

PERSONAJES DE LA ALONSO

gitanas, españolas, goyescas...

PEDRO SIMON

El Lewisohn Stadium de Nueva York fue escenario en agosto de 1940 del primer éxito de Alicia Alonso con un personaje español. Ese día estrenó junto a Nora Kaye, Jerome Robbins y otros, la obra Goyescas (1), una coreografía de Antony Tudor compuesta sobre la música homónima de Enrique Granados. El estilo de esta nueva creación de Tudor mereció que se calificara la obra como "un extraño fenómeno dentro del repertorio de Ballet Theatre", y en ella reveló la bailarina cubana posibilidades hasta entonces inéditas. Su danza fue desenvuelta en secuencias de elegante feminidad, sin grandes complejidades de contenido, pero estableciendo la imagen peculiar de una maja ajena a pintoresquismos y recursos facilistas. Aparecía una nueva dimensión en la joven artista, que a lo largo de su carrera transmutaría en personajes de honda fuerza expresiva.

Tres años más tarde, acompañada por Leónid Massine, fue la intérprete principal en la reposición de Capricho español. Massine compuso este ballet en la década del treinta, en colaboración con Encarnación López, la famosa "Argentinita", sobre una fantasía para orquesta y violín de Rimski Korsakov basada en temas españoles. Cuando Alicia Alonso lo sumó a su repertorio, la crítica comentó el increíble ritmo de su danza, el fuego que nunca vulneraba la forma, las cadencias frenéticas, el taconeo fervoroso, las sinuosidades rítmicas de la línea. Todo se conjugó en ella para plasmar una gitana de reminiscencias goyescas.

El ballet Don Quijote, con música de Minkus, es justamente menospreciado por quienes ven en el genio de Cervantes algo más que un pretexto para danzar. Bajo el nombre de la obra cumbre de la literatura española, se realizó uno de los ballets más insulsos e insignificantes de los que aún perviven en el repertorio tradicional. No obstante, de él se ha independizado el famoso "pas de deux", mucho más conocido que la obra original. Del agrado de públicos y bailarines, este Pas de deux "Don Quijote" no es más que una ocasión para que los ejecutantes demuestren virtuosismo técnico y gracia interpretativa, salpicados aquí o allá con poses y acentos más o menos españoléados. Pocos bailarines han logrado ir más lejos: pequeños cuadros acrobáticos que hacen las delicias de cierto género de balletomanos, aquellos que cuentan y miden cada nueva hazaña física con exigencia inexorable. En el aspecto expresivo los intérpretes se esfuerzan, por lo general, en exhibir un "temperamento español" casi siempre obstructivo de la fluidez y ligereza del divertimento. Cuando Alicia Alonso incorporó este Pas de deux a su repertorio en 1944, trabajando su montaje con Anatole Oboukov, autor de la versión coreográfica más cono-



Pág. siguiente, arriba: Alicia Alonso y Nora Kaye en *Goyescas*, ballet de Anthony Tudor.

Abajo: *Caprichos*. (Foto: Sergue Lido, París).

Alicia Alonso en *Aleko*, de Leonid Massine / Chaikovski.
(Foto: Sergue Lido, París).



cida, logró una de las pocas interpretaciones que sin desdeñar las demostraciones virtuosas ofrece mucho más: la bailarina se manifiesta como una música visual, llena de ritmo y armonía en cada nervio. Su baile es un inteligente contrapunto entre la más rígida academia y el señorío fresco y elegante de la española. La espontaneidad, el desasimiento que expresa en cada ademán, convierten los pasos más acrobáticos en arte, del más vigoroso refinamiento.

Más que un personaje, su ejecución consigue una atmósfera de alegría y sencillez, una deslumbrante visión de la danza que contagia a todos con una sensación de plenitud. Su Don Quijote ha sido acompañado por figuras que es preciso recordar, tales como Igor Youskevitch y Frederic Franklin. Tampoco puede olvidar su público de años más recientes las brillantes jornadas rendidas con Rodolfo Rodríguez y Azari Plisetski.

En 1948 Alicia incorporó a su recién fundada compañía la versión completa del tradicional Coppélia, según versión de León Fokin. Esta obra había sido bailada por ella en 1935 con una coreografía de Nikolai Yavorski, cuando era alumna de la academia de ballet de Pro-Arte Musical de La Habana (2).

La versión de Fokin se basaba en la realizada por Alexandra Fedorova sobre la original. De ella partió la que compuso después Alicia Alonso, hasta hoy vigente en el repertorio del Ballet Nacional de Cuba. En el segundo acto del ballet Coppélia aparece la danza española, la que a pesar de su brevedad constituye uno de los momentos más esperados por el público. Esta danza se realiza con el uso de puntas sobre la base de pasos clásicos. Se requiere comprender en forma precisa la situación y el personaje, para dar sentido a la española un tanto ambigua de esta danza. Un crítico manifestó sus dudas de que pudiera existir quien igualara a la Alonso en la danza española, porque "el arte de la estrella cubana mostró maravillas de técnica y expresividad". En efecto: la vivacidad, animación y ligereza chispeante de su baile serán difícilmente imitables. Su danza española, sutilmente caricaturizada según el imperativo argumental, es conducida con naturalidad y vigor, sin traspasar nunca los límites de la contención y el buen gusto, tan frecuentemente vulnerados en esa escena por otras bailarinas. Juguetear con la técnica, comunicativa y dinámica, esta miniatura nos queda como un pequeño modelo del demicarácter.

En Aleko encontramos otra gitana, pero esta vez en el espíritu de un poema de Pushkin ("Tzigane"), y en un campamento gitano de la Besarabia. Aleko, mozo de la ciudad, decide unirse a una tribu de gitanos y allí encuentra el amor de Zemphira. Mujer coqueta y voluntariosa, ésta transfiere sus afectos a un joven de su raza y Aleko lleno de celos la asesina junto a su amante. Se ha dicho que en este ballet Leonid Massine mostró todas sus facetas como coreógrafo, pues en la composición están presentes sus sinfonías abstractas, sus personajes, las formas clásicas. Y todo ello acompañado de una humanidad poética y emocional pocas veces alcanzada. A los diseños de escenografía y vestuario, confiados a Marc Chagall, se les confirió un poder dramático que reflejaban la violencia de la situa-



ción. Alicia Alonso asumió el rol en 1953, junto a Igor Youskevitch y John Kriza, y lo mantuvo en repertorio durante algunas de sus temporadas en los EE.UU., Londres, París y otras capitales, siempre con éxito notable. La Alonso integró una Zempira de fiereza fascinante, impregnando su baile de una tensión dinámica impetuosa. Personaje de pasiones primarias, explosivo, tempestuoso, fue dotado sin embargo de inteligentes sutilezas. Su provocativa sensualidad era refinada al mismo tiempo que elemental. Zempira quedó como uno de los grandes personajes de toda su carrera, siendo tales su fuerza y convicción que llevaba al público a identificarse en forma inusual con las pasiones que se movían en la escena. No pocos relataban luego la sensación de reposo y justicia cumplida que los invadía, cuando se ajusticiaba a aquella terrible mujer causante de desdichas, insubordinada e inconciente.

Caprichos, coreografía de Herbert Ross y diseños de Helene Pons, es un ballet inspirado en algunos de los más amargos y dramáticos grabados de Francisco de Goya, pertenecientes a la serie de Los caprichos. Estos grabados, que datan de los finales del siglo XVIII, han sido calificados por sus comentaristas como "malhumorados, ásperos, satíricos, mordaces, sarcásticos, crueles y sangrientos". Otros los ven como un zarpazo que Goya dirige contra los vicios y miserias morales del hombre de su época. De los ochenta grabados que forman la serie, Ross escogió cuatro e intentó traducir, en forma de danza, la acción que pudo ocurrir antes y después del instante apresado por el artista. Para ello se basó no sólo en la observación de la escena del grabado, sino también en los textos con que Goya identificó cada uno, en algunas notas escritas más tarde y, desde luego, en su propia imaginación. A Alicia Alonso correspondió a partir de 1950 el episodio inspirado en la estampa número setenta y dos, que representa satíricos monstruosos persiguiendo a una muchacha en cuyo semblante puede notarse complacencia por la inminente captura. El grabado fue titulado por Goya "No te escaparás", y comentado luego con la leyenda: "Nunca se escapa la que se quiere dejar coger". Los Contrastes para violín, clarinete y piano de Béla Bartók sirvieron de marco musical al ballet, calificado como "poderosa y original pieza de teatro que capta en su ambiente lo que pudiera llamarse la sátira de la indignación social". La Alonso encarnó una muchacha atrayente y arisca, poseedora de pasiones enfermizas, que colabora sin escrúpulos con sus atacantes. Su personaje fue violento y desenfadado, con intensidad dramática regulada sabiamente en tempestuoso crescendo, que lograba comunicarse junto a un extraño mundo de instintos dentro de la atmósfera algo diabólica de los grabados de Goya.

Circo de España se incorporó al repertorio de Alicia Alonso en 1951, poco después del estreno realizado por Carmelita Maracci, autora de la coreografía y conocida intérprete del baile español. Maracci había trabajado casi siempre sus propias coreografías, realizándolas rara vez para otro intérprete. La obra fue creada por encargo del Ballet Thatre de Nueva York y se apoyó en música de varios autores: Albéniz, Turina, Granados y Falla. Los decorados de Rico Lebrun, espectacularmente dramáticos, lograban un efecto impactante so-



Alicia Alonso en *El sombrero de tres picos*, de Leonid Maslennikov / Manuel de Falla. (Fotos: Osvaldo Salas).

bre los espectadores. La coreógrafa elaboró un suite de danzas que representaba, en sus distintas partes, una visión simbólica de episodios de la vida. Las anécdotas llegaban desde lo trágico hasta lo burlesco, y demostraban indudable inventiva en el desarrollo teatral. Para la estrella cubana este ballet significaba un reto, por dos circunstancias: la creadora concibió las danzas originalmente a su imagen y semejanza, de acuerdo con sus propias características temperamentales, dentro de lo más adecuado a su vocabulario expresivo, Bailarina de carácter destacado, Maracci había alcanzado éxito en aquella época con algunos de los personajes que ahora se asignaban a la Alonso, clásica por excelencia. En segundo lugar, a pesar de la ya conocida amplitud de su diapason interpretativo, no dejaba de ser una prueba para la bailarina tener que asumir en una misma función tres personajes completamente diferenciados entre sí, tanto en su tratamiento estilístico-danzario como en su psicología. Se puede agregar, la existencia de un público habituado a la personalidad de Carmelita Maracci, artista consagrada únicamente a este tipo de bailes. Es preciso tener en cuenta estos elementos para valorar en su justo significado el entusiasmo de la crítica y el público ante el trabajo de Alicia Alonso en Circo de España. Su primera aparición mostró en la escena a la madre de un torero, que trata angustiosamente de borrar la sangre del hijo que acaba de perder la vida en la lidia taurina. La fuerza dramática expresada a través de gestos agónicos u obcecados, la atmósfera asfixiante, el ambiente escénico, dieron una aguda legitimidad al personaje. Luego, la bailarina apareció transformada en un joven y guapo torero, novato, elegante y al parecer decidido, pero que sin embargo no puede resistir el momento de la verdad: vencido por el terror en el instante del sacrificio es derrotado lastimosamente. Aquí la intérprete destacó, sobre todo, el sentido trágico que subyace en el fondo de esta estampa de aparente trivialidad. Por último se presentaba una ridícula dama, rica y consentida, con sendas lacayas a su disposición, prestas a corresponder a sus más descabellados antojos.

Sus impertinencias llegaban a revelar contra ella a cuantos la servían, quienes terminaban por expulsarla de la escena, en forma escandalosa e irreverente. La caracterización de la bailarina reveló esta vez sorprendente humor, dentro de la fisonomía repulsiva y caricaturizada del personaje. Circo de España confirmó la ductibilidad ilimitada de la bailarina, sus excelentes dotes de actriz, capaz de transiciones rápidas ante un mismo público y dentro de un mismo espectáculo. En este ballet, además, supo lograr originalidad e imponer su trabajo por encima de la creadora de la obra. La crítica reiteró su admiración ante "la aguda teatralidad y habilidad escénica" de la cubana, quien superó a Maracci compitiendo dentro de su propio campo. En el aspecto coreográfico la Alonso dotó sus danzas de un sentido evidentemente opuesto al de su predecesora. Maracci, de una reciedumbre casi masculina, fue contrastada con danzas de gran feminidad y delicadeza, sin restar con ello vigor ni eficacia teatral a los personajes. Sin duda, la Alonso dio categoría superior a una coreografía que en sí misma no era notable. El público cubano más joven y algunos auditorios eu-





ropeos descubrieron a Alicia en el baile de carácter, con *El sombrero de tres picos*. La versión original de este ballet se estrenó por Massine en 1919, con música de Manuel de Falla y diseños de Pablo Picasso. Para el libreto, Gregorio Martínez Sierra partió de un relato de Alarcón. El trabajo de Massine ha sido considerado como la apoteosis del espíritu popular español traducido por el bailarín clásico. En 1963 el bailarín argentino Rodolfo Rodríguez preparó una nueva versión para el Ballet Nacional de Cuba, tomando como base las formas fundamentales de la coreografía original. Una Alicia Alonso transformada, calzando zapatos de carácter y dentro de un estilo en que no la habrían imaginado nunca algunos espectadores, causó sensación como la pícaro molinero. Aunque el autor de la versión coreográfica no ofreció grandes posibilidades a la bailarina para desarrollar al máximo sus potencialidades dancísticas, ella logró un personaje incisivo y auténtico. La ductibilidad teatral de la intérprete se adaptó a la sencillez y traviesa ingenuidad de la campesina, desplegando enorme simpatía. Los giros y salidas, el acendrado humor de sus expresiones, la lógica natural en el desarrollo de cada situación, fueron elementos de éxito. Su taconeo audaz y fogoso en el clímax del baile fue enhebrado con la vitalidad de los desplantes y figuras. Mimoso y festivo en su expresión, su baile lució alegre y bullicioso, despreocupado y extravertido. Indudablemente, la intérprete disfrutaba del personaje tanto como el espectador. La crítica soviética comentó con especial entusiasmo la actuación de Alicia Alonso en esta obra, presentada durante la gira del Ballet Nacional de Cuba en 1964. "Se presenta tan pletórica de vida, de gracia y optimismo, que nos cuesta trabajo apartar de ella los ojos admirados", afirmaba Anna Ilúpina.

La culminación del ciclo formado por este tipo de personaje, es, sin duda, Carmen, la heroína de Mérimée-Bizet. El novelista, causante principal de la espesiosa cigarrera tantas veces vapuleada en las escenas del mundo, da en su narración la imagen de una gitana baja de estatura, bien formada y de grandes ojos algo oblicuos, aunque admirablemente rasgados. Cutis de un matiz aproximado al del cobre, y pelo basto, negro con reflejos azulados. Describe una hermosa extraña y salvaje: su rostro, sin poseer una belleza convencional, sorprendía a primera vista y luego no podía olvidarse. Sobre todo, ojos que tenían una expresión a la vez voluptuosa y feroz... Con ciento veinte años de fama literaria, noventa y dos de éxito en los escenarios operáticos, y la exitosa Carmen estrenada por Roland Petit en 1949, se enfrentó Alberto Alonso en 1967 cuando se dispuso a realizar una nueva versión coreográfica de Carmen, para el Ballet Bolshoi de Moscú y el Ballet Nacional de Cuba. Tenía además, el privilegio y la responsabilidad de trabajar el mismo papel para dos bailarinas importantes, diferentes en su grandiosidad y universalmente famosas.

Con pocos meses de distancia, Maia Plisétskaja estrenaría Carmen en Moscú y Alicia Alonso lo haría en La Habana y otras capitales (3). Un reto, dos posibilidades. No es esta la ocasión para referirnos en extenso a los resultados obtenidos con ambas estrellas. Sólo señalaremos que Carmen ha sido uno de los más gran-



Pág. anterior: Alicia Alonso y Rodolfo Rodríguez en el pas de deux del ballet *Don Quijote*. (Foto: Osvaldo Salas).

Danza española del II acto de *Coppélia*, con Adolfo Roval en el "Dr. Coppélius" (Foto: Tito Alvarez).

Alicia Alonso en *Capricho español*. (Fotos: Korda).



Carmen, de Alberto Alonso / Bizet
- Shedrin, con Alicia Alonso: Hugo
Guffanti, Roberto Rodríguez,
Josefina Méndez y Azari Plisetski.
(Foto; ICAIC).

Pág. siguiente: con Jorge Esquivel.
(Foto: Tito Álvarez).



Carmen. (Foto: ICAIC).





des éxitos personales de la Alonso, quien ha ganado con este papel los públicos y la crítica de España, México, Canadá, Francia, la Unión Soviética y otros países europeos sumándolos al entusiasmo permanente del público cubano. No debe olvidarse que, a pesar de haber alcanzado Alicia Alonso las cumbres de su arte en los grandes papeles del repertorio romántico y clásico tradicional, desarrolló desde el principio de su carrera un amplio trabajo dentro del ballet moderno norteamericano, junto a coreógrafos como Antony Tudor, Agnes de Mille, Robbins y otros. Su vocabulario técnico, su léxico interpretativo abarca una amplia suma de estilo y formas. Esto se integró de manera determinante a las cualidades definitivas de la artista. ¿Qué nos trajo la Carmen de Alicia Alonso? En primer lugar, la prueba de que lo moderno, cuando ella aparece en escena, no es dado solamente en el tema, en las experimentaciones técnicas del coreógrafo o en el estilo de la obra sino también y sobre todo, en el espíritu que la intérprete logra insuflar al personaje. Carmen cuestiona en más de un sentido el lenguaje existente en el ballet, hace "herejía" de principios para algunos inmutables. Por eso su aspecto polémico alcanza no sólo a quienes se niegan a admitir la asimilación dialéctica de la técnica académica, sino también a los más acendrados ortodoxos. ¿Por qué, sin embargo, cuando el papel es interpretado por Alicia, parecen atenuarse, por una lógica especial, los efectos bruscos, las "deformaciones" del lenguaje clásico, las acciones desvirtuantes de dogmas coreográficos? ¿Es la Carmen de Alonso más clásica que la de Plisétskaja, por ejemplo? En muchos aspectos, nos parece todo lo contrario. Agudas observaciones sobre la concepción del personaje de Alicia, que pueden ayudar a determinar dónde reside el verdadero modernismo de la Carmen cubana, fueron formulados por Galina Ulánova. Ella refiere cómo, a pesar de que Alberto Alonso ha introducido en ese ballet y en su papel principal "pasos puramente cubanos y de las danzas de los negros", el baile de Alicia Alonso se percibe con la organicidad de lo clásico. Esto a su juicio, se debe a una rigurosa escuela, a la preparación y a la forma propia de la ejecución: los nuevos movimientos creados por el coreógrafo son justificados por Alicia al interpretarlos con un matiz ligeramente burlesco, afirma. El soviético A. Dashichev caracterizó la Carmen cubana señalando la ausencia de estridencias y altibajos, encontrando en cambio una entonación original de cada movimiento: "Su discreción y leve ironía son asombrosamente modernos", observa. El crítico Nikolai Ellash, también soviético, al analizar la Carmen de Alonso añade: "El contenido interno es el que la ayuda a "ablandar" a darle calor al modo gráfico de la danza moderna." Como puede verse, la explicación se busca en distintos o parecidos caminos, se expresa con diferentes razonamientos, pero todos coinciden en que el resultado escénico es eminentemente moderno, y de un logicismo convincente. Como característica determinante, agregaríamos la feminidad y el buen gusto de cada detalle, lejos de todo matiz chabacano incluso en los momentos de mayor lascividad o rebeldía por parte del personaje. Carmen es uno de los personajes más fuertemente logrados por la Alonso en toda su trayectoria. Pocas ve-



ces, como en esta interpretación, quedan tan claramente verificadas algunas verdades de su arte. La danza es escultura en movimiento a través del cual se expresa un personaje, estado de ánimo, sentimiento o simplemente un ideal de belleza. No debemos ver danzar a un personaje, sino que la danza sea la que nos dé ese personaje. Este es uno de los logros más notables de Alicia Alonso en Carmen: la imagen de su heroína es la danza misma, y no se concibe la una sin la otra. Su Carmen es compleja y no se nos da nunca en su totalidad, porque cada noche crece en una nueva dimensión, ensaya una magia distinta. Si pretendiéramos una constante, nos detendríamos quizás en el hecho de que encontramos siempre la misma intensidad interior, igual conjugación de reciedumbre y feminidad, agresiva y delicada a la vez. Su ejecución no elude dificultades técnicas, el virtuosismo no está ausente, pero en él no es donde se debe buscar la razón concluyente, verdadera, esencial. En Carmen, la Alonso pone en máxima tensión las enormes posibilidades teatrales de sus rasgos, la constante expresividad de su cuerpo. Un rostro que posee el atributo de una incesante transmisibilidad y una proyección emocional continua. Este perenne proyectar es extensivo a los diseños de su cuerpo en cada momento de la ejecución. Cada movimiento dentro de la música, la danza y el personaje. Se presentan como un acontecer único, cuya acción se proyecta aun en los momentos de inmovilidad, que es sólo aparente. La Carmen de Alicia Alonso puede quizás resultar extraña para los que esperan una personificación folklórica de la gitana. No encontrarán en ella recursos convencionales que pretendan revelar externamente una andaluza de postal turística. Su españolía es sustantiva y nos es dada en sus esencias. Como en los otros personajes aquí analizados, ella logra apresar los valores universales de la trama y los enmarca en los elementos más profundos de una raza y un folklore que, por extraña razón, le han revelado su íntimo misterio.

- (1) Esta obra luego se conocerá con el nombre de Goya pastorale.
- (2) En 1942 estrenó *La condesita*, con música de Joaquín Nin. Junto a Fernando Alonso formó la pareja de "el zagal y la zagala", en este pequeño ballet, que fue además su primera experiencia como coreógrafa. Otros antecedentes sobre sus inicios en bailes españoles se ofrecen en sus palabras: "Lo primero que aprendí fue el estilo español, cuando a la edad de siete años pasé un año en España, en compañía de mis padres." (entrevista de Albino Mallo, publicada en *Unidad*, San Sebastián, España, el 5 de junio de 1971, p. 18, con el subtítulo: "Alicia Alonso, descendiente de vascos, se inició con la danza española.")
- (3) La versión de Carmen de Alberto Alonso ha sido interpretada por compañías de Sofía, Budapest; Tokio, Helsinki, Kiev, etc. Su rol central femenino ha sido interpretado también por las bailarinas cubanas Loipa Araújo, Aurora Bosch y Mirta Pla.