

# El lutier de Ballets

Fernando Alonso entrevistado por  
ISIS WIRTH

Uno de los más grandes pedagogos de ballet del siglo XX, y uno de los creadores de la Escuela Cubana de Ballet, Fernando Alonso, nació en La Habana el 27 de diciembre de 1914. Comenzó a estudiar ballet en 1936, con Nicolai Yavorski, en la Sociedad Pro-Arte Musical. Luego, continuaría su formación técnica y artística en Nueva York, con Mijaíl Mordkin, Enrico Zanfretta, Alexandra Fedórova, Mijaíl Fokin, Anatoli Oboukov y Pierre Vladimirov, entre otros. Debutó como bailarín en 1937, en el Mordkin Ballet y, en 1939, ingresó en el American Ballet Caravan, dirigido por George Balanchine. Formó parte del American Ballet Theatre, desde su fundación en 1940, y del Ballet Ruso de Montecarlo, donde alcanzó el rango de solista.

En 1948, junto a Alicia y Alberto Alonso, fundó el Ballet Nacional de Cuba (BNC), llamado entonces Ballet Alicia Alonso, en el cual bailó, enseñó y dirigió hasta 1975. En 1950 creó, junto con Alicia, la Academia de Ballet Alicia Alonso, que es hoy la Escuela Nacional de Ballet. Escuela que Fernando dirigió desde su fundación, en 1961, hasta 1968. Desde entonces, es asesor nacional de Metodología de Enseñanza del Ballet.

Entre 1975 y 1992, asumió las riendas del Ballet de Camagüey, convirtiéndolo en una compañía de clase internacional. Fue director en México, entre 1992 y 1994, de la Compañía Nacional de Danza de México y, en 1995, del Ballet de Monterrey, ciudad donde fue, además, asesor académico de danza clásica y director del Taller de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Ha impartido clases y dirigido ensayos en la Ópera de París, el Ballet Royal de Wallonie (Bélgica), el Ballet del Siglo XX, de Maurice Béjart, así como en Bulgaria, Moscú, Leningrado, Argentina, Brasil, Uruguay, Venezuela, Colombia, Perú, China..., así hasta 58 países.

Fundador de la Sociedad Espeleológica de Cuba, es Doctor Honoris Causa del Instituto Superior de Arte de Cuba y de la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde recibió la Orden al Mérito de Grecia Premio de la Danza. Ha recibido en Cuba la Distinción Raúl Gómez García, el Escudo de la ciudad de Camagüey, la Orden Frank País de Segundo Grado, el Premio Nacional de Enseñanza Artística (2001), la Orden Félix Varela (1981) y el Premio Nacional de Danza (2000). En 2008, se le otorgó el Premio *Benois de la Danse* a toda su carrera, que recogió en el Teatro Bolshói, de Moscú.

**Además de la fundación por usted en 1948, junto a Alicia y su hermano Alberto, del Ballet Alicia Alonso, o sea, el Ballet Nacional de Cuba, la otra gran fecha en la historia del ballet cubano es septiembre de 1950, cuando se crea la Academia de Ballet Alicia Alonso. ¿Qué pautas se siguieron para elaborar esa metodología inicial?**

Las pautas fueron las dificultades que nosotros encontramos en el aprendizaje del ballet, porque nosotros no habíamos pasado por una escuela propiamente dicha

que tuviera una coordinación metodológica, un *silabus*; entonces, sencillamente habíamos aprendido los pasos de acuerdo a como se nos ocurría. Inclusive, yo traté de aprender primero los pasos más difíciles: intenté hacer *double tour* en el aire y *entrechat six* en el principio y no son pasos para las primeras clases, ese no es el orden. Hoy en día se aprenden en quinto o sexto año de ballet. Entonces tuvimos que inventar una metodología que permitiera a los alumnos nuestros tener un *silabus*, una ordenación de pasos. Íbamos aprendiendo de aquí y de allá, porque nosotros estábamos en Estados Unidos, recibiendo clases de ballet en medio de profesionales. Cuando llegó al Ballet Ruso, Alberto tuvo que recibir clases de ballet con un grupo de bailarines que eran descendientes de Diaghilev, y aunque era difícil para él asimilar todo aquello, lo hizo; fue todo un logro. Después de un año de prueba, fue incluso contratado para integrar el elenco de la compañía. Organizamos el aprendizaje del ballet en cinco cursos, para aprovechar los años más jóvenes de las chicas y los chicos, porque eso les permitía entender más fácil los pasos de ballet. Un niño es una esponja, y recibe los conocimientos con mayor ímpetu en su juventud que cuando es un poco más maduro; en edades tempranas no se tienen tantos temores. Es más fácil. Entonces, pensamos que en cinco años podían llegar a bailar profesionalmente y aprovechar más tiempo su vida como bailarines.

En el programa agrupamos una serie de asignaturas que consideramos indispensables para adquirir una conciencia del arte de la danza. Por ejemplo, Anatomía Aplicada al Ballet y Kinesiología, donde explicábamos la metodología del desarrollo muscular: ejercicios que daban más rapidez y más fuerza sin aumentar el volumen del músculo. Todo aquello que habíamos aprendido con entrenadores de deporte, médicos ortopédicos. También impartíamos Teoría y Solfeo, que para mí es indispensable, porque el ballet es un arte musical y hay que saber música para entender musicalmente el movimiento, y así se hacía en la escuela francesa y en otras donde existía una metodología cuidadosa y celosamente guardada por sus maestros. En el programa inicial de nuestra academia incluimos además Pantomima, Danzas de Carácter, Bailes Folclóricos, Historia del Baile e Historia del Teatro, Maquillaje y otras asignaturas.

Yavorski, mi primer maestro, no tenía una metodología adecuada para enseñar ballet. Él era un cosaco que había aprendido a bailar por una parienta que le había enseñado los bailes de salón. En la época de la Revolución Rusa, emigró a París, y allí, para poder vivir, se enroló en una ópera como bailarín. No tenía un orden adecuado para enseñar ballet. Entonces, nosotros nos propusimos hacer una escuela que le diera a los alumnos un conocimiento más amplio del que tuvimos. Cuando fundamos la compañía y la Escuela, ya éramos bailarines profesionales, teníamos que hacer una selección de las diferentes escuelas que conocimos, porque ninguna nos iba a ceder su metodología gratuitamente; teníamos que pagarlo caro. Así y todo, nosotros logramos traer a diferentes personas de esas escuelas, que nos ayudaron a trazar una pauta.

La denominada «Escuela Norteamericana de Ballet», junto con elementos de la Escuela Italiana Antigua, más otros de la Escuela Soviética, y de la Escuela Rusa Antigua, vía la enseñanza recibida de Alexandra Fedórova, son las referencias de

la Escuela Cubana de Ballet. ¿Cómo fue el proceso de selección y decantación de estas influencias?

Cuando nosotros fundamos el Ballet, habíamos tenido el placer de compartir la cultura danzaria de las antiguas escuelas y las modernas tendencias del ballet contemporáneo, habiendo trabajado con coreógrafos como Michael Fokine, George Balanchine, Frederick Ashton, y más modernos como Anthony Tudor, Agnes de Mille y Jerome Robbins, compañero nuestro. Formamos parte de los esfuerzos por crear una escuela norteamericana de ballet y de reflejar la cultura americana en la danza. Las diferentes compañías en que estuvimos como, por ejemplo, el American Ballet Caravan, no pretendían otra cosa que hacer una escuela norteamericana de ballet. Las coreografías que se creaban entonces abordaban temas de la vida en Estados Unidos. *Filling Station*, *Billy the Kid*, *Great American Goof* y *Fall River Legend* eran historias de la vida norteamericana. Jerry Robbins, Eugene Loring eran promotores con sus obras de lo que podía ser la escuela norteamericana.

Cuando trabajamos con Oboukov recibíamos detrás a Noverre; Mordkin, por su parte, había sido alumno de Cecchetti. También, Anatole Vilzak, Alexandra Fedórova, Pierre Vladímirov fueron maestros de los que recibí su experiencia en los salones de ballet. En aquellos años había muchos buenos maestros, protagonistas de la Historia del Ballet, que conocí de cerca.

Y el proceso de decantación de esas influencias fue a través de nuestro placer y nuestro gusto personal. Nosotros veíamos cómo se desarrollaban nuestros alumnos. Veíamos tendencias, no sólo en Alicia, en los que venían detrás también, y no sólo en las muchachas, sino en los varones también. Veíamos una dirección, y tratamos de desarrollar eso al estilo cubano. Igual que se hizo en Estados Unidos en un momento del que nosotros formamos parte. Verdaderamente, nosotros éramos «graduados» de la Escuela Americana. Pero los propios alumnos nos iban llevando a una forma de bailar.

¿Cuál fue, específicamente, el aporte a la Escuela Cubana de Ballet de la School of American Ballet, creada por George Balanchine?

La infiltración de la forma de bailar en la Escuela Americana, que recibió de Balanchine sus conceptos sobre la danza, su sensación de expresarse, el valor que le daba a los movimientos sobre la expresión teatral; todo eso se fue quedando en la experiencia de nosotros para adoptarlo o no. Se puede ver en las coreografías de él que bailamos, en las diferentes épocas también, porque el *Apollon Musagette* no es el mismo estilo que puso en las coreografías posteriores, pues Balanchine fue cambiando su forma de hacer coreografías. Tuve la oportunidad de bailar en varios de sus ballets, incluyendo *Tema y Variaciones*, donde era uno de los cuatro solistas, junto a Melissa Hayden. Balanchine enfocaba su trabajo en resaltar el valor del movimiento por encima de la expresividad, o sea, el placer máximo en el movimiento.

Desde 1948 hasta 1975, usted fue director del Ballet Nacional de Cuba, y formó a varias generaciones de bailarines, entre ellas, la de las célebres «Cuatro Joyas». ¿Qué se propuso entonces?

Me propuse entonces lo que me propongo ahora; estoy haciendo lo mismo que hice toda mi vida. Y si volviera a nacer, haría lo mismo: todo ese proceso

de bailar y enseñar ballet, disfrutar del arte de la danza. Tengo un concepto de cómo debemos bailar, cómo expresarnos; eso es lo que quiero lograr y estoy logrando en mucha gente que está bailando como yo deseo que se bailen las cosas. El ballet es un arte bellísimo, de mucha expresividad, un arte en movimiento, que va a ir cambiando. Hasta cierto punto, debemos conservar la tradición, pero no podemos aferrarnos a la inmovilidad; la danza es un arte que está en movimiento. Hay que aprovechar ciertas cosas, no negarlas, mejorarlas; usarlas, siempre que sean útiles a los conceptos que tengo de la danza. Sencillamente, hacer siempre de la danza, arte.

Hay veces que el aplauso es un enemigo del buen gusto; darle placer al público quiere decir que también hay que educarlo, ayudándolo a desarrollarse. En estos años que tengo, he visto muchas obras, muy buenos bailarines, creo que los mejores del mundo; ellos han desarrollado mi gusto, y eso es lo que enseño, a bailar como es mi mayor placer.

**¿Considera que existe un lazo de continuidad respecto de ese período formativo con la actual generación de bailarines cubanos?**

Hoy en día están bailando muchachos y muchachas con los que yo he trabajado. Si yo los he ensayado, ¿cómo no va existir un lazo? Habrá algunas cosas que suceden en la actualidad con las que no estoy de acuerdo, como, por ejemplo, el exceso de vueltas; estamos cayendo un poco en eso. Yo quiero evitar la demasía de elementos circenses, porque podemos caer en el «defecto» en lugar del «efecto». Además, aquellas que fueron mis alumnas —Laura, Cheri, Aurora— son hoy las maestras de las nuevas generaciones y todavía me piden opiniones y asesoramiento. Siempre que me lo piden, las ayudo. Ese lazo existe.

**El modelo femenino de la Escuela Cubana fue Alicia Alonso, y el masculino, el bailarín norteamericano Igor Youskevich. ¿Cómo se trabajó sobre la base de esos patrones, durante esos años?**

No creo que Igor Youskevich haya sido la figura masculina para la Escuela Cubana de Ballet, porque eso se fue formando poco a poco. El primer cubano en bailar fue mi hermano Alberto, y luego, yo. Alberto bailó con el Ballet de Montecarlo, luego, yo, aunque no había un desarrollo tecnológico que permitiera guardar esa memoria: no existía el vídeo. Iba dejando mi concepto de lo que era bailar un hombre, y eso se transmitió a los que vinieron después. Y vinieron muchos después: Luis Trápaga, Royes Fernández, que era un estupendo bailarín; Jorge Cano, un mexicano que bailó con nosotros también; Rodolfo Rodríguez, Víctor Álvarez, que era uruguayo y cuyo verdadero nombre era Cleo Eneas Esquisimari, y le cambiamos el nombre porque era muy complicado para programarlo; Vicente Nebrada, y después, Azari Plisetski, que era muy buen *partenaire*, graduado de la Escuela Rusa, y que se cubanizó un poco trabajando diez años con nosotros, durante los cuales le inculcamos, según manifiesta él, la Escuela Cubana, que tuvo gran repercusión en su proyección como bailarín.

En Cuba, los primeros que se hicieron bailarines vieron el ballet ya de mayores, le tomaron afecto y se interesaron por bailar, algunos en desacuerdo con su familia. Además de ellos, escogimos a un grupo de chicos del orfanato. Un grupo muy valioso, porque demostró que la carrera del bailarín tenía valores

propios. Esto de tomar chicos de la Beneficencia lo hicimos desde que teníamos la Academia Alicia Alonso. En esa época, consideramos que desarrollábamos más los miembros inferiores que los superiores y por tanto había que hacer ejercicios. Fuimos a completar nuestro entrenamiento en la academia de levantamiento de pesas de Villar Kelly, y allí logré embullar a un grupo de muchachos, levantadores de pesas, para que bailaran con nosotros algunas veces. Nos hacía falta aumentar el caudal de participantes masculinos y entonces invitábamos a muchos de ellos a bailar, por ejemplo, en *Petrouchka*, y algunos se fueron quedando como parte del elenco del Ballet Alicia Alonso. Entre ellos, estaba un primo mío, Eduardo Parera y Alonso, hermano de Celia Parera, que era campeón de levantamiento de pesas. Tantos muchachos que levantaban pesas representaban algo muy viril dentro de nuestra academia. Ese comienzo influyó mucho en la forma de bailar que hoy en día tiene el muchacho cubano. Con el tiempo, nació el prototipo masculino que en nuestra escuela fue, realmente, Jorge Esquivel, quien tenía una figura estupenda, una gran fortaleza física, y hacía un trabajo de *adagio* muy fácil con la bailarina, pues sabía incorporar a cada bailarina a su ritmo. Y en él se logró, además, elegancia y buen porte.

En cuanto a patrón femenino, cuando yo veía a Alicia bailar no me cabía la menor duda de que era una forma de bailar muy cubana. Había una sandunga muy sutil en la forma de moverse de ella, porque no lo puede negar, está en la sangre. Entonces, cuando le daba clases, yo traté de propiciar que esto se desarrollara aún más. Le ponía ejercicios especiales que facilitaban el desarrollo de esos movimientos que eran tendencia. Luego, surgió el problema de su vista, y entonces tuvimos que trabajar en otra línea; le pedía que cerrara los ojos en muchos de los ejercicios, para que fuera desarrollando otros sentidos, y así complementar la ausencia de visión. El sentido neural de la perpendicularidad, el del equilibrio, el sentido auditivo, eso le permitiría superar la ausencia de la vista, que es un factor fundamental en el sentido del equilibrio y la línea. Entonces, yo siempre estoy diciéndole a los chicos que no se miren en el espejo, que tienen que pensar cómo están haciendo los pasos para ir desarrollando el sentido de su propio cuerpo: cómo se está moviendo, qué imágenes produce su cuerpo; es importantísimo, y eso lo logró Alicia por su enfermedad, pero aprovechando la experiencia había que ayudar a las demás bailarinas a desarrollar este sentido —les montábamos algunos ejercicios con los ojos cerrados—, y hay que seguir trabajando en esto hoy en día. La forma de bailar de Alicia resultó adelantada a su época, y entró muy bien en una época posterior. Yo traté de enfatizar el *en dehors* —el virado para afuera—, las extensiones, el tono muscular, el sentido del equilibrio que tenía, a pesar de la ausencia de vista, pues ella era el prototipo de bailarina que andábamos buscando.

**Los giros son uno de los aspectos más llamativos de la Escuela Cubana. ¿Cómo fue que se desarrolló esta característica?**

Desde el centro, trabajaba todo tipo de variaciones que pudiesen facilitar el giro. Todos los pasos pueden ser enlazados con giros, sólo hay que buscarle la forma de unirlos. Todos los movimientos que hacemos están basados en la física, y el movimiento en la danza es pura física. En el giro hay una serie de

leyes de la física: fuerza centrípeta, fuerza centrífuga, romper con la inercia —la inercia tiene una tendencia y hay que romper con ella para crear un nuevo movimiento—, sin olvidar las leyes del equilibrio. En fin, toda una serie de leyes físicas que se tienen que considerar y utilizar para realizar los giros. Además, está el punto de apoyo, tan importante porque no tenemos alas, uno tiene que girar sobre él. Se trabaja sobre la base del equilibrio, el movimiento de la cabeza, el cuerpo que gira en bloque y el ritmo del ataque. Además de otros secretos. Sobre el movimiento de cabeza, el mareo se evita girando la cabeza rápidamente; eso lo descubrieron inconscientemente los italianos sin saber que estaban usando leyes físicas. Un movimiento de cabeza rápido contribuye a proyectar la linfa sobre las paredes de los canales semicirculares del oído interno y evita el mareo. Cuando se proyecta lentamente produce el mareo. También hay un hecho importante: tomamos elementos de aquellos que giraban bien; por ejemplo, en el dúo clásico, hubo una pareja de argentinos: Julieth y Sandor, que eran bailarines de cabaret, y lograban hacer muchos *pirouettes* cuando trabajaban juntos —Sandor apoyando a Julieth—. Movía los dedos de una forma muy sutil, que no se notaba, y le daba como si fuera una cuerda al giro, imprimiéndole gran velocidad, y podían hacer infinidad de vueltas. Eso lo aprendimos de ellos. Julieth era una bailarina del Colón de Buenos Aires que actuaba con este joven fornido y de buena figura. Estuvieron en la academia de nosotros y le copiamos esa técnica. Ahora, las caderas de las muchachas cubanas, que tienden por naturaleza hereditaria a ser un poquito más anchas, permiten manejar mejor el cuerpo en el dúo clásico, porque el movimiento se controla, más que nada, en las caderas, en el agarre, en donde hay que sostenerla, y debe cuidarse el cómo poner las manos en los «agarres» —ponerlas por debajo de las costillas—. A mí me preguntaban: Maestro, usted qué opina, ¿más vale la cantidad que la calidad? Y siempre respondo: No, más vale la calidad. Ahora, si hay calidad con cantidad, eso es lo mejor .

Usted montó en 1945 para Pro-Arte Musical, el ballet *Giselle*, remitiéndose a la versión del American Ballet Theatre. Más tarde, en 1963, como director del Ballet Nacional de Cuba, trabajó en la filmación antológica de ese título, en versión de Alicia Alonso, por Enrique Pineda Barnet. Y, además, interpreta en el filme el rol de Hilarión. ¿Cuál es su conexión personal con *Giselle*?

En primer lugar, mi conexión es haberlo bailado y haberlo montado. *Giselle* es un ballet de teatro, un drama teatral, ese sentido no puede perderse. Es muy importante la relación entre los personajes, algo en lo que profundizamos con el cineasta Enrique Pineda Barnet, quien me enseñó de teatro y a quien agradezco ese trabajo que hicimos sobre *Giselle*, que consistió en un análisis de las relaciones entre personajes. Eso es lo que le da a *Giselle* la riqueza que se logró. La primera vez que vi este ballet fue con Alicia Markova, que no tenía una gran técnica pero era una gran estilista, y lo que ella hacía en *Giselle* era época pura, y de una belleza extraordinaria. Era una actriz magnífica. He visto muchas Giselles en el mundo y he fijado características muy particulares de cada una de ellas: Ivette Chauviré, Galina Ulanova, Alicia Alonso y Alicia Markova, que marcó una época, hasta, más recientemente, una versión que vi de Alexandra Ferri. Un magnífico compañero para *Giselle* fue Anton Dolin, quien siempre me llamó la

atención por la naturalidad, la actuación tan sana y profunda. También me llamó la atención el francés Serge Lifar, que hacía una entrada extraordinaria en el segundo acto, con gran estilo y elegancia. Esa entrada con las flores era una obra maestra. De Giselle no se debe perder la importancia que tiene el papel de Hilarión, el guardabosques, porque se le representa como la maldad, cuando el que engaña y hace daño es Albrecht. Con Enrique Pineda Barnet pudimos profundizar más en el aspecto dramático de este ballet. Lo más difícil de todo es hacer creer a las bailarinas de hoy en día que en el segundo acto son willis, porque, como actualmente somos tan prácticos y tan materialistas, nos cuesta asimilar la ingravidez, es difícil creer que existen personajes no materiales. Pero hay que creerlo, de lo contrario, ¿cómo lo van a representar?

**El acercamiento a la tradición, o sea, a cómo se asumen los grandes clásicos del repertorio, es una de las marcas de la Escuela Cubana de Ballet. ¿Cuál fue su contribución a ello, durante casi treinta años al frente de la compañía?**

No existe una biblioteca de ballets, sólo a través de los clásicos adquirimos conciencia de lo que se ha hecho en otras épocas. La música está escrita, Beethoven, Bach; la literatura está escrita, pero el ballet se esfuma. Ahora, por suerte, se puede grabar, pero los grandes clásicos fueron heredados —*La fille mal gardée*, *Giselle*, *La sîlfide* y *el escocés*, las obras de Petipa, etcétera— y por eso considero de gran importancia saber cómo se bailaron en sus inicios. Mi contribución está en haber tratado de transmitir lo que recibí en mi experiencia personal, lo que pude ver de cerca, viendo a Fokin, por ejemplo, ensayar *Las sîlfides*, una de las coreografías que más se debe respetar en la historia del ballet. Aún recuerdo como Fokin en el parneo no pedía que cargaran a la bailarina, sino que el muchacho no dejara que la bailarina se escapara volando. Otra cosa en la que insistí fue en la importancia que tiene para una compañía el cuerpo de baile, pues el nivel de una compañía no lo da su primera bailarina, sino el cuerpo de baile, su estilo, su homogeneidad. El movimiento escénico lo enriquece el cuerpo de baile. La disciplina es para mí fundamental, la búsqueda de la perfección; todo eso también traté de entregarlo en los clásicos, aunque la perfección es un concepto humano, por lo tanto, no es absoluto, es relativo.

**En su opinión, ¿qué facilitó, no sólo al ballet sino a la cultura cubana en general, la Sociedad Pro-Arte Musical?**

Pro-Arte fue una universidad para la cultura cubana. Gracias a él presenciamos a los mejores artistas del mundo en sus diferentes especialidades, los mejores de la época. Eso fue una enseñanza tremenda para mí. Yehudi Menuhin, Serguei Rachmaninov, Prokófiev, Rubinstein, Jascha Heifetz, infinidad de sopranos, tenores y barítonos talentosos, artistas famosos de teatro y del mundo de la danza: Ivette Chauviré, Antonia Mercé, entre tantos. Me acuerdo que toqué los dos violines Stradivarius de Menuhin, porque me invitó a que los probara. Claro que los toqué porque yo había estudiado violín. La Sociedad Pro-Arte Musical fue un empeño de una serie de señoras por desarrollar la cultura en nuestro país, y logró traer a Cuba a los más grandes artistas del mundo: violinistas, pianistas, flautistas, cantantes. Las funciones de ópera eran espectaculares. Fue importante la fundación de la escuela de música de



Clarita Nicola, y la de ballet, con Nicolai Yavorski. La escuela de teatro también presentó una serie de actividades muy atractivas que el pueblo de Cuba pudo disfrutar a un precio módico. Hay que tomar más en serio a Pro-Arte Musical.

**¿Qué significó para usted dirigir durante diecisiete años el Ballet de Camagüey, agrupación a la que elevó al rango internacional?**

Durante cuarenta años dirigí el BNC. Cuando acabó mi matrimonio con Alicia, perdí el puesto de director que había ejercido exitosamente; entonces me pidieron que dirigiera el Ballet de Camagüey (BC). Yo tenía casi 60 años. Sin embargo, trabajando con gran esfuerzo, logramos levantar esa compañía. Me sentí como el Ave Fénix, que resurge de sus cenizas, y conseguí levantar esta agrupación a un nivel en el que podía competir con cualquier compañía internacionalmente. Eso fue una victoria sobre la adversidad, fue como una demostración de que no estaba acabado. Y esa experiencia me dejó para toda la vida un especial cariño por el BC, institución que fue fundada por nosotros, en un comienzo, apoyando a Vicentina de la Torre en su «locura», como la nuestra, de hacer ballet allá. Recuerdo la experiencia de dirigir el BC y surgen en mí sentimientos profundos muy difíciles de explicar; porque no soy un poeta, ni literato, para poder expresar todo lo que siento, pero, realmente, fue como resurgir, como el Ave Fénix. En sentido general, tuvimos gran éxito en Cuba y fuera de Cuba, porque no fue sólo lo artístico, sino también lo económico, lo práctico y lo bello que se llegó a conseguir en el Ballet de Camagüey. En lo económico, la sede que adquirimos, el apoyo estatal, los locales estupendos, la fábrica de zapatillas y de decorados, el taller de vestuario, etcétera, gracias a lo cual logramos independizar la compañía, porque obtuvimos una serie de conquistas que no tenía antes. Es decir, que yo, a los 60 años, comencé de nuevo a tocar puertas, a llamar por teléfono otra vez, a exigir otra vez, pero con otra calidad y otra competencia. A pesar de los obstáculos que presentaba el hecho de ser una segunda compañía de ballet en Cuba.

**Mucho se ha hablado de que lo distintivo de la cultura nacional se ha transubstanciado, con los medios que le son propios a este arte, desde luego, en la Escuela Cubana de Ballet. ¿Usted lo estima así? ¿Cómo se produjo ese reflejo?**

Alicia fijaba todo lo que ella había visto sobre ballet; Alberto, en cambio, lo rompía y trataba de cambiarlo, para crear cosas nuevas que reflejaran la danza cubana. Él estaba muy influenciado por las coreografías que veía de los norteamericanos y los rusos, desde David Lichine y la época de Diaghilev, que hereda en el Ballet del Coronel De Basil, o sea, lo recibe de ahí, pero la forma de expresión de la Escuela Cubana se va elaborando conjuntamente con el pueblo cubano. Incorporamos al ballet la manera de caminar de los cubanos, la sensualidad y coquetería de la mujer, la virilidad y hasta el machismo del hombre. Por ejemplo, hoy en día, la mujer es mucho más agresiva, más osada, y eso se refleja en el baile, pues en estos momentos de cambios sociales la mujer es así mismo. Es un poco más profundo, pero es el ejemplo que tengo ahora.



Como usted sabe, la antigua denominación de *maître de ballet* designaba a quien, desde la posición de lo que hoy suele llamarse director artístico de la compañía, o su coreógrafo principal, determinaba el sello de la agrupación, al ser responsable del entrenamiento cotidiano, y ocuparse, además, de la escuela que suele ser anexa a la misma. ¿Qué *maître de ballet* fue usted durante su período en el Ballet Nacional de Cuba, que fueron sus «años decisivos»?

Fui esa clase de *maître* que se responsabilizaba con el entrenamiento cotidiano, que supervisaba la escuela, el modo de transmisión de la enseñanza, pero no terminaba ahí. Continuaba en la vida privada de todos los bailarines, tratando de desarrollarlos. Mi labor como maestro no terminaba en el salón de ballet. Yo había coreografiado, pero no era coreógrafo, pues es difícil que pueda ser coreógrafo el que está enseñando. Casi siempre los buenos coreógrafos no son los mejores profesores, porque el buen *maître* debe respetar la pureza académica y el coreógrafo suele tomarse ciertas libertades. Yo me sentía atado a un respeto por la técnica. Mi trabajo como *maître* se extendía hasta ocuparme del comportamiento de los alumnos. Yo no sólo dirigí la compañía artísticamente sino que me tocó trabajar en la parte administrativa, hasta en la búsqueda de dinero; organizaba los horarios de cada día, las funciones, los elencos y varias cosas más; era *maître* de ballet, ensayador, me encargaba de la compañía y de la escuela, tanto en lo profesional como en algunos aspectos íntimos. Llevar todo eso era difícil, demandaba mucho tiempo, y empecé a darme cuenta de que para seguir bailando necesitaba un esfuerzo extra. Por eso dejé de bailar, porque ya no podía dedicarme con disciplina a esa carrera. Estaba enamorándome de la enseñanza.