

Lo cubano a través de lo europeo

Alicia Alonso en *Giselle*

Léster Tomé

ES PROBABLE QUE MIENTRAS ALICIA ALONSO DEBUTABA COMO GISELLE EL 2 de noviembre de 1943, en el Metropolitan Opera House de Nueva York, no muy lejos, en el mismo Manhattan algún conjunto musical cubano, como The Lecuona Cuban Boys o Xavier Cugat and His Gigolos, amenizara la velada en el hotel Waldorf-Astoria, y que canciones como «Aquellos ojos verdes», «El manisero» o «Siempre en mi corazón» estuvieran llegando a miles de radioescuchas en cualquier punto de la geografía estadounidense. Una cubamanía imperaba en Estados Unidos durante la década de 1940, propiciada por la popularidad de la música y los bailes cubanos así como por el intenso tráfico turístico a través del Estrecho de la Florida. Sin embargo, que esa noche una cubana protagonizara un ballet considerado el epítome del romanticismo europeo, sucedía al margen de esa cubamanía. Para el público del Ballet Theatre la carrera de la joven bailarina no sólo era una rareza —el ballet profesional era inexistente en Cuba en ese entonces—, sino también desconcertante a la luz de la visión unidimensional que sobre Cuba tenían millones de norteamericanos: un paraíso tropical en el que exuberantes mujeres bailaban la rumba y seducían al turista contra un telón de fondo de playas, hoteles y casinos. El interés por la Isla había permeado incluso el mundo de la música clásica norteamericana, a través de las composiciones de George Gershwin (*Cuban Overture*, 1932), Morton Gould (*Latin-American Symphonette*, 1941), Aaron Copland (*Danzón Cubano*, 1942) y Leonard Bernstein (*Fancy Free*, 1944). Si en Broadway, en Hollywood y hasta en las salas de concierto, el exotismo cubano era usual, en el ámbito del ballet, y especialmente en la producción de un clásico como *Giselle*, no había espacio para éste. En la noche de su debut en esta obra, Alicia Alonso desafiaba los estereotipos norteamericanos sobre Cuba y los cubanos, al encarnar a un clásico europeo. Aun así, la artista traía un acento personal a la pieza que Jules Perrot y Jean Coralli habían coreografiado en 1841 para la bailarina Carlotta Grisi, a partir de un libreto de Théophile Gautier. Ese tono especial en el baile de Alonso luego se convertiría en la marca de una escuela cubana de ballet.

Al recordar la reacción que inicialmente despertó ante las audiencias del Norte, Alonso ha dicho que «muchas personas quedaron asombradas. Por ejemplo, al principio, cuando fuimos a Inglaterra y Francia, el público de esos países no podía creer que una latina estuviera representando el clasicismo, pues yo bailaba los ballets más clásicos, como *Giselle* y *El lago de los cisnes*. En Inglaterra un crítico llegó a preguntarme cómo tenía la valentía de bailar *Giselle* allí. Independientemente de causar sorpresa, alcancé un gran éxito». La nacionalidad de Alonso iba más allá de una denominación de origen en su pasaporte. A través del baile, su cubanía adquiría una dimensión física, corpórea. A los clásicos la bailarina aportaba un acento personal enraizado en su condición de cubana: «Siempre que danzaba, se notaba en mí una diferencia. A los latinos nos distinguen rasgos específicos»¹.

A pesar de que su éxito artístico le valió a Alonso admiración como una de las más grandes bailarinas del siglo XX, ella continuó siendo una *extranjera* para la crítica europea y estadounidense. Enfrentados con su nacionalidad y las especiales inflexiones de su baile, los críticos nunca dejaron de maravillarse con su condición de cubana. Para ellos, Alonso encarnaba al *otro* en términos de nacionalidad y cultura. Al escribir sobre la bailarina, prestaban atención a sus méritos artísticos al mismo tiempo que enfatizaban los rasgos que la hacían *diferente*. En 1945, Edwin Denby describía así a la artista en el *New York Herald Tribune*:

Alonso es una Giselle muy latina y deliciosamente joven, rápida, clara, directa en relación a su amante. Ella es apasionada más que sensual. Brillante en el *allegro*, no tan convincente en gracia sostenida. Su *plié* no es *todavía* lo suficientemente suave y modulado, y esto debilita sus frases etéreas. Tiene poca paciencia para los efectos lentos y vaporosos que nosotros los del norte encontramos tan conmovedores. Pero nada de ella es artificioso o falso. Sus puntas, sus extensiones altas y juveniles, su línea limpia, su agilidad y su rápido equilibrio son de calidad de estrella»².

A la joven Alonso, que había interpretado *Giselle* durante apenas dos temporadas, todavía le faltaba perfeccionar ciertos detalles. Sin embargo, para Denby esto no sólo era cuestión de dar tiempo a la bailarina de madurar en el papel, sino también un problema de identidad nacional. Su visión de la Alonso contiene ecos de los clichés norteamericanos sobre los cubanos y sus formas de baile. La artista, identificada como latina, es descrita como apasionada, ágil, brillante e impaciente. Además, le son negadas «virtudes del norte» como la gracia, la suavidad, la modulación y la sutileza.

Una década más tarde, en 1955, el crítico Walter Terry escribía en el mismo diario que Alonso era «una de las más grandes Giselles de la época» y la poseedora de un «clasicismo impecable». Para entonces, la bailarina había alcanzado maestría en el papel y su interpretación de éste era admirada y considerada un referente. Aun así su nacionalidad continuaba siendo objeto de atención. Al analizar a la Giselle de Alonso, Terry enfatizaba

«una calidez latina, que infunde a toda la obra un rico rango de colores dramáticos»³. Ante el indiscutible estrellato de Alonso, su identidad cubana pasó a ser vista como un elemento que afectaba a su baile de manera positiva y que no le impedía ser una heredera del clasicismo europeo.

Alonso mantuvo a *Giselle* en su repertorio desde 1943 hasta 1993. Numerosas reseñas documentan sus cinco décadas en el papel. Una encuesta de éstas revela rasgos de su estilo e interpretación que fueron recurrentemente mencionados por los críticos. Por ejemplo, son frecuentes las referencias a su refinada musicalidad, excelencia técnica, elocuente femineidad, intensidad expresiva y control histriónico. Muchos de los críticos, como Denby y Terry, establecieron una conexión entre su estilo y su identidad como cubana. Vale preguntarse hasta qué punto estas características interpretativas de Alonso están realmente conectadas a su cubanidad, o si más bien reflejan una visión europea o norteamericana sobre lo cubano, o si existe una intersección entre estos estereotipos y lo auténticamente cubano. También resulta interesante investigar cómo los rasgos estéticos de Alonso están relacionados con las influencias extranjeras en su formación. Por último, si el estilo personal de Alonso es un indicador de cubanidad, es posible considerar cómo las características de su baile se manifiestan en otros bailarines cubanos e, incluso, en otras expresiones artísticas cubanas.

Para responder a este grupo de preguntas, vamos a enfocar dos de los rasgos de la *Giselle* de Alonso mencionados anteriormente: intensidad expresiva y control histriónico. Por un lado, la simplicidad, la moderación y la ausencia de amaneramientos han sido frecuentemente asociadas a su *Giselle*. Por el otro, existen numerosas descripciones de su interpretación de este papel como profundamente emotiva y apasionada. Resulta paradójico que la economía de medios con que Alonso se acercaba al papel diera como resultado una exuberante comunicación de los estados anímicos de *Giselle*. Sin embargo, en términos dramaturgicos, la filosofía de la bailarina partía de la idea de que menos era más: su control histriónico facilitaba una intensidad expresiva. Al analizar el carácter cubano del estilo de Alonso, este par de rasgos resulta especialmente interesante. Si el uno confirma la opinión general de que los cubanos son sumamente expresivos y apasionados, el otro contradice la noción de que, al comunicarse, hacen un derroche de gestos, expresiones faciales y entonaciones vocales.

Las reseñas de Denby y Terry citadas anteriormente, con sus referencias a una «*Giselle* muy latina» y «apasionada», y a «una calidez latina» que propiciaba riqueza de «colores dramáticos», ofrecen ejemplos de cómo el tono teatral de Alonso era conectado con su nacionalidad. Los comentarios sobre la moderación histriónica y la exaltada expresividad de la bailarina estuvieron presentes desde el inicio de su carrera como *Giselle*. Inmediatamente después de su debut en el papel, John Martin escribió en *The New York Times*: «Ella actúa con tal simplicidad y sinceridad que resulta completamente convincente. Porque evita amaneramientos, incluso salva los escollos de la escena de la locura, cuya trama es inherentemente inverosímil»⁴. En otra crítica de

la función de su debut, Anatole Chujoy reportó para *Dance News*: «Sin afectación, sencillamente tierna, Alonso hizo el primer acto creyendo ella misma en el drama que le había acontecido».

Observaciones similares continuaron a lo largo de su carrera. Sobre su actuación en Montreal en 1967, Ralph Hicklin apuntó en *The Globe and Mail*: «Alicia Alonso ha refinado su arte gradualmente, desechando todo lo superfluo». Tras bailar en Bruselas en 1969, la artista es elogiada en *La Dernière Heure*: «Alicia Alonso no es solamente una extraordinaria bailarina, ella es también una admirable trágica. Su dolor tiene acentos de una veracidad inequívoca y su muerte se desenvuelve con sencillez y grandeza». Ese mismo año, la bailarina causó impresión en Copenhague. De acuerdo con la crítica de Svend Kragh-Jacobsen en *Berlingske Tidende*: «Ella es la más conmovedora y dulce Giselle que hemos visto [...] sentida tan profundamente, que uno la recordará siempre entre las más raras experiencias del ballet».

En el prólogo del libro *Alicia Alonso at Home and Abroad* (1971), Arnold Haskell observó: «En el desempeño de su papel Alicia se transforma en Giselle desde el instante de su aparición, controlando su vívido temperamento»⁵. Al analizar la interpretación de Giselle por Alonso tras una actuación en 1977, Martin Berheimer apuntó en *Los Angeles Times*: «Su esquema histriónico está tan soberbiamente pensado y motivado que logra elevar con majestad un viejo melodrama para convertirlo en una casi introspección psicológica». También en 1977 ella ofreció a Nueva York una Giselle «primitiva en su pasión y simplicidad», según un comentario de Toby Tobias en *Dance Magazine*. Al año siguiente, otra actuación suya motivó a Clive Barnes a escribir en *The New York Post*: «Su actuación, de una amplia escala y rapsódica en intensidad, logra apresar el escenario como un guante de seda que tuviera empuñadura de hierro».

Luego de que Alonso interpretara el ballet en La Habana en 1980, Dino Carrera reflexionó en el *Boletín No.3* del VII Festival Internacional de Ballet de La Habana: «¿Será esto, me pregunto, esa intensidad, a lo que llamaban 'acento latino' aquellos primeros críticos que la vieron bailar? ¿Será ese furor latente, subyacente? [...] ¿Proviene sólo de su nacionalidad o está más bien en su dedicación excluidora a la danza?».

En una carta destinada a Alonso, el crítico inglés Clement Crisp, de *The Financial Times*, reconoció el control histriónico de la bailarina al describir el tono de su baile como uno que no alcanza a ser *mezzoforte*. Según el testimonio del historiador Pedro Simón, esposo de la artista, la simplicidad de su Giselle se debía a que deliberadamente Alonso eliminó elementos superfluos, manierismos y detalles no esenciales. Su moderación dramática se manifiesta incluso en la interpretación de un personaje tan intenso como Carmen, en el ballet del mismo nombre con coreografía de Alberto Alonso. De acuerdo con el punto de vista de Arnold Haskell, en esta obra «el extraordinario autocontrol de Alonso, su dominio sobre su propia personalidad vívida y su temperamento esencialmente latino, es triunfalmente exitoso».

Estas referencias enfatizan cómo Alonso dotaba al personaje de Giselle de verosimilitud teatral, de profundidad psicológica y de una dimensión emocional que resultaban conmovedoras para el público. También prestan atención a la simplicidad, falta de afectación y buen gusto con que la bailarina dibujaba al personaje.

De la misma manera que Terry y Denby habían vinculado la expresividad dramática de Alonso a su condición de cubana, Haskell asoció su «extraordinario autocontrol» histriónico con la capacidad de la bailarina para reprimir una «personalidad vívida» y un «temperamento esencialmente latino». La suposición tras el juicio de estos tres críticos es que cubanos y latinos son necesariamente de personalidad expresiva y vívida y que esa sería la razón por la cual Alonso lograba ofrecer un retrato apasionado de Giselle. Haskell, yendo aún más lejos, presenta a la moderación como ajena y «extraordinaria» a esta cultura, cuyos individuos él ve como capaces de lucir control sólo cuando conscientemente reprimen su temperamento. En contraste con este punto de vista, Carrera sugiere la posibilidad de que la elocuencia emotiva del baile de Alonso no sea una expresión de cubanidad sino de su talento, esfuerzo y «dedicación excluidora». Al dar crédito a Alonso por su entrega al ballet, esta opinión hace justicia a la bailarina, reconociendo su artísticidad como fruto de su trabajo y no como un elemento gratuitamente heredado de su cultura.

Una comparación entre Alonso y otras bailarinas europeas en términos de su actuación en *Giselle*, revela que la moderación histriónica de la artista cubana incluso superaba estándares europeos sobre este tipo de medida. En el documental *A Portrait of Giselle* (1982), Anton Dolin presenta a las más destacadas intérpretes del papel en el siglo XX. La cinta incluye un montaje de la escena de la locura en el primer acto del ballet, con tomas de la inglesa Alicia Márkova, la rusa Galina Ulánova, la italiana Carla Fracci y Alonso. En este pasaje, la interpretación de la artista cubana es la más contenida. Mientras las otras bailarinas presentan el aspecto histérico y extrovertido de la locura, Alonso presta atención a esa otra cara de la enfermedad mental que es introvertida, silenciosa, tímida y recogida. Su pérdida de la razón es un proceso interno.

Cuando Márkova encuentra en el suelo la espada del duque Albrecht, el amado que la ha engañado, ella hace un gesto enfático que revela su intención de usar el arma para suicidarse. Empuñando la espada firmemente, intenta quitarse la vida con un movimiento fuerte y percusivo de sus brazos, mientras sacude la cabeza y contrae el torso de manera estremecedora. Albrecht le arrebató la espada y Márkova emprende una carrera tempestuosa, agitando sus brazos, cambiando de dirección inesperadamente, casi perdiendo su equilibrio... Por su parte, Alonso omite cualquier gesto que sea una ilustración explícita de autoinfligirse una herida. Apenas sostiene la espada por su punta y, sin morverse, la contempla. Esto es suficiente para sugerir su intención suicida. Luego, su carrera es comedia si se compara con la de Márkova. Mientras corre, Alonso mantiene su equilibrio y, en vez de zarandear sus brazos, apunta con ellos hacia delante.

Ahora Giselle tiene una visión de una Wili. El fantasma vuela de un lado a otro del escenario. En este punto, el documental muestra a Ulánova poseída de pánico. Con ojos tan abiertos que se le salen de las órbitas, la bailarina rusa camina hacia la Wili. Luce como si apenas pudiera creer lo que ve. Mientras avanza, se lleva las manos a la altura de la cara, enfatizando su terror y fragilidad. En contraste con Ulánova, Alonso mantiene una expresión inescrutable, como si su mente estuviera ausente. Su reacción ante la Wili es casi mecánica. Apunta a la visión no con pánico sino como si soñara despierta.

Fracci aparece en la secuencia en que Giselle, perdida en su locura, recuerda cómo solía bailar en sus días de felicidad. La italiana presenta a una muchacha extremadamente débil y de cara demacrada, desolada. Sus brazos y piernas colapsan como los de un títere mientras trata de bailar. Finalmente sucumbe. Con la cabeza y los brazos inertes, cae al piso en un desmayo del que le toma algunos segundos recuperarse. También aquí Alonso evita la exageración. Su rostro se mantiene en calma mientras su cuerpo fatigado revive los pasos de baile. Sus piernas le fallan pero no colapsan. Sus pasos inestables sugieren que pudiera caer, pero no cae.

Irónicamente, esta comparación ilustra cómo ciertas nociones sobre la exuberancia expresiva de los latinos y el comedimiento de los europeos pueden ser subvertidas. Alonso, siendo cubana, solía ofrecer un retrato de Giselle que era sumamente mesurado en su uso del gesto y del tono dramático, mientras que un grupo de bailarinas europeas proporcionaban imágenes ardientes y exaltadas. De estas diferencias en enfoque histriónico no debe concluirse que la Giselle de Alonso fuera necesariamente superior a las de Márkova, Ulánova y Fracci, pues ello perpetuaría la hegemonía de los valores «europeos» sobre los «latinos», con Alonso, en tal caso, representando la contención y las otras bailarinas, el apasionamiento.

Alonso ha atribuido su control histriónico y sentido de actuación a las enseñanzas del coreógrafo británico Anthony Tudor, quien estableció el género conocido como ballet psicológico. Al decir de la bailarina:

[Tudor] hacía énfasis en el sentido expresivo escénico. Nos pedía que habláramos con el cuerpo, no con los gestos de la cara. Y, en lugar de buscar una expresión exagerada, prefería trabajar con el mínimo de elementos. Su forma de exponer el argumento de un ballet era maravillosa, magistral: aunque simple, lo decía todo.

[Tudor] solía pedirme que no sobreactuara con mi cara. El decía: «Alicia, tu boca y tus ojos están por todas partes!». Y tenía razón. Así que me enseñó [...] a usar todo mi cuerpo para expresar emociones, estados anímicos, el drama del momento. Mis emociones latinas habían estado centradas en mi cara, pero ahora estaban siendo distribuidas en una manera nueva para mí.

Con Alonso y Tudor como ejemplos, estas declaraciones de la artista confirman la popular idea de que los cubanos son exageradamente vivaces en sus formas de comunicación y de que los europeos son más medidos en su

expresividad. Alonso se considera a sí misma la poseedora de «emociones latinas» que afloran espontáneamente a través de una intensa gestualidad de su rostro. Tal opinión sugiere que el estereotipo sobre los cubanos como comunicadores exuberantes tiene su origen en un rasgo real de esta cultura. Intersección entre estereotipo y realidad.

La descripción de una situación efectiva se transforma en estereotípica cuando es presentada como un modelo rígido, esquemático y absoluto que simplifica, empobrece y trivializa a la realidad. En los estereotipos no hay claroscuro, sino blanco y negro; no hay multidimensionalidad sino unidimensionalidad. Cuando Denby clasificaba a la joven Alonso como una bailarina latina que ofrecía una Giselle apasionada pero carente de gracia y modulación, su visión partía de un estereotipo que ignora que la emocionalidad extrovertida, aun si es parte de la cubanidad, no representa todo el rango expresivo de los cubanos

Tanto la exuberancia como la mesura son parte de la identidad de la Isla. Ambas características emergen, por ejemplo, en su música y bailes populares. Mientras que la conga, la rumba, el mambo y la salsa representan el aspecto más extrovertido de la cubanidad, otros géneros, como la habanera, el danzón y algunas formas de son, muestran que los cubanos controlan y modulan sus expresiones. La habanera, propia del siglo XIX, se destaca por su simplicidad y moderación. Sus letras son gentiles y lánguidas. En su estructura musical, la melodía principal sigue el tempo lento marcado por una célula rítmica simple, repetida de inicio a fin como un *ostinato* minimalista. En la danza el control se evidencia en el sentido de dignidad y elegancia de la pareja, cuyos pies apenas se despegan del suelo. La contención es un valor tanto estético como social también en el danzón, género descendiente de las contradanzas de aire cortesano que se bailaban en los salones de la sociedad colonial. Por motivos raciales, las contradanzas deliberadamente evitaban movimientos efusivos —que los altos estratos sociales asociaban con los sectores negros de la población y, por tanto, consideraban inapropiados. Aunque el danzón incorpora elementos de la música afrocubana, el género heredó el sentido de «decoro» de las contradanzas. El baile promueve el galanteo a través de la cortesía, no de la entrega física. En cierto punto, a la pareja se le requiere hacer un alto y permanecer en pie escuchando la música. Durante este breve descanso, los bailadores conversan en un tono callado y las mujeres se abanicán. Según los códigos del danzón, tal pausa constituye una obligada manifestación de compostura. Otra indicación de mesura es que el danzón minimiza la libertad espacial de los participantes. Esto se lleva al extremo de que, en competencias de baile, moverse dentro de un espacio tan limitado como sea posible es considerado un símbolo de virtuosismo. En algunos concursos la pareja debe bailar sin salirse de un «ladrillito». En la variante urbana del son, el baile observa una similar preocupación por el control y enfatiza la elegancia del torso. Bailar el son en una manera excesivamente extrovertida —«sacando agua del pozo»— se considera rural y poco sofisticado en ambientes urbanos. El estribillo de «Suavecito», un son de Ignacio Piñeiro, invita al comedimiento cuando enfáticamente le pide a los

bailadores que se muevan con moderación: «Suavecito, suavecito, suavecito es cómo me gusta». El resultado es una danza más apolínea que dionisiaca en su control y uso del espacio. En el son y el danzón, la actitud de los bailarines es de ecuanimidad y desenfado: mientras modulan sus movimientos, ellos están conscientes de la energía en reserva y disfrutan tanto estar en control como ser vistos en control de esa energía.

No obstante, la imagen norteamericana sobre los bailes cubanos no contempla la sutileza y mesura de habaneras, sones y danzones, sino el fuego de congas, rumbas, mambos y piezas salseras popularizadas por Hollywood, Broadway y las casas discográficas. Este conocimiento parcial, mediado por intereses comerciales, propicia una visión estereotípica sobre las cualidades expresivas de los cubanos y sus bailes.

La estética del ballet cubano refleja el amplio rango en intensidad y control de los bailes populares de la Isla. En las filas del Ballet Nacional de Cuba, la efusividad ha estado representada por figuras como Marta García, Rosario Suárez y Lorna Feijóo, que se han distinguido por un estilo histriónico expansivo que enfatiza la expresión facial y la gestualidad. Sin embargo, el comedimiento y la modulación también son parte del estilo cubano de ballet, incluso más allá del caso de Alonso. A través de las distintas generaciones del Ballet Nacional, bailarinas como Josefina Méndez, Loipa Araújo, María Elena Llorente, Amparo Brito y Galina Álvarez se han destacado por evitar excesos en sus actuaciones y por basar sus caracterizaciones en la simplicidad y la contención. En algunos casos, el control no es sólo histriónico sino también técnico. La filosofía que Alonso ha transmitido a su compañía es que un bailarín debe restringir sus alardes acrobáticos si estos desvirtúan el estilo del papel que interpreta. Entre un grupo de los balletómanos habaneros, la atención de estas artistas a matices y detalles les ha merecido el título de bailarinas «inteligentes» o «con buen gusto», lo cual da cuenta de que la mesura es apreciada no sólo por los intérpretes sino también por un sector del público. De la misma manera, cuando alguna bailarina basa su actuación no en un estudio detallado del estilo o del personaje, sino en la ostentación de exuberantes habilidades técnicas, suele ser censurada como una «cirquera».

En la actual generación de bailarines cubanos la crítica internacional ha identificado la misma simplicidad y discreción histriónica que antes había visto en Alonso. Al reseñar dos presentaciones de Giselle en Londres por el Ballet Nacional de Cuba, Clement Crisp indicó en *The Financial Times* que Alihaydée Carreño y Lorna Feijóo, quienes alternaron en el papel principal en estas veladas, exhibieron «un inherente control y distinción de maneras»⁶. Las figuras masculinas del ballet cubano también han sido halagadas por su moderación. José Manuel Carreño «mantiene un aire de calma incluso cuando vuela como un torpedo», de acuerdo con una observación de Sarah Kaufman en *The Washington Post* tras una función de *La bayadera*⁷. Al comentar en *The New York Times* su actuación en *El Corsario*, Anna Kisselgoff ha comparado a Carreño con la bailarina inglesa Margot Fonteyn, conocida por su parquedad: «sin pérdida de brillo en la bravura de sus abundantes giros y

elevados saltos, ofrece un aire de tranquilidad»⁸. La misma cualidad es observada en el caso de Carlos Acosta, quien en *Don Quijote* «mantiene una aura de nobleza clásica mientras saca todo tipo de trucos técnicos de su sombrero», según apunta Jann Parry en el diario londinense *The Observer*⁹.

El análisis de lo cubano en el ballet resulta problemático en tanto que demanda reconocer rasgos de la identidad nacional en el contexto de un arte que tradicionalmente se ha considerado europeo. La interpretación de Giselle por Alicia Alonso ilustra cómo la superposición entre lo cubano y lo europeo ha resultado provocativa para el público y la crítica internacional. La convergencia de Alonso y Giselle ha generado reacciones como un cuestionamiento inicial a la posibilidad de que una cubana interpretara este papel, así como una tendencia a vincular el estilo de la bailarina con su nacionalidad. Como se ha visto, frecuentemente este tipo de respuestas han estado conectadas con estereotipos sobre lo cubano enraizados en un conocimiento incompleto de esta cultura. Los rasgos estilísticos de la Giselle de Alonso, no obstante, han desafiado esas visiones estereotípicas. Como ejemplo de ello, la combinación de intensidad expresiva y control histriónico en la actuación de Alonso ha confirmado, por un lado, la noción de que los cubanos son una raza apasionada mientras que, por el otro, ha contradicho el cliché de que esta cultura sólo se comunica a través de códigos exuberantes y sumamente extrovertidos. Y aunque la misma Alonso sugiere haber adquirido su moderación escénica de un europeo, el coreógrafo británico Antony Tudor, la presencia de este valor estético en otras generaciones de bailarines cubanos demuestra que las enseñanzas de Tudor se han convertido en una característica de lo cubano en el ballet. Sin embargo, la contención dramática de Alonso y algunas de las figuras del Ballet Nacional de Cuba no pareciera ser una simple influencia extranjera, sino también la expresión de un rasgo menos conocido de la cultura nacional, que se manifiesta en la música y los bailes populares del país y socava una visión convencional sobre la idiosincracia cubana.

- 1** Alonso, A.; «Bailar ha sido mi vida», entrevista por Léster Tomé, en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, 19 noviembre, 2000, p. E24.
- 2** Denby, E.; *Dance Writing and Poetry*; Yale University Press, New Haven, 1998, p. 171.
- 3** Terry, W.; «I Was There», en: *Selected Dance Reviews and Articles, 1936-1976*; Dekker, New York, 1978, p. 295.
- 4** Martin, J.; «Alonso in Debut Here in Giselle», en: *The New York Times* (New York), 3 Nov., 1943, p. 22.
- 5** A. Haskell, «An Appreciation of the Artist and the Human Being», en: T. de Gámez; *Alicia Alonso at Home and Abroad*; New York, Citadel Press, 1971, p. 16.
- 6** Crisp, C.; «Swan Princess Comes to the Rescue»; en: *The Financial Times*, London, Arts, 29 Sep., 1998, p. 22.
- 7** Kaufman, S.; «Twyla Tharp Entices the Best from ABT»; en: *The Washington Post*, (Washington, D.C.), Style, 22 Mar., 2000, p. C01.
- 8** Kisselgoff, A.; «Closing With a Flourish In Spite of a Reshuffling»; en: *The New York Times*, New York, 4 Jul., 2000, sección E, p. 5, columna 1.
- 9** Parry, J.; «A Right Royal Rout»; in: *The Observer*, London, 28 Jul., 2002, reseñas, p. 11.