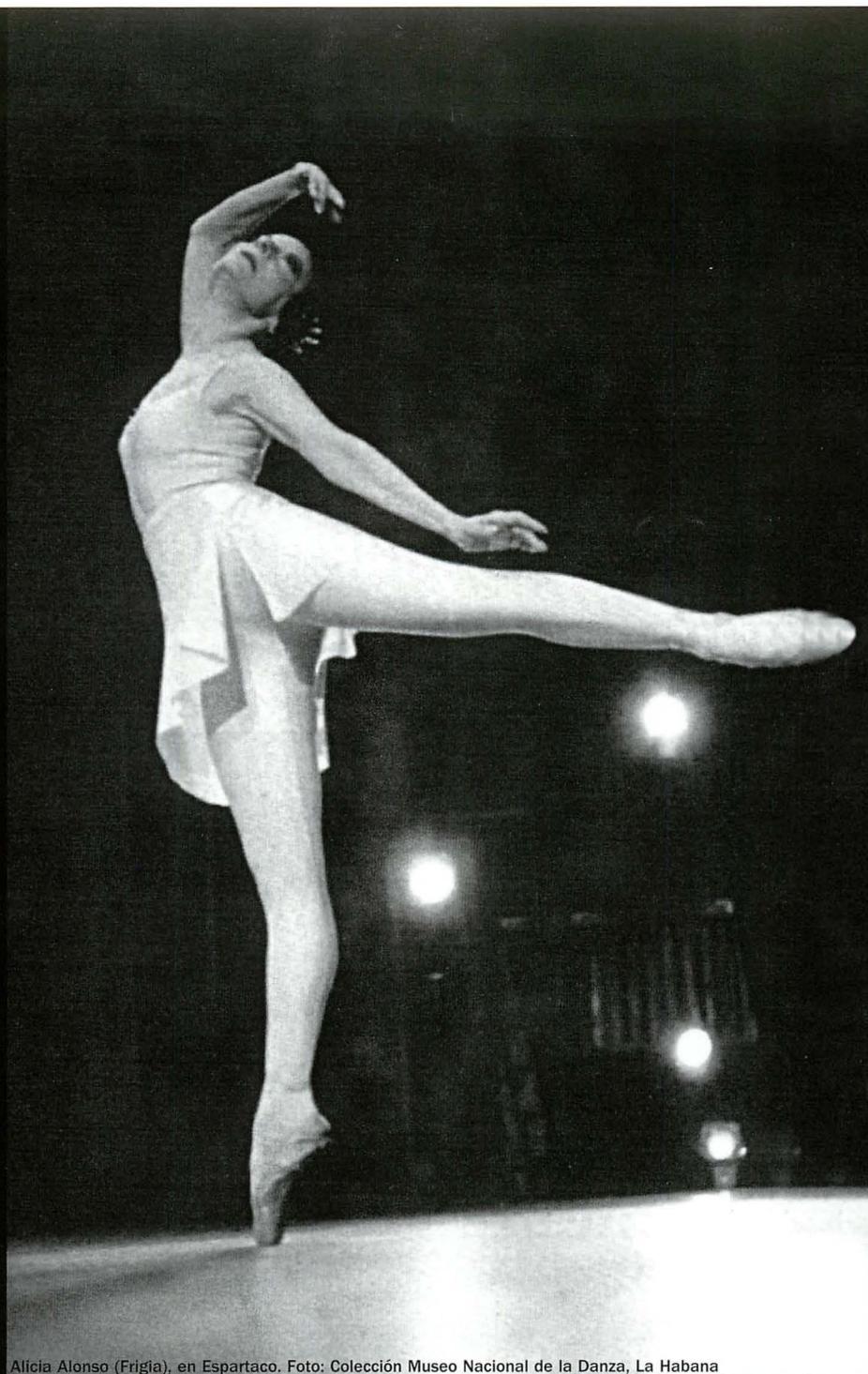
*La Péri* fue la primera reconstrucción de una obra del romanticismo que hiciera para mí el coreógrafo cubano Alberto Méndez. El *pas de deux*, que interpreto con Jorge Esquivel, recrea la escena más famosa de este ballet, estrenado en 1834 por Carlota Grisi y Lucien Petite, aquella en que el sultán Achmet, embriagado por el opio, recibe la visita de una péri, ser irreal y fantasmagórico que se dice proviene de la mitología persa.

El libreto de esta obra fue realizado por el célebre poeta Théophile Gautier y la coreografía original por Jean Coralli. A pesar del éxito que obtuvo en su época, este ballet desapareció de los escenarios durante muchos años.

De completo acuerdo con el coreógrafo, en el *pas de deux* he trabajado sobre todo el estilo, tratando de incorporar la máxima pureza del romanticismo, pero, al mismo tiempo, procurando demostrar que no todos los ballets románticos se bailan de la misma manera, sino que, por el contrario, dentro del propio estilo romántico existen matices que pueden diferenciar notablemente una obra de la obra. *La Péri* se inscribe dentro del gusto romántico por lo exótico, y muestra un orientalismo muy particular en la concepción de la época. No obstante el respeto por el estilo que caracteriza nuestra versión, el espectador puede ver en él cierto distanciamiento, cierta mirada contemporánea que no toma totalmente en serio la ingenua escena.



Alicia Alonso en La Péri. Foto: Tonatíñ Gutiérrez



Alicia Alonso (Frigia), en *Espartaco*. Foto: Colección Museo Nacional de la Danza, La Habana

## Espartaco

Aunque nunca he incorporado a mi repertorio el ballet *Espartaco* completo, siempre sentí deseos de bailar la hermosa música de Jachaturián para el gran dúo de amor de esta obra. Por ello pedí a Azari Plisetski que elaborara para mí y Jorge Esquivel un *pas de deux*, al que traté de dar un estilo completamente distinto al utilizado frecuentemente en este ballet por otros intérpretes. Tratamos de evitar los gestos grandilocuentes, la epicidad obvia, y construir un dúo de amor que reflejara la angustia de Frigia ante la inminente partida del combatiente hacia la guerra, pero, al mismo tiempo, su comprensión de la necesidad de la lucha, su sentido del deber.



Alicia Alonso, como Odette, en el segundo acto de *El lago de los cisnes*. Foto: Luis Castañeda.

## El Lago de los Cisnes (adagio del segundo acto)

El *adagio* del segundo acto de *El lago de los Cisnes* es uno de los momentos más perfectos en la coreografía de este célebre clásico. Por su magistral construcción y por la completa unidad que logra entre la música, el movimiento y la idea dramática, creo que tiene merecidísimas su fama y su permanencia, pues sintetiza el espíritu de toda la obra, su estilo y sus formas expresivas. Durante muchos años bailé este *adagio* como parte de la obra completa, pero puedo decir que a partir de 1975 tuve oportunidad de culminar completamente la realización del ideal que siempre tuve sobre la interpretación de ese *pas de deux*.

Este fragmento no era presentado generalmente como obra de concierto, pero, aquel año, una circunstancia hasta cierto punto fortuita me animó a interpretarlo aisladamente. Me encontraba con el Ballet Nacional de Cuba en gira por distintas ciudades de Venezuela, y no tenía previsto actuar personalmente en el Teatro de la Ópera de Maracay, por lo que la escenografía y el vestuario de las obras que yo bailaba en esa gira se habían enviado directamente a la ciudad en que actuaríamos después. Sin embargo, al llegar allí con mi compañía encontré tal entusiasmo por verme bailar y recibí tantas y tan cariñosas solicitudes para que lo hiciera, que debí buscar una solución. Y ésta fue incluir, como parte de un concierto, el *adagio* del segundo acto de *El lago de los Cisnes*, ballet que personalmente no bailaba

desde hacía cerca de tres años, a causa de mi reciente operación de los ojos. Aunque de manera muy rápida entonces, debí replantearme de inmediato la interpretación de este *adagio* y resolver algunos aspectos que no me habían dejado totalmente satisfecha antes.

Este fue sólo el comienzo, pues la extraordinaria acogida que tuve en ese *pas de deux* me llevó a continuar bailándolo en conciertos. Mi interpretación posterior -y actual- utiliza la música con un tempo mucho más lento de lo que es usual; esto lo decidí con fines expresivos, ya que considero que de esa manera se alcanza con mayor plenitud el tono elegíaco que corresponde a ese romántico dúo de amor entre Odette, la princesa cisne y el príncipe Sigfrido. De este modo puede expresarse la música de Chaikovski de forma más plena, y dar a la coreografía un sentido más profundo y patético. He podido observar que en los últimos años ha surgido la tendencia en unos intérpretes a bailar también este *adagio* en un tempo más lento, lo cual me ha hecho muy feliz, al comprobar que mi intención ha sido comprendida.

Junto a Jorge Esquivel, la interpretación de este *adagio* ha estado ligada en los últimos años a algunos momentos significativos para mí, como mi reaparición en los escenarios norteamericanos después de quince años de ausencia, o la gala en el homenaje internacional que me ofreció la UNESCO en París en 1980. También tuve el honor de interpretarlo en la gala central de la conmemoración del bicentenario del Teatro Bolshoi de Moscú, en cuyo escenario tuvo lugar precisamente, en el siglo pasado, el estreno mundial de *El lago de los Cisnes*.

## La Corona Sangrienta

Aunque el personaje de Lady Macbeth resulta para mí tremendamente sugestivo, debo confesar que lo asumí por una casualidad. Se preparaba una gala dedicada a ballets con temas shakespearianos para el Festival Spoleto en Charleston (Estados Unidos), y los organizadores me enviaron un mensaje personal para pedirme el estreno de un *pas de deux* inspirado en *Hamlet*. Pero el portador de ese mensaje sufrió una confusión y me dijo *Macbeth*. De esta sencilla manera, la ingenua Ofelia se convirtió en la cruel Lady Macbeth, y comencé a trabajar de inmediato con el coreógrafo cubano Iván Tenorio, con música del compositor francés contemporáneo George Barboteu. Cuando la obra estuvo concluida, tuvimos la suerte de que no hubiera una dualidad en el programa, y los organizadores del Festival recibieron sin decir nada el inesperado cambio. La obra resultó un dramático dúo con Jorge Esquivel (*Macbeth*), en el cual mi trabajo estuvo encaminado a expresar con la técnica del baile un fuerte personaje dominado por la ambición y la maldad. La aceptación del público y la crítica fue fabulosa, y hoy no lamento en lo más mínimo que el azar escogiera a Lady Macbeth. Sólo después del estreno me enteré de la curiosa sustitución.



## Roberto el Diablo

En 1831 Marie Taglioni participó en la ópera de Meyerbeer *Roberto el Diablo* interpretando el papel de una enigmática monja que, en un convento abandonado, custodiaba una mítica rama dorada. *Roberto el Diablo*, el personaje central de la ópera, roba esa rama, y la monja, Sor Elena, trata de recuperada, usando para ello los recursos del juego y la seducción. El ballet de esta ópera, fuera del repertorio internacional desde hace cerca de ochenta años, fue reconstruido parcialmente en forma de un *pas de deux* por Alberto Méndez para su presentación en la gala denominada La Era Romántica, en el Festival Cervantino celebrado en Guanajuato, México, en 1980. Allí lo estrené con Jorge Esquivel, y luego ha quedado en nuestro repertorio como una deliciosa muestra del romanticismo en su etapa más temprana.



Alicia Alonso en *Roberto el Diablo*. Foto: Tonatiúh Gutiérrez

## Remembranza

Este *pas de deux* fue creado especialmente para mí por el coreógrafo canadiense Brian MacDonald, con música de Chaikovski, y lo he bailado frecuentemente con Jorge Esquivel. Algunos han querido ver en mi interpretación cierto tono autobiográfico, pero no creo que haya motivos para llegar a esa conclusión. Es, por otra parte, un *pas de deux* pesimista, que, en lo personal, no corresponde a mi idiosincrasia.

Desde el punto de vista artístico, considero que es una obra bellísima y he tenido la interesante experiencia de constatar, al bailar en diversos países, que la reacción siempre ha sido positiva, pero se ha manifestado de manera muy distinta según el lugar. A veces el público queda un poco triste, pensativo; en otros lugares se produce una explosión emocional muy intensa. El espíritu de este pequeño trabajo de MacDonald queda apresado en un poema de Rabindranath Tagore:

*Me voy ... Ahí te dejo la yerba en que me senté  
y la sombra del árbol último de tu jardín,  
que me amparó.  
Cierra tu puerta, que oscurece  
Yo sigo mi camino ... Ha muerto el día.*

Continuará en el próximo número de la revista



Alicia Alonso y Jorge Esquivel en *Remembranza*. Foto: Colección Museo Nacional de la Danza, La Habana.