

Maestro de maestros

MARIANA SANZ

Amar lo amable, no es amor:

Amor es desenredar marañas de caminos en la tiniebla: ¡Amor es ser camino y ser escala! Amor es este amar lo que nos duele, lo que nos sangra bien adentro... Amor es perdonar; y lo que es más que perdonar, es comprender... Amor es apretarse a la cruz, y clavarse a la cruz, y morir y resucitar ... ¡Amor es resucitar!

DULCE MARÍA LOYNAZ

FERNANDO ALONSO RENACE CADA DÍA EN UN SALÓN DE CLASES. IMPORTA poco si en La Habana, en México o en Camagüey. Renace porque es Maestro y, en cada bailarín que comprende sus enseñanzas, resucita. Disfruta mejor el éxito cuando los aprendices incorporan los detalles y correcciones que sugiere, asumen correctamente un estilo, se mueven con elegancia, fusionan el gesto y la interpretación. El amor por la danza le brota, y contagia inevitablemente a quienes le rodean. Sus alumnos aman la danza y le aman a él. Es imposible no querer a un maestro que se preocupa hasta por los estados de ánimo de sus estudiantes, que les enseña a comportarse en público y les educa para la vida como un padre.

Fernando Alonso resucita hoy para la cultura cubana del mismo modo en que Dulce María lo hizo, hace dieciséis años, gracias al Premio Cervantes. El reconocimiento a su carrera, como en el caso de la poetisa, llega del Viejo Continente, con el otorgamiento en Moscú del Premio *Benois de la Danse*, el llamado Oscar del ballet. Sin embargo, dentro de Cuba, la mayoría de los medios han hecho lo de costumbre: conspirar en silencio, como si no supieran qué decir en el momento o esperaran una seña de aceptación que, para algunos, nunca llegó, y, para otros, llegó bastante tarde. Como si el Maestro no viviera y trabajara en el corazón de la mismísima capital, como si no estuviera al alcance de la mano.

Pocos días después del anuncio internacional del galardón concedido a Fernando, hubo noticia en Cuba: Alicia Alonso recibiría en España la Medalla de Oro de las Bellas Artes, además de un gran homenaje por haber fundado el Ballet Nacional de Cuba (BNC) hace 60 años, el 28 de octubre de 1948. En declaraciones a los medios, la propia *prima ballerina assoluta* cubana no daba créditos a nadie más por esta conmemoración. Como si todo el camino espinoso hubiera tenido que recorrerlo sola; como si la escuela y la compañía fuesen sus obras exclusivas. Y los medios cubanos le fabricaron eco de inmediato.

Mientras tanto, Fernando Alonso recibía personalmente, y con suma cortesía, cada llamada de amigo o conocido que le felicitaba por su lauro. Aunque recordaba a cada uno que la obra no era suya propia, sino de un pueblo, legítimo forjador de una forma de bailar «a lo cubano», que Alicia, Alberto y él tradujeran a la escena, en los códigos del ballet clásico, la coreografía, la danza y la metodología de escuela

diseñada entre los tres. Fernando había probado las secuencias de pasos en Alicia y sus alumnas, había estudiado las estructuras del resto de las escuelas existentes, tuvo en cuenta la lógica de la anatomía, las leyes de la física y la experiencia, y alcanzó a construir un sistema de conocimientos muy valioso y único, porque se ajustaba a la ideología y al carácter del hombre latino, y, específicamente, del cubano.

Para que Alicia pudiera bailar alguien tenía que encargarse del resto, y esa persona que dirigía, administraba, ensayaba, coordinaba los ensayos, funciones, elencos, gestionaba teatros, vestuarios, orquesta, transportes, ayudaba a los taquilleros del teatro, y bailaba de ser necesario, fue Fernando. En su caso, la denominación respetuosa de Maestro designa no sólo al conocimiento del arte que sabe transmitir, sino al conocimiento de muchas esferas de la vida.

Nacido a comienzos de la Primera Guerra Mundial, en la misma cuadra donde se sitúa la sede de la compañía, en El Vedado, nada le gustaba más, siendo niño, que ponerse el casco de su abuelo materno, antiguo capitán de bomberos, mientras su madre tocaba al piano la marcha triunfal de *Aida*, que le incitaba a marchar con orgullo. Doña Laura Rayneri acostumbró a sus dos hijos, Fernando y Alberto, a dormirse con las melodías de Chopin o de Bach que ella interpretaba cada noche. Laura, nombre que Fernando legó después a su única hija (de él y de Alicia), fue quien le dio todo el apoyo a ambos para que realizaran la profesión que quisieran y, gracias a su valentía e inteligencia, sus hijos se convirtieron en los primeros hombres cubanos en practicar ballet de modo profesional, cuando esta carrera no era bien vista por la sociedad de la época.

Alberto fue el primero que comenzó a estudiar en la academia de la Sociedad Pro Arte Musical, donde su madre formaba parte de la directiva. El Ballet Ruso de Montecarlo actuó en La Habana y Nicolai Yavorsky, profesor de Pro Arte, habló en la compañía para que se fijaran en el joven. Su gestión dio frutos, pues propusieron a Alberto un contrato para bailar con ellos en Europa, y la madre (Alberto era menor de edad) dio su consentimiento. Quién iba a imaginar que aquel chiquillo con pretensiones de deportista se transformaría en uno de los coreógrafos más interesantes de la escena cubana, autor de la polémica versión de *Carmen* para Maya Plisetskaya.

Inspirado en su hermano, también Fernando decidió enfrentar los prejuicios sociales e iniciarse en el mundo de la danza. El padre, Matías Alonso, había deseado que su primogénito le siguiera los pasos en la carrera de contador, pero doña Laura le había llenado la infancia de notas musicales. Le obligó a estudiar violín durante años, creó en sus hijos el hábito de asistir a gran parte de los conciertos que ofrecía Pro Arte, sociedad que radicaba en el Teatro Auditorium, hoy Amadeo Roldán. Llevó a Fernando en brazos a escuchar a Enrico Caruso, le presentó a Yehudi Menuhin, quien había traído a La Habana dos violines Stradivarius que dejó tocar al jovenzuelo. Ernesto Lecuona, María Cervantes, Margot Leblanc y Gonzalo Roig eran pianistas de Pro Arte. Sin embargo, en las contadas ocasiones en que dicha institución se menciona en la Isla, se hace con reticencias. Los hermanos Alonso vivían prácticamente allí y después de realizar los estudios de bachillerato en Mobile, Alabama, continuaron haciéndolo. Allí vieron por primera vez una clase de ballet, y se sintieron atraídos tanto por el ejercicio como por las chicas.

La práctica del ballet les pareció un magnífico ejercicio para entrenar las piernas con la finalidad de desarrollarse mejor en deportes como el fútbol americano,

que tanto gustaba a Alberto. Viendo a su hermano sobre la escena, Fernando descubrió que la masculinidad también podía lucirse mediante la danza. Y desde entonces, secretamente, comenzó a bailar.

Por esa época, cuando miraba las clases de ballet de Pro Arte, se fijó en una chica que sobresalía por su gracia y belleza: Alicia Martínez. Unga, para sus amigos de aquel entonces, y su hermana Blanca Rosa, Cuca, compartieron con él y con Alberto varias salidas, conversaciones y sueños. Pero como no existían academias ni compañías de ballet en Cuba, Fernando tomó la decisión de viajar a Estados Unidos.

En Nueva York consiguió un trabajo como taquígrafo-mecanógrafo, fue secretario de un inventor y, además, pasó un curso de Radiología que luego ejerció en Harlem. Cuando podía, el ballet ocupaba las noches, hasta que Mijail Mordkin lo observó en una clase y le ofreció un contrato en su compañía: su primer trabajo profesional.

Con el Ballet Mordkin, Fernando participó en una gira por Canadá y el norte de Estados Unidos. En 1937, consiguió llevar a Alicia Martínez, entonces de 16 años, a Nueva York, donde contrajeron matrimonio. Juntos transitaron por el Ballet Caravan, las comedias musicales de Broadway y el naciente Ballet Theatre, hoy American Ballet, donde Fernando llegó a bailar como pareja de Melissa Hayden el día del estreno mundial de *Tema y variaciones*.

El matrimonio alimentó allí el sueño de crear una compañía profesional en Cuba, y encontró el momento propicio en 1948, cuando el Ballet Theatre, por falta de financiamiento, se vio obligado a recesar por algún tiempo. Fernando y Alicia convencieron entonces a muchos de sus miembros para que los acompañaran a la Isla. Incluso los directores de orquesta y el director de escena se sumaron a la empresa. El teatro elegido para estrenar la compañía no podía ser otro que el Auditorium, pues doña Laura Rayneri, como miembro de la directiva de Pro Arte, lo conseguiría gratis. El vestuario, los decorados y los músicos se pagarían con la ganancia de aquella primera función que, finalmente, se efectuó el 28 de octubre. Había nacido de esta manera el Ballet Alicia Alonso, con un elenco de lujo en el que figuraban Igor Youskevich, Melissa Hayden, Barbara Fallis, Cynthia Riseley, Michael Maule, Royes Fernández, Alicia, Alberto y Fernando Alonso, entre otros; el último como director general.

La primera gira de la compañía comenzó en Venezuela, y tras finalizar la segunda de sus funciones, con la presencia del presidente Rómulo Gallegos entre el público, descubrieron que se había producido un golpe de Estado y fue necesario salir huyendo. Al Ballet lo salvó el contrato que tenía ya con la Universidad de Río Piedras, de Puerto Rico, y de inmediato partió hacia allá.

En la segunda de las giras, un empresario les estafó en México y sólo el apoyo económico del actor Mario Moreno, *Cantinflas*, miembro de la Asociación de Actores de México, les permitió continuar. Los retos de esos primeros tiempos fueron perfilando al Fernando «estadista»: empresario, administrador, director y maestro. Pronto, los miembros extranjeros del recién fundado elenco retornaron a sus países y a sus contratos de trabajo. Dadas las carencias de personal y de una base económica sólida, el futuro del joven Ballet se tornó incierto, pero la tozudez de los Alonso les indujo a ignorar las barreras y, en 1950, fundaron la academia con fines profesionales. Fue allí donde Fernando desarrolló y pulió la metodología de la Escuela Cubana de Ballet (ECB), en colaboración con

Alicia y con Alberto. Fue allí donde escogió y entrenó a las mejores bailarinas clásicas del país, las Cuatro Joyas: Josefina Méndez, Loipa Araújo, Aurora Bosch y Mirta Plá, quienes, junto a otras figuras de excelente calibre, fueron dando cuerpo a una compañía de gran factura. Recuérdese que una compañía no es una artista ni dos, tres o cuatro, sino una suma de talentos, una unidad de estilo, múltiples personalidades que, en función del arte, asumen la uniformidad y, al mismo tiempo, retan el virtuosismo desde cualquier esquina, porque no existen roles pequeños sino espíritus que colman o no llegan. Todo lo cual ha explicado Fernando Alonso muchas veces.

El reconocimiento mundial del fenómeno «ECB» aconteció cuando los críticos notaron un grupo fascinante de bailarines que eran capaces de acoplar la complejísima técnica de la danza clásica a un estilo común entre ellos y que los diferenciaba, a su vez, del resto de los artistas. Así, hablar hoy de un bailarín cubano es referirse a un sello de calidad, de virtuosismo y de corrección. Y parte de esa «culpa» la tiene Fernando.

Desde sus comienzos, la escuela trabajó en direcciones que le garantizarían solidez y perdurabilidad: antes de 1959, brindó oportunidades al talento mediante el otorgamiento de becas, y, después, llegó incluso hasta los hogares de niños huérfanos. El arte en Cuba ha sido un fenómeno de pueblo, accesible, construido y compartido por personas de los más disímiles orígenes. En consecuencia, el ballet cubano impacta en el mundo tanto por su composición física y racial, como por la evidencia de que puede hablarse de *Giselle* y del romanticismo, y de clasicismo y *fouettés*, lo mismo con un profesor universitario que con un taxista. A la formación de un auditorio capaz de apreciar la danza clásica —en una sociedad sin experiencia en ella y bastante machista— se dedicaron los esfuerzos de los fundadores del Ballet Nacional. Los frutos: un público incomparable, capaz de hacer colas de dos o más días para comprar una entrada, o de entregar el dinero que no tiene para ver a su bailarina o bailarín preferido; de ver de pie un clásico de tres actos; de conocer las coreografías y atormentar a la bailarina que obvia un paso o se equivoca; de incitarlas a sobrepasar límites y aplaudirlas frenéticamente, como si la sala de teatro fuese un estadio de fútbol.

En ningún lugar del mundo he visto un espectáculo tal como el de las llamadas «vaquitas» que ejecuta Odile, el malvado cisne negro de *El lago de los cisnes*. Se trata de un paso arriesgado que introdujo la virtuosa Alicia Alonso: una reverencia al príncipe saltando hacia atrás sobre la punta de un pie y la pierna contraria en el aire a 90 grados. Algo que sólo las cubanas hacen, y con un disfrute pleno, mientras el público aplaude los tiempos musicales para marcarle a la bailarina el momento de dar el saltico en puntas. Al terminar la secuencia, no pocas bailarinas miran sarcásticamente al auditorio, antes que a Sigfrido, como especulando gozosas: «¡Gané el desafío!». La fascinación con el ballet dentro de Cuba es tal, que la manifestación clásica danzaría supera a la contemporánea, y ninguna compañía repleta los teatros como el Ballet Nacional.

Otros ejes del trabajo de Fernando dentro de la escuela fueron la definición de características para el baile femenino y el masculino; así como las del baile de pareja, y la formación de una generación de excelentes *mâitres* como Loipa, Josefina, Aurora, Mirta y *Cheri* —Ramona de Saá—, actual directora de la Escuela Nacional de Ballet, entre otros.

Técnicamente, el patrón de la escuela fue una medida alta: Alicia, —según el Maestro, excepcional bailarina e incansable trabajadora—, en la que probaba cada una de las ideas de combinar pasos, hacer los ejercicios de un modo u otro, aplicar intenciones a una pantomima o relato. Fernando aprovechaba en su trabajo todo lo que había aprendido de música, anatomía, kinesiología y física; pedía consejos a médicos y cultivaba la amistad con escritores, psicólogos, espeleólogos, numerosos intelectuales, sin dejar de ser un cubano sencillo, «de pueblo», sin límites para el saludo cariñoso a sus conocidos, sorprender a los amigos y familiares, y aconsejar a cualquiera, incluso sin conocerle. Todavía hoy, uno se tropieza a Fernando Alonso en la calle, y si hace un gesto perjudicial para la salud del cuerpo, él le llamará la atención y le explicará en detalle las razones por la que debe ser evitado.

Cada alumno suyo está lleno de historias porque ninguno de sus ensayos se vuelve monótono. Nótese que cuando hablan del entrenamiento o del desarrollo profesional todas las llamadas Joyas citan a Fernando, quien, además de profesor, se comportó como un padre, las obligó a cultivarse, y les insufló respeto, coraje, inflexibilidad y pasión por el arte. Ni el paso del tiempo ha difuminado una pizca al pedagogo detallista, estudioso de cada paso, celoso de seguir la lógica en los encadenamientos, de la corrección en cada miembro del cuerpo en las poses. Recuerdo una ocasión en que le ensayaba a Alicia *La fille mal gardée*, en el salón blanco de la sede de la compañía. Llegaban al momento en que el Novio le indica que tome la llave del vestido de su madre dormida para que le abra la puerta, y la bailarina, sentada en *split* de frente, responde «no» con un pie sin empeine, puesto rígido en vertical. El maestro invirtió más de veinte minutos en explicarle cómo tenía que decir «no» con el pie. Quienes le conocen saben que vive pendiente de detalles, desde la punta de los dedos hasta el peinado, el vestido y las pestañas de la bailarina. Aquella tarde no le gustaba la manera en que Alicia realizaba la escena y, hasta que él no quedó conforme, no se pudo avanzar en el ensayo. El resultado fue soberbio. Las notas que como director tomaba de las funciones (según han comentado miembros de la compañía) son una bitácora de las más mínimas imprecisiones.

En materia de historia, la danza en Cuba no cuenta con un investigador más sagaz y profundo. Cuidadoso en acoplar el ejercicio al contexto: épocas, clases sociales, intenciones literarias y estilo del autor. En el famoso *pas de deux Diana y Acteón*, por ejemplo, acostumbra a contarle a los estudiantes que el arco de plata de la diosa Diana fue fabricado por los cíclopes, a petición de la propia diosa. El encuentro entre ella y el cazador Acteón ocurrió mientras la diosa se bañaba desnuda; él andaba de cacería por el bosque y la sorprendió; entonces, la hija de Zeus, furiosa, lo convirtió en ciervo. Ese *pas de deux* no es, por tanto, un encuentro amoroso, sino un reto, un intercambio de virtuosismo entre dos soberbios cazadores que culmina con el triunfo de la diosa cuando ella le dispara una flecha y lo transforma en animal. Tras haber emocionado a los bailarines con estos conocimientos, el profesor procede a montar los pasos; porque —ha enfatizado en varias conferencias— son los detalles de dramaturgia los que distinguen una obra de otra y, de perderse todas las variaciones, parecerían lo mismo, con distinta música. En consecuencia, el ballet se transformaría en un acto monótono. Lo cual no significa que él se oponga al virtuosismo, sino todo lo contrario: facilita el camino de los aprendices para que sean más virtuosos, tanto en el campo técnico como en el dramático.

En Cuba se silencian muchos datos sobre su participación en el montaje y ensayo de los primeros clásicos que bailó la compañía: *El lago de los cisnes*, *Coppélia* y *Giselle*. Cuando el cineasta Enrique Pineda Barnet preparaba la filmación de su película *Giselle* (1963), consultó a cada uno de los bailarines que intervenían en la obra, y así lo recuerda:

Fueron muy significativas las entrevistas y ensayos con Josefina Méndez, Mirta Plá, Menia Martínez, Aurora Bosch, Laura Rayneri, Loipa Araújo, José Parés, con Rodolfo Rodríguez —que estuvo asignado para el Albrecht y luego no pudo hacerlo—, con Azari Plisetski, Ana Marini, Margarita y Cheri de Saá, Mirtha García, Alberto Méndez, Eduardo Recall, Otto Bravo y algunos otros muy particulares del cuerpo de baile. Pero sobre todo, absolutamente sobre todo, con Fernando Alonso, quien fue indispensable, y sin cuya colaboración nada hubiera sido posible. La presencia y significación de Fernando Alonso en la película *Giselle* es tan importante e imprescindible como la de la propia Alicia Alonso. Ambos son los padres indiscutibles de esta obra. De Alicia, lo sabemos casi todo. De Fernando, parece que no sabemos lo suficiente, o lo sabemos TODOS, pero no se dice lo suficiente. Fernando es el gran maestro, el gran coreógrafo, el gran intérprete, el gran colega, el gran cómplice, indispensable para la película *Giselle*, como para el Ballet cubano¹.

En 1972, cuando el Ballet de la Ópera de París solicitó que se le montara la versión cubana de *Giselle*, puesta de Alicia Alonso sobre la original de Jean Coralli y Jules Perrot, quienes la acompañaron y asistieron en cada uno de los ensayos fueron la entonces jovencita Josefina Méndez y Fernando Alonso, de quien muchos ignoran su desempeño como director del Ballet Nacional de Cuba desde su fundación en 1948 hasta el año 1975, en que se divorcia de Alicia.

Este tema, supuestamente personal, o sea, concerniente a un círculo cerrado de familiares y amigos íntimos, marcó un punto de giro en la vida del maestro y en la historia del ballet cubano. La *prima ballerina assoluta* estimó que no había lugar para ambos en el mismo sitio y elevó un conflicto privado a la esfera ministerial del Gobierno. El Estado apostó por la dama y desterró al rey. En numerosas entrevistas, cuando Fernando alude a ese momento lo describe como un renacer, y si bien se le rebajó de posición, tuvo la oportunidad de demostrar la teoría de que no existen roles menores, y de que una estrella luce incluso sentada; aunque él, con su carácter afable y personalidad invencible, jamás se sentaría.

Por entonces, el ballet de una de las provincias de la Isla andaba en busca de un profesional de experiencia que lo dirigiera y encontró su golpe de buena suerte. En Camagüey empezó de nuevo como hombre-orquesta, a tallar uno a uno a los bailarines, a enriquecer el repertorio, a exigir el nivel más alto, técnico y artístico. Bajo su mandato creció tanto la compañía que, por momentos, la dirección del Ballet Nacional lo percibió como una amenaza, y aún hoy le guarda recelo. (El Ballet Nacional nunca más ha sido lo que fue desde que a Fernando lo expulsaron de allí. Lo afirmamos la mayoría de quienes lo conocimos y tuvimos el placer de compartir con él un pedazo de vida. Este viejo rumor asuela como un fantasma a la gran casona de El Vedado, y hace que todos, amigos, enemigos, viejos o jóvenes, respeten al Maestro).

De la mano de Fernando, el Ballet de Camagüey alcanzó su mayoría de edad, subió a los escenarios internacionales, actuó en Europa y Latinoamérica. Amplió y consolidó un repertorio heterogéneo y abierto a influencias, estilos e ideas frescas.

Los balletómanos de la época que conseguimos llegar alguna vez por allá no olvidamos sus preciosas temporadas de *Giselle* y *Coppélia*. Maestros y coreógrafos se sintieron honrados de poder trabajar unos días o alguna obra en específico con la compañía. Y varias de las figuras que Alonso preparó para ser puntales de su nuevo centro laboral recibieron contratos del BNC, cuyo elenco cuenta hoy en sus filas con una primera bailarina —Bárbara García— formada en Camagüey por Fernando.

En Camagüey, el maestro se enamoró de una camagüeyana, sencilla y simpática, Yolanda, actriz teatral, con quien aún comparte vida y familia. Junto a ella y sus hijas viajó en 1992 a México, tras aceptar un contrato como director de la Compañía de Danza Nacional. Luego, ocupó el mismo cargo en el Ballet de Monterrey. Su labor en el extranjero ha consistido, básicamente, en mostrar pinceladas de la metodología de la Escuela Cubana, tomar ensayos, impartir conferencias y aclarar interrogantes. La mayoría de éstas gira en torno a cómo los bailarines cubanos consiguen hacer un paso u otro, de qué modo se mueven y cómo entrenar para hacerlo así. A lo que el maestro responde, risueño y orgulloso. El cubano nació así —reflexiona a menudo en sus conferencias—, baila con la misma soltura con que se mueve en la calle y lleva por dentro la música. La mujer es sensual y coqueta; el hombre, viril y ostentoso. Por eso, la escuela y la compañía de ballet son el espíritu de un pueblo, su estilo, su más íntimo sentir. Fernando Alonso se siente feliz de haber logrado que la cultura cubana se haya propagado a través del ballet. En la actualidad, lucha porque ese valor esencial perdure; le preocupan los extranjerismos —invenciones que los estudiantes incorporan de algunos videos—, los excesos de acrobacia y la ausencia de sentimientos a la hora de bailar. Su jornada de ensayos diarios es intensa, al igual que su participación en eventos académicos internacionales y en los concursos que cada año celebra en La Habana la Escuela Nacional. A punto de cumplir 94 años, pareciera que la edad no le hace mella; realiza ejercicios todas las tardes y encuentra tiempo para ocuparse de asuntos de familia. Es difícil encontrar a personas de su edad con tan excelente memoria: bailarinas —las mejores del siglo pasado—, gente que compartió con él algún tramo del día, historias a montones, detalles de una función, recuerdos gratos o desagradables de una aventura, gestos de sus amigos, gustos de quienes admiró y, en especial, de las personas que ama...

El título de Doctor *Honoris Causa* en Arte, conferido por el Instituto Superior de Arte en 1984, y el Premio Nacional de Danza en el año 2000, fueron meras formalidades o, simplemente, deberes de su país para con él. El Ballet Nacional de Cuba nunca le ha rendido un homenaje. Y cuando se le concedía el Premio *Benois de la Danse*, después de escuchar a Fernando, yo pensaba: no es lo mismo dedicar un premio al pueblo, que reconocer que ese premio pertenece al pueblo, porque sin él no hubiese podido hacerse compañía y, mucho menos, escuela. Los medios cubanos, que tenían tan cerca al maestro, perdieron la inigualable oportunidad de aprender de un *mâitre* auténtico, el mejor del país, y dejaron escapar un suceso único para la historia: el anuncio de un Oscar de la danza para toda la nación.

NOTAS

1 Morán, Francisco; *Virgenes en el bosque del silencio: entrevista a Enrique Pineda Barnet*. Publicado en <http://www.habanaelegante.com/Spring2000/Pasion.htm>.