

gracias a una correcta manera de asumir la tradición resultan rescatadas y aunque para algunos sea paradójico, revitalizadas. Por estas razones, los estilos cristalizan en Alicia Alonso produciendo una nueva, singular estética: su estilo.

Ver como el adagio del segundo acto de El lago de los cisnes o el pas de deux La péri, cuando lo interpretan Alonso y Esquivel devienen de fragmentos en resumen, evidencia lo que afirmamos. Y aún más. Ver como cada gesto, cada movimiento de sus piernas que "hablan", de su cuerpo todo, con admirable eficacia cual si constituyesen la obra en si misma quintaesencian en Carmen lo español en una expresión cubana —tal es la elocuencia de su baile y de su personalidad multifacética—, nos revela el axioma: Alicia Alonso es, a todas luces, la última grande. (De entre aquellas que, comenzando en Taglioni en el siglo XIX se nombraron en éste Ana Pávlova, Alicia Márkova, Galina Ulánova). Su genio ha testimoniado ilustremente el enlace

entre las fuentes de la tradición del siglo XIX —manteniendo vivo el espíritu de aquella tradición— y las corrientes formales que al derivar de ésta, crearon la estética del ballet en el nuestro; integrando ejemplarmente ese enlace.

Aunque sea difícil —intrínsecamente lo es— hablar de la danza, el arte de Alicia Alonso es definible por excelencia: análisis y síntesis de la tradición al servicio de la contemporaneidad.

En el pas de deux La péri, junto a la Alonso, Jorge Esquivel, el más distinguido exponente masculino de la escuela cubana y Alberto Méndez, brillante creador de nuestro joven arte coreográfico, rinden amoroso tributo a la tradición heredada de entre muchos maestros, bailarines y coreógrafos en Carlota Grisi, eminencia de la escuela italiana: acaso, la raíz fundamental de la escuela cubana de ballet; legado de fundadores y razón definitiva del arte de Alicia Alonso.

ANN BARZEL

---

# TRES BALLERINAS

---

## EN LA HISTORIA

---

## DE LA DANZA

---

Conferencia dictada en la Biblioteca Nacional "José Martí" el 26 de noviembre de 1976, durante el V Festival Internacional de Ballet de La Habana.

Este festivo mes de ballet ha sido ideado —más que ideado, creado y organizado— con gran gusto y esmero, para el público y los artistas, por la "ballerina" Alicia Alonso. Ella posee numerosos títulos honoríficos, pero sin duda ninguno tan apreciado como el de "ballerina". En el mundo de la danza el epíteto de "ballerina" es el más estimado, y aunque como palabra se usa muy indiscriminadamente, para los conocedores son muy contadas las artistas que merecen con honestidad tal título. Aquellas a las que se le confieren la gracia y la grandeza de una Alicia Alonso.

En nuestro mundo dominado por el sexo masculino, resulta interesante el papel de la mujer bailarina. Es un hecho conocido que las niñas superan en número a los varones en las escuelas de ballet del orbe. No obstante, en la profesión teatral, los bailarines

han salido más que beneficiados. En los anales del ballet los varones han predominado, desde Gaetan y Auguste Vestris hasta Nijinsky, Villella y otras superestrellas contemporáneas, que han cautivado el gusto del público. En el terreno de la danza popular están los indestructibles Fred Astaire y Gene Kelly. Los varones tienen la musculatura adecuada para ofrecer los más ostentosos, deslumbradores y aplaudidos momentos del ballet. (Aunque esto es cierto en general, debo admitir que las bailarinas del Ballet Nacional de Cuba están dominando algunas de estas virtudes e invadiendo el campo de los bailarines; pero dejemos esto para otra oportunidad). Durante muchas décadas, solamente en la variación de noventa segundos y en la coda del pas de deux clásico, ha podido el varón mostrar su fortaleza superior, y así lo hizo.

Sin embargo, para la bailarina existe esta categoría especial, la "ballerina". ¿Qué es una "ballerina"? "Ballerina" designa papeles tales como el de la Reina Cisne o el de la Princesa Aurora. Una "ballerina" es también la designación de una posición definida en una compañía de ballet, el título de la mujer principal

Esta denominación es como un prefijo, un tratamiento. No indica el concepto básico ni determina **quién** es intrínsecamente una "ballerina". Para aquellos que saben, no lo es una mujer por el hecho de que tenga asignado un papel principal, ni tampoco la muchacha que ostenta la posición cimera en una compañía. Una "ballerina" real posee un estilo, un halo, una magia, un misticismo, un aire, un arte —que no dependen en nada del papel que baila— cualidades que la hacen ser reconocida por el público como algo especial.

La "ballerina" emergió al comienzo del ballet en el siglo XIX. Los ballets eran creados para mostrar su habilidad particular —**Giselle**, **La sífide**, **Ondina**, **La péri**— posteriormente **El lago de los cisnes** y **La bella durmiente**. No existe ningún ballet titulado **Albrecht traiciona a la muchacha campesina**, ni tampoco el ballet **Sigfrido busca su ideal**. Los ballets de la época romántica eran vehículos para las "ballerinas". Se suponía que la "ballerina" tuviese talento, belleza, una gran técnica y, sobre todo, un magnetismo personal. Sus papeles siempre la hacían aparecer adorada, encomiada, elevada, amparada por su partenaire. Me temo que era lo que las feministas actuales denominan "un objeto sexual". Pero un grupo de bailarinas con todas las aptitudes requeridas, poseían dotes adicionales: fortaleza de carácter, creatividad, iniciativa. Lograron mucho más que la simple ejecución de sus papeles danzarios, pues no se quedaron dentro de los límites prescritos para las bailarinas de su época.

En este punto y momento, resulta conveniente echar una ojeada a las carreras de tres "ballerinas" de este tipo. Ellas cruzaron los océanos, engrandecieron los escenarios de ballet, conquistaron nuevos mundos para la danza y les abrieron nuevos horizontes a las multitudes. Estas tres extraordinarias mujeres, "ballerinas" en todo el sentido de la palabra, son: Fanny Elssler, Augusta Maywood y Alicia Alonso. Desde luego, como acontece con los artistas, ellas se diferencian: cada una es única. No obstante, hay algunas similitudes en sus carreras y realizaciones. Además de cruzar océanos y fronteras, y expresar con el ballet lo que no pueden las palabras, cada una, a su modo, fue dueña de su propia carrera y produjo un tremendo impacto en los públicos, en la danza teatral y en la estructura de las compañías de ballet.

Si los espíritus o fantasmas de los que vivieron hace mucho rondaran por los escenarios de sus pasados triunfos, el espíritu de Fanny Elssler podría estar vagando por La Habana y se deleitaría enormemente este mes. La Divina Fanny, como fuera llamada, bailó en La Habana en 1841. Los cubanos la aclamaron y ella volvió al año siguiente para quedarse por cuatro meses. Elssler, austríaca hija de un músico, había conquistado Viena a los diecisiete años; luego conquistó Milán, París, Berlín, Londres, Nueva York, La Habana y a lo largo de su trayecto cautivó a hombres famosos, como el Príncipe de Saboya y Napoleón II, el hijo tuberculoso de Bonaparte inmortalizado por Rostand en **L'Aiglon**. Cabe decir

incidentalmente que si bien Fanny aparece en la obra como una figura opaca, aquél acudía, según lo escrito por ella en su diario, a verla con frecuencia; pero nunca se conocieron personalmente. Sea lo que fuere, Fanny era una "ballerina" verdadera, que poseía la marca de la singularidad en una época conformista. Tenía un vivo sentido de la aventura y siempre anduvo a la caza de ideas nuevas en su arte, tales como el aprendizaje de danzas provincianas españolas, y de las danzas campesinas del folklore cubano. Una travesía marítima era un viaje espantoso en 1840, y aun así, la favorita de los públicos europeos estaba intrigada ante la perspectiva del Nuevo Mundo, y vino a América donde bailó en grandes ciudades y en pequeños pueblos, en la costa este y en el sur. Su influencia fue tremenda; literatos, filósofos y ensayistas tales como Emerson y Thoreau alabaron su arte. Se presentó en Nueva York, Boston, Baltimore, Charleston, Nueva Orleans. En Washington, el Congreso recesó en sus actividades de modo que los legisladores pudiesen asistir a la representación de la Elssler. El presidente Martin Van Buren quedó encantado e invitó a la "ballerina" a encontrarse con él y con sus ministros en la Casa Blanca. También Elssler ofreció una función de beneficio para recaudar fondos destinados al Monumento de Bunker Hill, en memoria de los héroes de la Revolución norteamericana. Los ediles de Boston vacilaron en aceptar dinero de una frívola "bailarina de puntas", pero ésta bailó, aquéllos aceptaron y el Monumento de Bunker Hill se alza en Boston.

Elssler llevaba con ella, a cada ciudad, a sus principales bailarines y reclutaba artistas locales para su cuerpo de baile. Preparó bailarines talentosos como la preciosa joven Julia Turnbull, una de las bailarinas nativas; también ayudó al primer bailarín de Norteamérica, George Washington Smith, un picapedrero convertido en actor circense, que hizo de partenaire de la Elssler y, después de aprender mucho con ella, fue a acompañar a Mary Ann Lee en la primera producción de **Giselle** del nuevo mundo. Fanny se convirtió en el ideal de los bailarines sin preparación, en un país con escasa experiencia en este arte y sin ningún modelo al cual aspirar.

Pero en esta oportunidad, resulta más interesante para nosotros detenernos en las dos visitas de Elssler a La Habana. Esta es actualmente una ciudad que puede enviar su magnífica compañía de ballet por todo el mundo, y ser sede de un festival internacional de ballet. Los artistas extranjeros invitados encuentran en el Ballet Nacional de Cuba un excelente instrumento, que puede dar realce a cualquier ballet clásico tan bien como baila su propio repertorio. El 1841, los cubanos no conocían aún la existencia del ballet. [Los antecedentes del ballet en Cuba, se inician a finales del siglo XVIII con la visita frecuente de agrupaciones danzarias y teatrales extranjeras, aunque no existían conjuntos nacionales estables que desarrollaran esa actividad. Nota de la Redacción de Cuba en el Ballet.]



**FANNY ELSSLER**

Fanny Elssler se embarcó en Charleston en un buque que venía con una carga de arroz, cerdos y pollos. Tras un viaje tormentoso y frío, la soleada vegetación de Cuba en enero fue una visión acogedora. Significativamente, la "ballerina" había venido por su cuenta, sin contrato alguno./

Negoció en sus propios términos con Pancho Marty, el excéntrico propietario del Gran Teatro Tacón, que se alzaba donde se halla actualmente el Teatro "García Lorca". Los habaneros sentían curiosidad por ver este arte del ballet, presentado por una dama cuyo renombre no desconocían. Elssler decidió hacer su primera presentación con el ballet romántico *La sílfide*. Existía un problema, y si bien para esta iniciadora constituía un engorro, denotaba una necesidad evidente que, como hemos visto en este festival, la solución no se vino a encontrar sino en el presente. Hablo de la necesidad de bailarines locales entrenados, para participar en ballets completos con figuras invitadas. En 1841, el problema estribaba en obtener bailarines de conjunto que

pudiesen aparecer en los pasajes, relativamente sencillos, del cuerpo de baile en *La sílfide*. Como ya he dicho, con Elssler viajaban sus principales bailarines, y en La Habana había muy pocos bailarines profesionales: cubanas que ejecutaban danzas españolas, pero que se negaron con arrogancia a aparecer en un ballet. El maitre de ballet de Fanny, James Sylvain, reunió a una docena de muchachas inexpertas, pero con buena disposición, descritas por Elssler en su diario como "de piel oscura". Merece ser señalado que la "ballerina" no compartía los prejuicios raciales de su época, y estaba contenta de tener jóvenes negras bailando con ella. Las bisoñas muchachas se las ingeniaron bien en las danzas escocesas del primer acto del ballet, y el público pareció aceptar a unas campesinas escocesas con piel oscura. Sin embargo, las novatas no estaban aptas técnicamente para satisfacer las exigencias requeridas por las sílfides del segundo acto, y su confusión desencadenó la hilaridad del público. ¡Cuán distinto ocurre en el presente, en que cualquier bailarín invitado puede contar con cubanos preparados, no sólo para actuar de acompañantes sino también de partenaires y en papeles principales, y en que las barreras raciales se desconocen!

Sea como fuere, la "ballerina" Elssler se sobrepuso al fracaso y casi desastre de la noche inaugural, y posteriormente alcanzó las cumbres de estimación en La Habana. Las flores llovieron sobre el escenario noche tras noche. Se soltaron de sus jaulas palomas y zunzunes. Blancos pañuelos flamearon como signo de aclamación, cuando la fascinante artista interpretó su danza dramática *La tarántula*, su baile de inspiración española *La cachucha*, y otras joyas de su repertorio.

Existe el antecedente de una extraña costumbre de La Habana, en cuanto al procedimiento empleado para las funciones de beneficio concertadas por las estrellas teatrales. [Se conocen varias versiones sobre esta supuesta costumbre, que no ha sido comprobada fehacientemente hasta el momento. Nota de la Redacción de C. B.]

En lugar de vender las papeletas con antelación, la noche de la representación la artista se sentaba a una mesa junto a la puerta con una escudilla de plata, donde los aficionados depositaban sus contribuciones. Fanny encontró esto degradante y embarazoso, pero respetando la costumbre del país, accedió a dar tal función. Habría podido sentirse humillada pero el saldo de su actuación, \$10 000 en monedas de oro y plata, fue una verdadera recompensa. Es de notar que Elssler era muy generosa y bailaba en funciones benéficas para colegas artistas, para viudas y huérfanos, o para la construcción de monumentos públicos.

La expresividad del público habanero y las recaudaciones de taquilla la incitaron a efectuar una segunda visita a Cuba al año siguiente. En esta oportunidad, la "ballerina" se desempeñó como su propio empresario; alquiló un teatro, le hizo todos los arreglos y permaneció en La Habana desde enero a mayo de 1842, dando numerosas funciones. Esta

vez presentó **La fille mal gardée**, e introdujo versiones teatrales de danzas cubanas que aprendió de los trabajadores.

[Existen pruebas de que la Elssler interpretó para nuestro público una versión del zapateo cubano, baile de nuestros campesinos. Nota de la Redacción de C. B.]

Las lisonjas llegaron a alcanzar una profusión extraordinaria. Hubo demostraciones en las que participaron portadores de antorchas, y los admiradores arrastraron su coche por las calles. Le hicieron toda suerte de regalos: joyas, por supuesto, pero también frutas y jaulas con pájaros exóticos. Cuando finalmente tuvo que abandonar una ciudad que había aprendido a amar, sus últimas palabras en el escenario, en un español vacilante, fueron:

"Mi lengua no es el español pero mi corazón es habanero completamente." Cuando el vapor en que se fue de Cuba salió de la bahía, una escolta de varias decenas de pequeños botes, la siguieron varias millas en el mar abierto.

Nuestra segunda "ballerina", Augusta Maywood, cuya consideración nos parece importante, no bailó nunca en La Habana.

[El investigador cubano Jorge Antonio González ha revelado la presencia en Cuba de Augusta Maywood. La bailarina norteamericana se presentó en el Teatro del Circo, de La Habana, en el mes de noviembre de 1849. Su debut se produjo con el ballet **Giselle**, acompañada por Zavystowsky, y en presentaciones posteriores interpretó **Natalia, Las ninfas o La trompeta mágica, Pas styrien, Polka, La sonámbula y Los tres retratos**. Además de sus actuaciones en La Habana, realizó una gira por las ciudades de Cienfuegos, Trinidad y Puerto Príncipe (hoy Camagüey). Nota de la Redacción de C. B.]

Sin embargo, su carrera tuvo elementos singulares que presagiaron la fuerza de carácter y la primacía de las "primeras bailarinas" del Nuevo Mundo en nuestros días. Augusta Maywood tenía tanta fuerza de voluntad como talento, y su estilo de vida se asemejó más al de la mujer liberada de hoy que al de la "ballerina —objeto sexual" del siglo XIX al cual perteneció.

Augusta Maywood fue objeto de iras durante toda su vida. A veces llegó al escándalo, ocasionado por su desprecio a los convencionalismos. Muy a menudo fue aclamada como una artista excitante. El primer furor acació en 1838 en Filadelfia donde la Petite Augusta, a los diecisiete años de edad, hizo su debut en el ballet **La bayadera**, producido por su maestro de ballet, Paul Hazard, un belga que había estudiado en la Opera de París. Esta **bayadera** no debe confundirse con **La bayadera** creada en Rusia que ha sobrevivido hasta nuestros días. La Petite Augusta repitió su éxito en Nueva York, y entonces su ambicioso padrastro la llevó a Francia para que estudiara en la escuela de la Opera de París, con sueños de obtener pingües ganancias a su regreso a América.



**AUGUSTA MAYWOOD**

La joven Augusta resultó dotada excepcionalmente, ágil y virtuosa. Sus aptitudes fueron reconocidas por los profesores y empresarios franceses, y realizó su primera presentación como solista en la escena de la Opera de París a los diecisiete años. Fue elogiada por el gran crítico Teófilo Gautier y aplaudida por "tour Paris". Gautier escribió que era "ágil como un payaso", lo cual quería decir que tenía las extensiones que pocas bailarinas de la época desarrollaron. Igualmente se dijo que saltaba como los hombres no obstante que era pequeña y femenina. Se mencionó también la expresividad de su rostro. De acuerdo con las descripciones, parece ser que se asemejaba más a las bailarinas contemporáneas que a las limitadas bailarinas victorianas. Sin embargo, tras aquella temporada en París, nunca volvió a bailar en la Opera, pues rompió su contrato y se dio a la fuga con su compañero Charles Mabile, hijo del famoso director del Bal Mabillier. La pareja había eludido el ojo perspicaz de la madre de Augusta, pero, debido a que el joven bailarín era menor de edad y no tenía pasaporte, no pudieron irse a Inglaterra como habían

planeado. Permanecieron un tiempo en Francia y de un modo u otro pasaron a España donde alcanzaron muchos éxitos. Llegó un hijo, pero Augusta abandonó al niño y al marido y fue en busca de horizontes más amplios: Portugal, Italia, Austria.

El resto de la carrera de la Maywood fue típico de una mujer dueña de su propio destino. La aclamaron en todas partes. Bailó **Giselle** y muchos otros ballets famosos pero también creó sus propias obras, e hizo la coreografía de un extenso repertorio. Sus años en Italia fueron particularmente representativos. A las numerosas ciudades que visitó, no fue como una artista invitada, con la compañía que cada teatro mantenía, sino que tenía su propio cuerpo de baile. Los bailarines ensayaban concienzudamente las obras que la Maywood montaba o creaba, y bailaban con vestuarios que diseñaba y a menudo confeccionaba ella misma. Esta fue la primera compañía ambulante, en nada diferente a las de hoy día. Es de notar que fueron formadas además otras compañías italianas. Algunas cruzaron el Atlántico y actuaron durante meses, años inclusive, en América. Tal fue el caso de Josefina Morlacchi, que se casó con Texas Jack, un vaquero que se volvió su partenaire.

A pesar de que la Maywood no tenía ninguna formación escolar, se interesaba por todas las artes y parecía ser instruida. Estaba consciente de los problemas políticos y sociales, incluso de aquéllos de la lejana América. Manifestó su simpatía hacia el movimiento antiesclavista, al crear un ballet basado en **La cabaña del Tío Tom**, la novela considerada como promotora de los sentimientos que condujeron a la Guerra Civil y a la emancipación de la esclavitud en los Estados Unidos. Augusta Maywood encantó al público italiano, que encontró a su gusto la brillantez de su baile. Actuó con su compañía en Milán, Venecia, Trieste, Roma, Padua y otras ciudades. En La Scala, fue catalogada como Prima Ballerina Assoluta.

En 1860, la Maywood regresó a Viena, donde había triunfado al inicio de su carrera, y abrió una escuela de ballet que reconocía la importancia de la educación general para el desarrollo de la maestría de los bailarines. La escuela ofreció cursos de historia, literatura, francés, etc. Con gran generosidad, Maywood preparó jóvenes bailarines y patrocinó sus actuaciones. La escuela prosperó y Augusta Maywood fue tan activa coreógrafa y productora como maestra, interesada en todo proyecto teatral. A los cincuenta y un años murió de viruelas en la ciudad de Leopold, entonces parte de Austria, que es hoy la ciudad soviética de Lvov.

Tanto Fanny Elssler como Augusta Maywood fueron "ballerinas" que llevaron su arte al pueblo en todas partes, y el público las amó en muchos lugares del mundo. Estas grandes mujeres fueron dueñas de sus propios destinos. Tales características sobresalen en la carrera de Alicia Alonso, una verdadera "prima ballerina", una artista que ha elegido y determinado su propia carrera y ha bailado ante los pueblos de muchas naciones. La Alonso aportó una nueva dimensión, no bastándole con conquistar el mundo

entero. Contaba también el amor y el deber hacia su propio pueblo, y creó para él una gloriosa riqueza: el Ballet Nacional de Cuba.

No es necesario hablarle a este público la talla artística alcanzada por Alicia Alonso en su danza. Y resulta innecesario insistir en sus logros como directora de una compañía, como coreógrafa, y como un notable ser humano. Sin embargo, puesto que soy una observadora que tuvo la dicha de presenciar numerosos momentos sobresalientes en la carrera de Alicia Alonso, les referiré a los que aquí disfrutaron de este Festival de Ballet, unos recuerdos que podrán encontrar interesantes.

Vi por primera vez a la jovencita Alicia Alonso en Chicago, con el Ballet Caravan, un pequeño pero selectísimo grupo dirigido por Lincoln Kirstein. Era una muchachita delgada con grandes ojos negros y un **arabesque** que se alzaba hacia lo alto con una línea depurada. Había algo especial en ella, incluso desde sus comienzos: el modo de conducirse, la manera de moverse... El encuentro posterior fue en un ensayo en Lewisohn Stadium, en Nueva York, en el siguiente verano. Alicia se había unido al Ballet Theatre para sus presentaciones de verano en el estadio a cielo abierto; y Antony Tudor estaba creando **Goyescas**, un ballet donde figuraba como estrella la artista invitada Tilly Losch.

Con su vista sagaz, Tudor eligió cuatro novatos para un pas de quatre. Eran Alicia Alonso, Nora Kaye, Jerome Robbins y David Nillo. Incluso en el ensayo, la elegancia de los movimientos ondulantes de Alicia en la danza española sobresalió brillantemente... En ese otoño el Ballet Theatre cumplimentó un prolongado contrato con la Chicago Opera; había programas exclusivos de ballet dos veces por semana. Fue la primera temporada de Alicia con la compañía, pero el director artístico, el difunto Richard Pleasant, advirtió que la muchachita del cuerpo de baile tenía "aspecto de ballerina", y se le confió su primer papel principal, el "Pájaro" en **Pedro y el lobo**, con coreografía de Adolph Bolm. Inexperta como era, bailó con serena precisión y no se turbó cuando, en un movimiento imprevisto, resbaló de la espalda del lobo al que estaba asediando. Simplemente mantuvo la caracterización con vivos movimientos de pájaro, que le acudían con facilidad, como artista que había observado las grandes y pequeñas cosas de la naturaleza desde sus tiernos años.

Se le asignaron más papeles principales en las temporadas subsiguientes y, en 1944, en una matinée en la Chicago's Opera House, Alicia Alonso bailó **Giselle**, por primera vez en esa ciudad. Era una ocasión impropia para el público general —una función dedicada a los niños el 10. de enero, la tarde posterior a las fiestas nocturnas de Año Nuevo que celebran la mayoría de la gente. Pero los aficionados de la Alonso estaban allí— y ya tenía muchos. Supimos que habíamos presenciado el despegue de un vuelo que llegaría al cielo. Pues realmente la **Giselle** de Alicia Alonso se ha convertido en una leyenda, un patrón de perfección en el mundo del ballet.



**ALICIA ALONSO**

He presenciado el desarrollo que tuvieron en el transcurso de los años las interpretaciones de Alonso en *Giselle*, *El lago de los cisnes* y *Coppélia*. Ninguna actuación fue igual dos veces. Con la imaginación, que constituye el distintivo real del artista, aportaba un nuevo detalle de los gestos, un significado aclaratorio implícito en un viejo paso. Estas innovaciones revitalizaban los papeles, en tanto que una técnica siempre más depurada se añadía a una fascinante representación... Incidentalmente quisiera señalar que Alicia Alonso, la bailarina, no fue un producto de promotores. Estudió, es cierto, con buenos maestros; fue una estudiante siempre ávida de asimilar los conocimientos de ballet. Pero la forma en que usó su preparación, el cauce por donde dirigió su talento, fueron resultado de su propia elección, de sus propias decisiones. La mayoría de las "ballerinas" de fama mundial son fruto de escuelas y promotores. Balanchine ha moldeado el estilo de *María Tallchief*, de Suzanne Farrell, de todas sus "ballerinas". Ninette de Valois y Frederick Ashton

transformaron a la talentosa y dúctil Peggy Hookham en la encantadora Margot Fonteyn. Antony Tudor advirtió las posibilidades que tenía la joven Nora Kaye y la ayudó a convertirse en la más grande "ballerina" dramática de Norteamérica. Diáguilev y su equipo formaron deliberadamente a Alicia Márkova. Hubo instructores, patrocinadores y promotores para las distintas protegidas. Pero Alicia Alonso se abrió su propio camino. Ella sola es responsable del trayecto que la condujera a ser la gran "ballerina" Alicia Alonso.

Resulta interesante, al revisar la carrera de Alicia Alonso, hacer mención de algunos de los papeles que no volvió a interpretar; cada cual a su modo demostraba la notable versatilidad y la sensibilidad humana de la artista. Por ejemplo, tenemos el *Undertow*, de Antony Tudor, donde Alonso hizo el personaje de Ate, detestable adolescente que incitaba a delinquir a una banda de pilluelos. Su vívida interpretación no ha sido igualada nunca; cuando otros bailan el episodio, resulta algo insignificante...

Ya sólo pertenece al recuerdo uno de los primeros papeles clásicos de Alicia, una simpática y juvenil chicuela de un pas de deux interpolado en **Baile de Graduación**, de David Lichin. En este pas de deux, que bailó con Richard Reed, Alicia desplegó el estilo sereno y autorizado y la técnica meticulosa que le eran característicos desde sus primeros tiempos. La técnica siempre fue su fuerte. Recuerdo que el coreógrafo Antony Tudor señaló una vez: "Alicia es casi impertinente en su perfección." Su perfección parece censurar el baile defectuoso de los demás.

La versatilidad de Alicia quedó probada pronto en su carrera, demostrada en **Circo de España**, un ballet de Carmelita Maracci, una sátira mordaz de las costumbres y maneras de la España decadente. Alonso representaba a una gran dama —egoísta, desconsiderada, despreocupada de los sentimientos de sus sirvientes. La delicada poesía de los cisnes y las Willis fue desechada en tanto se entronizaba el epigrama de la crítica social. En un pasaje, la Alonso mostraba la crueldad del carácter sentándose en la espalda de una joven sirvienta, descuidada, extendiendo los brazos, con castañuelas en las manos, y ordenándole a otra sirvienta que las hiciera sonar.

El papel también requería que ella fuese la dama disoluta que fumaba cigarrillos. Todavía recuerdo con cuanta furia exhalaba Alicia las bocanadas. Posteriormente dijo muchas bromas sobre esta actuación desacostumbrada. El humor contagioso de Alonso en **La fille mal gardée**, siempre le dio ánimos a la compañía, pues la "ballerina", con gran imaginación, inventaba nuevos detalles, movimientos cómicos que divertían tanto a sus compañeros como al público.

Significativamente, ella nunca recurrió a farsas ni a payasadas: su humor consistía en hábiles bocadillos de mímica y exquisitas exageraciones de depurada técnica —y esto lo hemos visto después en la producción de **La fille** realizada por el ballet cubano.

Respecto a otros papeles, Alonso fue la desesperada amante en el **Lilac Garden**, de Tudor, y la solterona frustrada en **Fall River Legend**, obra de Agnes de Mille. También fue la musa de la danza Terpsícore, en el **Apolo**, de Balanchin. Acompañada por Igor Youskevitch, creó el papel principal de **Tema y variaciones**, obra de Balanchin que bailó con una tersa precisión. Su gitana en **Aleko**, de Massin, fue representada por ella con el mismo temperamento de los papeles españoles que había bailado antes briosamente.

En una temporada, tras un año de ausencia a causa de la primera operación que sufriera por el deterioro de su vista, Alicia Alonso regresó a bailar con una nueva perspectiva artística. Los meses que pasara inactiva le aportaron nuevos valores, nuevos encantos a sus movimientos. Esto quedó particularmente evidenciado con un papel que interpretaba por primera vez en un ballet ya olvidado, **Graziana**, con coreografía de John Taras sobre una música de Mozart. Advertí un defecto al retorno de la "ballerina"; bailaba con la cabeza ligeramente inclinada hacia adelante.

Pero tras muy pocas actuaciones, Alonso, siempre dueña de sí, corrigió pronto esto, cosa que no es fácil, pues una vez que se adquiere una postura viciada, resulta difícil erradicarla.

La influencia de Alonso alcanzó a sus colegas y partenaires; un ejemplo de ello es Igor Youskevitch. Al principio era atlético, viril y de noble presencia, pero estaba preocupado ante todo por los aspectos físicos. Sin embargo, trabajando con Alicia se contagió con el arte de ésta, y sus papeles alcanzaron matices más variados. Alonso y Youskevitch bailaron una temporada con el Ballet Ruso de Montecarlo y dejaron un legado de inspiración e ideas mejores sobre la producción. En **Giselle**, ciertas escenas de carácter mímico que el cuerpo de baile había improvisado al azar, se convirtieron en episodios íntegramente estructurados, que armonizaban con la ejecución de sus directores. Alonso comprendía la importancia del ballet en su totalidad y preparó al conjunto, de modo que estableció movimientos y gestos definidos que coordinó en un flujo rítmico y emotivo.

Con el Ballet Ruso, Alicia bailó **Arlequinade**, creado por Boris Románov sobre música de Drigo. Era ella una encantadora y caprichosa Colombina para el travieso Arlequín de Youskevitch. Su papel incluía una brillante variación, en un vocabulario de batería pocas veces asignado a una "ballerina".

Alonso, la bailarina, nunca ha llegado al "non plus ultra" de su actuación; busca mejorar eternamente la pasión devoradora. Siempre está tratando de lograr la perfección y tiene la humildad de admitir nunca que ha alcanzado la cúspide. Su **Lago de los cisnes** es un ejemplo válido. Lo ha ejecutado muchas veces, pero cada interpretación resulta una nueva aventura de la danza. Algunos encuentran poco ortodoxo el "tempo" lento que ella prefiere, pero "hay mucho que poner en él, mucho que hacer" (dice la "ballerina"), "todavía tengo que descubrir todas las posibilidades y significados del papel". Y en verdad que llena cada fugaz segundo con su danza bella y significativa.

Tengo muchos recuerdos de Alicia Alonso, la persona afectuosa, considerada, jovial. También recuerdo la agilidad de razonamiento de Alicia Alonso fuera del escenario, su decisión y diplomacia en el manejo de una situación de enero de 1959. Estaba con el Ballet Theatre en Chicago cuando corrió por el mundo la noticia del triunfo de Fidel Castro y sus revolucionarios, al derrocar al régimen batistiano. Alonso, que tenía programado comparecer en una rutinaria entrevista televisada sobre divulgación del ballet, se vio de pronto contestando preguntas relativas a sus opiniones sobre los acontecimientos políticos. El buen discernimiento y sinceridad que evidenció para con la Cuba que siempre había sido su patria, nos impresionó y conmovió a todos.

Al disfrutar estos días de exquisita danza que presenta el V Festival Internacional de Ballet de La Habana, recordamos a "ballerinas" especiales, que colaboraron en hacer del ballet el arte especial que es, y especialmente a la especialísima Alicia Alonso.