

# Fernando Alonso en primera persona

*El ballet cubano no lo hizo Alicia, ni Fernando, ni Alberto,  
lo hizo el pueblo cubano, es la forma de bailar de los cubanos,  
la manera en que se comportan. Eso es lo que hace a la Escuela Cubana.  
Nosotros ayudamos un poco.*

FERNANDO ALONSO

## 1

Dicen que hacen falta dos personas para esta carrera. Eso es una realidad. Está el que baila y el que lo ve y da las correcciones y está diciendo: «Oye estás haciendo esto mal». Todas las historias de los grandes bailarines han tenido siempre detrás al maestro, que es la figura desconocida, la figura escondida detrás del bailarín. Pero el problema del maestro es hacerse entender; eso es lo difícil, porque el maestro no es aquel que viene y dice: «Ay, Dios mío, mira que se lo he dicho veinte veces y no acaba de entender». No [...], el maestro tiene que lograr que entienda; de lo contrario, no está enseñando. Un maestro no es el que da la clase de ballet solamente. Un verdadero maestro es el que, prácticamente, vive con el alumno, es el que le enseña la vida. Eso es, verdaderamente, ser maestro.

[...] Creo que hay mucha gente que viene de afuera con nuevas ideas que no son las mismas que uno tenía y ese es uno de los peligros actuales. Hoy en día, las distancias se van haciendo cada vez más cortas y los nuevos elementos a lo mejor no son buenos para la Escuela. Hay que estar luchando porque no se pierda la esencia de esta Escuela. Hay innovaciones que se pueden aceptar y otras que no. No podemos sacrificar nuestra línea, toda una serie de elementos que caracterizan a la Escuela Cubana.

[...] Me parecía importantísimo saber qué músculo se debía usar en cada momento, porque el ballet es un arte muy selectivo. También tuve amistad con dos médicos psiquiatras. Era muy importante ver como debía tratar a los muchachos y muchachas a los que daba clases, para que fueran efectivas las correcciones que les brindaba. Que no los destruyera, sino, por el contrario, que los ayudara a mejorar, a superarse. A todos no se les podía dar la corrección por igual porque cada persona es diferente. Para ser un buen maestro hay que conocer también las leyes físicas, porque hay que saber qué cosa es inercia y cómo se rompe la inercia y cómo hay que usar las fuerzas centrípeta y centrífuga para los giros. Todos esos detalles. El sentido del equilibrio, con la vista, sobre todo, eso lo estudié mucho por Alicia con el problema de su vista. Yo le pedí durante muchos años que cerrara los ojos para hacer los ejercicios porque sabía que ella

perdería la visión e insistiría en seguir bailando. El desprendimiento de retina en aquellos tiempos era definitivo.

[...] El cuerpo humano es un generador de vicios porque uno trata de acomodarse siempre y, al acomodarse, el cuerpo va creando sustitutos para hacer las mismas cosas. Por ejemplo, cuando uno gira y tiene que usar el pie de atrás para hacer el giro y empieza a hacer el giro con los brazos. El bailarín no se da cuenta de que está usando excesivamente los brazos y no está usando la pierna de atrás. Ahora, cuando el bailarín ya tiene el vicio, hay que insistirle en romper el reflejo condicionado que creó. Cuando uno crea un reflejo condicionado para bailar, ya no tiene que pensar en que debe poner empeine sino que el empeine automáticamente se pone. Cuando un bailarín crea un vicio, hay que explicarle y repetírselo. Repetir el paso anterior y el posterior para que cree un nuevo reflejo condicionado.

(Martha Sánchez; «Memorias de un seductor»; en *Danzahoy*, n.º 34, San Francisco, agosto-septiembre, 2004, [http://danzahoy.com/pages/members/34\\_150804/actualidadp.php?seccion=notas/ac01](http://danzahoy.com/pages/members/34_150804/actualidadp.php?seccion=notas/ac01)).

## 2

Aunque la obra *Don Quijote* resulta agradable y útil para mostrar la técnica, el virtuosismo y la versatilidad, también debe poner a prueba las cualidades histriónicas de los intérpretes, cuyos caracteres deben reflejarse durante toda la obra. No obstante, mis preocupaciones por los aspectos dramáticos en *Don Quijote*, los principales desafíos actuales a los que se enfrentan los bailarines son los técnicos. Admiro las vueltas (*pirouettes*) y los balances (equilibrios sobre una pierna), pero, como en todos los pasos del ballet, la corrección de sus ejecuciones debería ser el primer reto a plantearse por el artista de la danza en cualquiera de las épocas.

Los balances, esos interminables momentos inertes, sobre una punta en las chicas y sobre la media punta en los chicos deben ser espontáneos; nunca rebuscados. Ellos exigen al bailarín un dominio absoluto de la colocación del cuerpo en la que el eje y el punto de apoyo ejercen un papel rector («Dadme un punto de apoyo...»). La conjunción de estos factores es también indispensable en la ejecución de toda clase de giros: *en dehors*, *en dedans*, *a la second*, *en attitude* y *fouettes* en sus más disímiles variantes.

En la actualidad, varios bailarines descuidan el movimiento de cabeza que complementa a cada paso, la correcta realización de los *demi-plié* y el *en dehors* (virado de las piernas hacia afuera), o peor, los sacrifican en aras de imprimir mayor rapidez a las variaciones. El conocimiento de la coreografía no puede llevarnos a la anticipación de los que continúan en perjuicio de los anteriores. Cierto es que cuando se interiorizan ya se bailan de manera automática, pero ha de tenerse sumo cuidado y evitar atropellos que pudieran estropear la calidad técnica.

La incorrecta colocación de los brazos en la preparación y posterior desarrollo de los saltos sólo contribuyen a su deslucimiento. [...] «Actualmente —decía el crítico inglés Arnold Haskell— el ballet es un arte estilizado. [...] No se trata de un entretenimiento, ni de una diversión, sino de arte». Los saltos, otro momento de pirotecnia, se ejecutan muchas veces sin el debido punteo de los pies

y olvidando el factor de «aterrizaje», que tanto repercute luego en lastimaduras.

En algunos momentos, la búsqueda de la espectacularidad circense en la danza conduce a la alteración de la coreografía propuesta por un determinado artista, todo para ganar más aplausos. Un ejemplo de ello es el *pas de chat portée* del *entré* en el *pas de deux* del tercer acto que he visto violentado a menudo en detrimento de su gran belleza. Por otra parte, la inclusión de pantomimas, algo muy maltratado en el ballet actual y que quizá sea el más antiguo contacto escénico y dramático con el ballet de siglos pasados, debe respetar la época. Cuando el bailarín extrema la gesticulación, como previniendo al auditorio de que «ahora sí viene lo bueno» o robando música para reponerse entre un paso y otro, resta belleza al discurso coreográfico, como si se hicieran pausas innecesarias en una conversación. No todos los pasos tienen el mismo valor; es necesario matizarlos, si no, el diálogo resulta aburrido. Hay pasos de conjunción, otros que impulsan a los siguientes y por eso insisto en los matices. En *Don Quijote*, obra literaria del siglo XVII, se narran hechos del medioevo caballeresco, por lo cual el gesto reviste suma importancia.

En nuestros días no se baila como hace cuarenta años. La técnica está cada vez más desarrollada. Pero para el arte del movimiento, la técnica es esencial, no como dueña y señora —como decía Noverre— sino como sierva; es un medio, no un fin. Lo que fue admirable antes aún puede serlo hoy: ahí está Don Quijote, con su lanza y su Rocinante, erguido cuatro siglos después.

(Fernando Alonso; «Trampas y desafíos de Don Quijote»;  
en *Danzahoy*, n.º 49, San Francisco, diciembre, 2005.

[http://www.danzahoy.com/pages/members/49\\_1205/opinion.php](http://www.danzahoy.com/pages/members/49_1205/opinion.php)).

### 3

Yo bailaba en la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical, con Alicia, pero como vi que no se podía hacer una carrera aquí y tenía los medios, me fui para Nueva York. Allí fui taquígrafo-mecanógrafo, fui radiólogo, y, mientras, estudiaba ballet por las noches. Mordkin me vió un día en una presentación y me preguntó si quería bailar en su compañía. Ahí empezó todo, con el Ballet Mordkin.

Formé parte de varias compañías en EE. UU. y recibí varias influencias. Por ejemplo, Enrico Zanfretta representaba la Escuela Italiana, Alexandra Fedórova venía de la emigrada Escuela Rusa Imperial de San Petersburgo, además de Pierre Vladímirov, Anatole Oboukov, Margaret Craske, Mijaíl Mordkin —un hombre bellissimo y un actor fantástico—, que fueron primeros bailarines de los Ballets de Diaghilev. Todos ellos venían de grandes escuelas y transmitían, por tanto, sus conocimientos y exigentes disciplinas. En ese entonces, aprendí la suprema importancia del tiempo de la clase de ballet y la meticulosa preparación, antes de clase, del cuerpo y las articulaciones. También aprendí de los grandes coreógrafos, como George Balanchine, Mijaíl Fokine, Anthony Tudor, Agnes de Mille, entre otros, y, luego, con jóvenes coreógrafos-bailarines como Jerome Robbins, Eugene Loring y Michael Kidd, quienes, con sus nuevas tendencias y búsquedas de lenguaje, rompieron las barreras entre la danza clásica y la danza moderna e influyeron en las generaciones posteriores de la danza en Norteamérica.

Bailé, además, en muchos lugares de Latinoamérica y Europa, no sólo de Estados Unidos, y no sólo recogí esas experiencias como bailarín, sino que, también,

recibí lecciones sobre dirección de ballet, porque viví cómo se dirigía el American Ballet Theatre, viví el Ballet de Mordkin.

[...] También aprendí lo importante que era la promoción en el ballet, cómo se vendía un teatro. Todo eso me permite llegar a crear la compañía, a crear el ballet cubano.

Desde su creación, decidimos que Alicia bailarí y que mi hermano Alberto sería el coreógrafo, porque a mí no me gustaba tanto la coreografía; era muy exigente y estaba metido en la clase de ballet, que tenía sus reglas y menos libertad. Esa la buscaba mi hermano.

Me di cuenta desde el principio que los cubanos tenían algo diferente en la forma de bailar, en la forma de expresarse. Tratamos de hacer un buen ballet, pero los cubanos estaban haciendo una forma nueva de bailar. Entonces comencé a hacer ejercicios que desarrollaran precisamente eso. Esa fue mi labor en los 40 años que fui director del Ballet.

Habíamos empezado con Pro-Arte Musical. Ni la directora pensaba que pudiera ser una compañía de ballet real, porque estaba hecha para entretener a las niñas de sociedad. Pero apareció allí gente con mucho talento, y tuvimos dificultades, porque queríamos bailar y Pro-Arte Musical nos frenaba.

Mi hermano fue el primero en irse y se desarrolló con el Ballet Ruso y con Delfina (Pérez) Gurri en Francia. Fui el segundo, cuando me fui a Nueva York, pero no renunciamos a Cuba. Ayudábamos al ballet cubano en las vacaciones. Una vez al año, hacíamos presentaciones en las escuelas cubanas y tratábamos de mantener el vínculo, aunque pudimos haber hecho carrera afuera.

Valdés Rodríguez, un escritor amigo, nos decía: «Ustedes lárguense de Cuba, están perdiendo el tiempo, no van a lograr nada en este gobierno». Para trabajar como bailarines tuvimos que hacerlo fuera, porque en Cuba no había público. Fundamos el Ballet Alicia Alonso en 1948, con los bailarines del American Ballet Theatre, que estaba en dificultades económicas y les habían concedido ocho meses de vacaciones. Los contratamos y vinieron a Cuba.

(Johanna Puyol; «Creando historia. Entrevista con Fernando Alonso»; en *La jiribilla*, n.º 283, La Habana. [http://www.lajiribilla.cu/2006/n283\\_10/283\\_21.html](http://www.lajiribilla.cu/2006/n283_10/283_21.html)).

#### 4

Esa fue una etapa [en los musicales de Broadway] muy intensa. Estábamos trabajando con verdaderos profesionales del teatro. El director de escena sabía de música y dirigía teniendo en cuenta la partitura. Se alcanzaba un ritmo estupendo. Acerca de la utilización del tiempo escénico aprendimos que esas horas no se pierden porque valen dinero. Por otra parte, nos permitía, ya comenzadas las actuaciones, tomar clases con diferentes maestros y practicar, relacionarnos con figuras del arte escénico, verlos trabajar. Todo el día, dando clases con Alexandra Fedórova, Anatoli Oboukov, Pierre Vladímirov. En esos espectáculos de Broadway coincidimos con un grupo de colegas que luego trabajamos en el American Ballet Theatre, entrañables compañeros por varios años.

Creo que el sentido de la disciplina que heredé de la escuela jesuita donde estudié en Alabama me ha ayudado mucho. En todas las compañías que estuve,

la disciplina era férrea; la de la comedia musical era casi castrense. Como fui gimnasta, los entrenamientos de natación, gimnástica, fútbol americano le daban un orden a mi vida. Además, escuchaba lo que me decían para contar con varias fuentes de opinión. El observar, el estudiar psicológicamente las diferentes personalidades que trabajaban conmigo, mi autoexigencia y el tener mucho amor por el arte —algo que me ayudaba a recopilar paciencia— me han servido. He tenido suficiente aplomo para contar siempre hasta diez antes de actuar, porque cuando uno está excitado no actúa bien. Es preciso calmarse para poder analizar fríamente y tomar el camino adecuado.

(Tania Cordero; «Fernando Alonso: nueve décadas de fundación y virtuosismo»; en *La jiribilla*, n.º 190 La Habana. [http://lajiribilla-habana.cuba.cu/2004/n190\\_12/190\\_22.html](http://lajiribilla-habana.cuba.cu/2004/n190_12/190_22.html)).

## 5

Había notado su forma de bailar [de Alicia Alonso] muy peculiar. Tenía por naturaleza el *turn out* (virado hacia afuera) que es muy raro y propicia una línea muy linda en las piernas. Sus pasos lucían extraordinarios. Yo veía a otras bailarinas, norteamericanas, europeas, y no eran como ella. Había en Alicia una sensualidad, un endulzar la música, y me di cuenta de que esa debía ser la cualidad de las bailarinas cubanas. En las clases de ballet nos pasábamos mucho tiempo conversando sobre lo que íbamos a hacer. Cuando empecé mi carrera como bailarín en Nueva York, como nos habíamos prometido casarnos, le arreglé el viaje. Pero ella estaba embarazada y llegó a la ciudad con su barriguita y sus piernas viradas hacia afuera, y así andaba por todas partes hasta que nació la niña.

[...] Decidimos fundar una escuela donde los cubanos pudieran aprender el estilo, esencialmente el de Alicia, a quien llamaban el milagro. Debíamos tener muchos milagros, bailarinas de la Escuela Cubana, pero con sus propias características, algo que logramos con Aurora Bosch, Mirta Plá, Josefina Méndez y Loipa Araújo.

[...] Cada persona debe pasar sus propias experiencias, la visión del mundo depende de la psicología individual, pero, a estas alturas, me gustaría explicarle a alguna gente que con la guerra no se resuelven los problemas, que debemos trabajar para amar. Admiro mucho al sexo femenino porque es la representación del amor. Nada es fácil en la vida, pero mientras más difícil, cuando se logra un objetivo, más valor tiene.

(Dafné Reloba y Claudia Delacroix; «Fernando Alonso: la inteligencia en los pies»; en: *Sol y Son*, n.º 2, La Habana, 2005. <http://www.solysonmagazine.cu/item.php?text=Dafn%E9+Reloba&lang=2&item=6&issue=89&contentPage=1>).