

La Habana / Abril-2021 / No.2

# PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •



PORTOCARRERO  
75



# PROMETEO, CON PASO DE DANZA

Por: Norge Espinosa Mendoza

El segundo boletín del Centro de Documentación e Investigación Teatral María Lastayo y su Fondo Prometeo llega a los lectores con paso de danza, y rostro femenino. Para proseguir con sus miradas a nuestro panorama escénico, acoge esta vez un conjunto de entrevistas que en sí mismas son perfiles de algunas de las más relevantes mujeres de ese ámbito. Maestras, discípulas, fundadoras y continuadoras tanto en el entorno de la danza clásica, como la de raíces folclóricas, o el mundo del entretenimiento nocturno o televisivo, son todas ganadoras del Premio Nacional de Danza, con lo cual conforman un abanico intenso de formas, texturas y aspiraciones.

Esta entrega rescata estos diálogos, aparecidos con anterioridad, a fin de recoger en un solo haz lo que tales protagonistas de nuestra danza pueden alzar como algunas de sus verdades, a partir de una selección que Marilyn Garbey ha organizado. Ya sean las Cuatro Joyas, forjadas bajo la mirada rigurosa de Alicia, Fernando y Alberto Alonso, como Zenaida Armenteros, Cristy Domínguez, Isabel Bustos o Rosario Cárdenas. Lo que quiere esta cosecha de entrevistas es demostrar que no solo manejan sus cuerpos en escena, sino que lo aprendido ha servido para que cada una de ellas posea un caudal de saberes y vivencias que el lector agradece, como una vía mejor para conocerlas más a fondo.

Ya sea rindiendo tributo a Alicia Alonso o a Lorna Burdsall: presencias tutelares que más allá de sus desapariciones físicas tienen garantizado un recuerdo nítido a través de lo que ambas sedimentaron, o acercándonos a las interrogantes acerca de la enseñanza que una maestra como Ramona de Súa puede extendernos, esta mirada hacia ellas no es solo un gesto galante o de mera cortesía, sino un modo de fijar, con paso de danza, lo que estas mujeres, dignas todas de respeto, nos ofrecen como senda y desafío.

**BOLETÍN  
PROMETEO**

ARCHIVOS  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS  
DE CUBA

2021

Editado por el Centro de Documentación  
Dra. María Lastayo, del Teatro Nacional.  
Dirección: Paseo y 39, Plaza de la Revolución,  
La Habana, 10400  
Teléfono: 78784210  
Facebook@archivoartescenicascuba  
Instagram@archivoartescenicascuba  
Email:archivoartescenicascuba@gmail.com

Edición: Marilyn Garbey Oquendo  
Diseño: Yorday Lloró Chong  
Equipo de realización: Norge Espinosa, Lillitsy  
Hernández, Vilma Peralta, Alina Yasell, Luis  
Daniel Ramírez y José Castro Blanco.  
Se permite la reproducción de los textos citando  
la fuente.

Premio Nacional de Danza 2003

# Loipa Araújo

## Un reto intelectual, físico y emocional

▪ Nace en La Habana, 27 de mayo de 1941

Por: Martha Sánchez



Las manos de Loipa Araújo ilustran disciplina y dominio de un arte por el que ha pasado a la historia como una de las joyas de la cultura de Cuba. A los 70 años de edad, sus pies no marcan pasos para los públicos en teatros, sino para cientos de artistas en salones de disímiles países. Los éxitos de sus alumnos, confiesa, le emocionan más que los propios cuando bailaba. Las manos elocuentes de Loipa delatan su vocación para la enseñanza y el baile. Un salón de ballet representa para ella realización, felicidad; pero "la danza no es una torre de Babel donde tú eres bailarín y no puedes hacer más. Eres, por encima de todo, un ser humano, y en la medida en que seas una persona realizada y completa, serás mejor artista", asevera la profesora del Real Ballet de Londres, la Ópera de París, el Teatro La Scala de Milán y el Béjart Ballet Lausana, una mujer que continúa danzando a través de su intelecto y de sus manos.

El pueblo de Cuba la identifica como una de las "cuatro joyas" del Ballet nacional, junto con Mirta Plá, Josefina Méndez y Aurora Bosch, pues a partir del desempeño de estas bailarinas en concursos internacionales se reconoció la existencia de la escuela cubana. El mismo crítico que asentara el calificativo de "joyas", el inglés Arnold Haskell, definió a la Araújo como "exótica", "compleja", "una orquídea en el jardín del ballet", "con sus brazos que hacen música y sus inteligentes pies". Ella provocó tanto a los mejores críticos del mundo, como a numerosos poetas de su tierra. Para el Premio Nacional de Literatura, Ángel Augier, Loipa fue metáfora que deja grabada para siempre la imagen

avasalladora del mar, "su hermosa furia y su llama tenaz de olas y espumas".

Bailarina del siglo XX y maestra del XXI. Atípica y completa. Distintos audiovisuales del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) recogen instantes de sus ensayos con Alicia Alonso, quien fuera al mismo tiempo su patrón de bailarina. A Loipa se le recordará no solo por su interpretación de los clásicos, sino por haber marcado papeles secundarios como Bathilde cuando Alicia danzaba Giselle, el Destino que encarnó cuando la propia Alonso era Carmen; y el Oráculo, en Edipo Rey donde Alicia era Yocasta. La Araújo se impuso en los más disímiles estilos danzarios: romántico, clásico, neoclásico, contemporáneo, y en la década del 70, del siglo XX, fue miembro de los Ballets de Marsella, que dirige Roland Petit. Estrenó varias obras del célebre coreógrafo francés como Estudios y preludios, La arlesiana, Bendiciones, Septentrión y Las intermitencias del corazón, entre otras. La televisión de París la filmó en distintas piezas del repertorio del creador, y Francia la condecoró a inicios de 2011 con la medalla de la Orden de la Legión de Honor, la más alta distinción que otorga el gobierno de ese país europeo.

**En la década de los 50, del siglo XX, en Cuba, cuando comenzó a estudiar ballet, existían disímiles prejuicios sociales en torno a la profesión de bailarín y bailarina. ¿Por qué usted apostó por el arte?**

Porque es una vocación, y la vocación no puede explicarse. Mis padres eran profesionales, eso sí, mi papá un melómano y mi madre tocaba muy bien el piano. Le encantaba no solo tocar

melodías; sino componer. Además, era maestra del hogar, cocinaba y bordaba de maravillas; pero nací con la vocación de bailar, no puedo decir por qué, y fue precisamente en la década de los 50, durante mi adolescencia, cuando me di cuenta de que era algo más que un gusto, que era verdaderamente mi vocación. Por eso hice el cambio de la Sociedad Pro-Arte Musical al entonces Ballet Alicia Alonso.

**¿Además del ballet le atrajo el estudio de otra carrera o disciplina?**

En aquellos momentos inciertos, de 1956 a 1959, cuando dejó de existir la compañía porque el gobierno le había retirado la subvención, mi padre y mi madre me dijeron: "hijita, el ballet no tiene perspectivas, tienes que pensar en algo". Yo quería estudiar en la universidad la carrera de diplomacia. Inclusive, me acuerdo de que en el año 59 hice las pruebas de ingreso; pero una gira del Ballet Nacional de Cuba (BNC) me llevó fuera del país por siete meses, y cuando regresé ya mi vida era el ballet y solo el ballet.

**Cuando se valore la historia del período fundacional de la compañía y de la escuela, del que usted formó parte, ¿qué hitos no deberían obviarse?**

No se debe obviar a los creadores, ni a mi generación que fue fundacional, ni a ninguna de las generaciones que en todos los años aportaron. Creo que cada generación que llega al BNC empieza a marcarlo, porque a su vez ha sido marcada por bailarinas y bailarines anteriores. Entonces no se les puede obviar a ninguno de ellos, como tampoco se debe obviar el repertorio que tuvo el Ballet Nacional, en la época de los años 70, con el esplendor de la coreografía cubana, cuando creaban Alberto Méndez, Alberto Alonso, Gustavo Herrera e Iván Tenorio. Después, este aspecto coreográfico de la compañía ha quedado un poco postergado, o sea, no se han seguido desarrollando coreógrafos y, por ende, las generaciones de hoy en día no pueden hacer lo mismo que la mía, un día bailar un clásico y al siguiente un contemporáneo.

**Muy joven fue convocada junto con un grupo de sus compañeras a impartir clases de ballet. ¿Cuánto aportó este ejercicio a su formación como bailarina?**

Creo que aprendí también a bailar enseñando. Aprendiendo a enseñar, aprendí a bailar. Porque al reflexionar sobre cómo explicar un paso o cómo llegar mejor a un detalle, realizaba una introspección y me decía: espérate, si esto que les estoy diciendo que ellos hagan, yo no lo estoy haciendo. En mi



caso particular, me ayudó muchísimo empezar a enseñar, me hizo ser mucho más consciente, analizar mejor cada uno de los pasos que hacía y reflexionar sobre mi baile en sentido general. Gracias a esa oportunidad, me di cuenta de que tenía otra gran vocación: la enseñanza. Esa sí puedo decir que es casi hereditaria, porque mi padre y mi madre fueron grandes maestros, y mi hermana después fue una magnífica profesora universitaria, o sea, que en la familia sí están los genes de la enseñanza. Ahora, la vocación se me despertó en aquel momento, pero no tuve que enseñar porque debía dejar de bailar. Fueron dos labores que desarrollé paralelamente y una sustituyó a la otra de una manera muy natural, orgánica, con el tiempo. Hoy en día, puedo confesar que me produce más satisfacción ver el éxito de los artistas con quienes trabajo que los que me producía mi propio baile.

**Una vez coreografió una obra para el Ballet Nacional de Cuba. ¿Por qué no siguió haciendo coreografías?**

Porque le tengo un gran respeto a la creación. Hice unas coreografías entre 1956 y 1959, cuando teníamos que hacer programas conciertos y nosotras mismas tuvimos que convertimos en coreógrafas, ensayadoras, poníamos las luces, vendíamos entradas. Después, creé una obra para mi aniversario 30; pero no es algo que me llame, que me interese. Prefiero admirar la coreografía de los otros. Admiro profundamente el proceso coreográfico, el ver trabajar a Béjart -como pude hacerlo- a Petit, a diversos

coreógrafos, cómo van componiendo sus obras. Es un trabajo fascinante, pero no algo que quiera hacer.

**Muchos de sus alumnos la consideran una de las mejores maîtres de ballet en el mundo. ¿Qué características o enseñanzas son constantes en sus clases y ensayos?**

En principio, la ética, el respeto al bailarín, a su escuela, dondequiera que yo esté. Nunca he pretendido que los artistas con los que estoy trabajando cambien su manera de bailar. El principio de un maestro es tratar de que el bailarín baile mejor. Y aquí en Cuba, el rescate de la línea artística de lo que ha sido nuestra escuela. Pero siempre a partir del respeto. Mi base fundamental es el respeto en una clase, y el hecho de que los bailarines sientan que aunque haya 25 personas en un salón, la clase es para cada uno de ellos. Tratar de entenderlos y saber quién necesita más, quién necesita menos, quién un toque de atención, o quién una sonrisa. Eso ayuda muchísimo. Después, el hecho de la disciplina, una disciplina no impuesta; sino que serene tu propia forma de comportarte, y va creando un espacio donde se trabaja con gusto, con una cierta sonrisa, con el deseo, y a sabiendas de que está siendo forzado a hacer mejor las cosas. Así fui educada, y saber que fui educada de este modo y que en mí y en muchas de mi generación funcionó, me ha dado la pauta de que es algo que se debe seguir.

Hoy en día la clase de ballet se toma un poco como calentamiento muscular y en nosotros estaba muy arraigado el

principio de que era en una clase donde tú trabajabas la técnica para cuando después llegabas a un ensayo pudieras hacer énfasis en la parte artística, sin tener que preocuparte de cómo se hace un paso. A la clase no vienes a repetir ejercicios, tú sabes que hay un maestro que te va a estar retando desde el punto de vista intelectual, físico y emocional.

### ¿Qué personas influyeron en la profesional -bailarina y pedagoga- en la que se convirtió?

Primero, mi abuelo querido, que era el que cargaba conmigo y me traía a las clases y me recogía en la escuela. Mis padres, por haberme apoyado tremendamente. Mi hermana, que fue mi compañera en un salón durante muchísimos años y después me dio un ejemplo de valentía, de cómo enfrentar situaciones. Mis profesores, desde la primera, Cuca Martínez del Hoyo, pasando por Leon Fokine, Alberto Alonso, hasta llegar a las manos de Fernando Alonso, y la cercana presencia de Alicia como ejemplo vivo. La experiencia de haber podido trabajar con Asaf Messerer, Azari Plisetski a mi lado me ayudó muchísimo, Roland Petit, Maurice Béjart, y tantos profesores. Siempre que había un maestro interesante me gustaba ir a recibir sus clases. En la antigua Leningrado con Dudinskaya, con Sergeyev, siempre pensaba que cada maestro me podía aportar algo, que de cada uno podía aprender. Y después, la presencia de mi segundo esposo, Octavio Cortázar, durante 30 años de mi vida. Él me ayudó sobre todo en ese proceso tan difícil en un artista cuando ya sabe que no puede bailar al nivel que quisiera y tiene que ir dejando poco a poco la escena. Su apoyo fue incondicional y, además, me dio la seguridad de que yo podía seguir adelante con mi vocación de la enseñanza.

**Cuando se habla de Loipa Araújo-bailarina, con frecuencia su nombre se asocia al de otras tres figuras esenciales del ballet en Cuba que el célebre crítico inglés Arnold Haskell bautizó en su conjunto como "las joyas del ballet cubano". ¿Qué les permitió tener a las cuatro una calidad técnica y artística premiada en concursos internacionales y, al mismo tiempo, ser bailarinas con personalidades propias?**

Éramos distintas y ninguna trató de sobreponerse a la otra. Entre nosotras cuatro siempre hubo un gran respeto. Además, desde el punto de vista técnico y artístico, tuvimos excelentes profesores dedicados al grupo y ellos siempre nos incitaban a ser nosotras mismas en nuestra manera de bailar. Nunca nos



dijeron: "no, no lo hagas así, tienes que hacerlo por acá porque Alicia lo hace así". Nosotras a ella la teníamos como ejemplo, y como en la vida, al principio tratas de imitar; pero después ellos dejaron que cuando comenzaban a aflorar nuestros rasgos de personalidad, nuestras propias forma de enfocar papeles y roles, eso nos distinguiera. Lo único que nos advertían: "esto no está en estilo, esto no está en la época, esto no te queda bien". Pero nunca nos dijeron: "no, no lo hagas así". Ellos dejaron que las personalidades se fueran consolidando y se consiguiera una identificación de Loipa, Mirta, Aurora y Josefina.

**Bailó obras de Maurice Béjart, Alberto Alonso, Jorge Lefebre, Antonio Gades, Iván Tenorio, Jerome Robbins, Alberto Méndez, Roland Petit, entre varios coreógrafos, y compartió en calidad de artista invitada con diversas compañías como el Teatro de Ópera y Ballet de Sofía, Bulgaria; los Ballets de Marsella, el Teatro Bolshoi de Moscú, la Ópera de Niza, el Ballet de Caracas, Venezuela; y los Teatros de la Ópera de Odesa y Kiev, entre otros. ¿En qué medida estas experiencias moldearon su visión profesional?**

La moldearon las enseñanzas que nos dieron de que nada es rechazable a priori, sino que uno tiene que ver y sobre todo analizar, para poder incorporar o no lo que le parezca oportuno. Uno no puede negarse al mundo, ni negar las otras escuelas y estilos. Hay que aceptarlos, con su valor real, y jamás tratar de imitar, sino siempre a través del análisis decidir si es algo valioso o no, para incorporarlo.

**Estrenó en Cuba algunas de las obras de Roland Petit, así como el pas de deux característico de la escuela danesa de ballet, Festival de flores en Genzano y uno de los duetos más célebres de la escuela rusa: Diana y Acteón. ¿Es partidaria de que el bailarín maneje varios registros y estilos de baile?**

Un bailarín debe... mientras más estilos maneje y más capacidades tenga de hacer cosas, más rico es, porque puede enfrentar, asimilar y ejecutar diferentes estilos, disímiles coreografías. Como ser humano uno debe leer, oír música, apreciar un cuadro, la naturaleza, divertirse, hacer deportes, eso te aporta como persona. Pero al artista lo enriquece su capacidad de poder asimilar toda obra que tenga un valor.

Las nuevas generaciones de bailarines cubanos qué tienen en común con la suya.

El amor a la carrera que noto en muchos. En algunos se ve esa vocación muy definida y también otra parte que considero importantísima: no pensar que la danza es todo, porque alrededor de ella hay muchas cosas y uno tiene que ser sensible a todo lo que le rodea.

**¿Qué dista a la actual generación de la suya?**

El mundo es distinto, el siglo XXI no tiene nada que ver con el XX. Cada generación responde a su tiempo y considero que lo único inteligente para hacer, que creo que fue lo que nosotros hicimos, es tratar de ver con qué cosas de la generación que nos precedió podemos seguir adelante, asimilarlas y desarrollarlas. No debe quedarse nada inmóvil. Todo lo que queda inmóvil perece.

**De hecho las bases de la Escuela cubana de ballet ahora mismo no están como hace 50 años, y eso se nota sobre el escenario. ¿Qué le falta a la Escuela?**

Hacerse un autoanálisis. Hay momentos de la vida en que uno tiene que detenerse y ver dónde está, qué ha perdido, qué ha ganado. Y este autoanálisis está faltando. Pienso que hemos logrado muchísimo; pero en la búsqueda de otras cosas hemos perdido algunos detalles. Es importante ir al rescate de eso sin perder lo otro. No es rechazar todo lo nuevo, el nivel técnico que se logra hoy en día, es el que hay a nivel mundial; pero necesitamos ir un poco al rescate de aquellas pequeñas cosas que podemos haber olvidado en el camino.

**Hoy, más de una compañía del mundo solicita a la maîtresse Loipa Araújo, sin embargo, ¿qué prefiere: ofrecer ensayos a toda una compañía, asesorar**

**espectáculos, impartir clases o entrenar en lo particular a un bailarín o pareja?**

Soy feliz dentro de un salón de ballet, y sudo yo primero para poder exigir el sudor a los demás. O sea, si no hago ejercicios primero y sudo, no puedo impartir una clase. Me parece que los

alumnos me miran como diciendo: esta manda a trabajar y no trabaja ella. Tengo mi conciencia muy tranquila porque hice mis ejercicios antes que ellos y puedo exigir; pero en cualquier salón de ballet soy feliz impartiendo una clase, tomando un ensayo, y también me siento

inmensamente feliz preparando una pareja para interpretar un rol; porque se trabaja el aspecto psicológico, la historia.

El reto que tiene el ensayador es el de no imponer su propia visión, ni su propia personalidad a las personas con las que está trabajando. Tratar de, al revés, ver cuáles son las aristas, las particularidades de esa pareja, y tratar de que salgan a flote y que los artistas encuentren su propio camino dentro del estilo y la época.

**¿Se atrevería a mencionar nombres de bailarines en los que siente que ha depositado una huella?**

No, eso no lo debo decir yo. Trato de entregar mi corazón y mi todo. Será el tiempo y serán ellos los que más adelante en sus carreras, si algo les dejé, si algo les pude dar, lo dirán. A mí no me toca. Lo único que trato es de cumplir bien la obra de mi vida.

**Luego de celebrar su cumpleaños en La Habana, ¿a dónde irá a trabajar?**

Debo ir a Lausana, Suiza, al Ballet Béjart, después tengo un curso de verano en El Escorial, con el Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso, de la Universidad Rey Juan Carlos, de España. Y después debo hacer un curso de verano en Sarasota, EE.UU., y en octubre, volver al Real Ballet de Londres.

(Tomado de La Jiribilla, revista digital de la cultura cubana, número 525, La Habana, 2011)



Premio Nacional de Danza 2003

# Aurora Bosch

▪ Nace en La Habana, 10 de diciembre de 1942



Por: Miguel Cabrera

Desde pequeña encontré en mi ambiente familiar un marcado interés por la música y el baile popular. Unos tíos míos fueron estrellas nacies del concurso la Corte Suprema del Arte e integraron un dúo temporalmente. Mi abuela paterna, por su parte, era una apasionada del ballet, una artista frustrada. Recuerdo que escuchaba mucho la radio y cuando yo llegaba de la escuela, debía servirle de partenaire en los danzones y en las canciones de la trova tradicional que ella bailaba. Fui sintiendo una fuerte inclinación por ese tipo de baile y lo practicaba a solas, encerrada en una habitación, frente a los espejos de un escaparate, con la ropa de mi madre como vestuario y muchos adornos en la cabeza.

Un día salió en un periódico la convocatoria para cubrir treinta becas para niñas pobres en la Academia de Ballet Alicia Alonso. Me enteré de ello tanto por mi abuela como por el revuelo que se formó entre mis compañeros de la escuela pública de San Lázaro y Águila, en La Habana, donde estudiaba. Se hizo todo a espaldas de mi abuelo, que quería que estudiara secretariado comercial y quien, por estar apegado a rígidos conceptos moralistas, con seguridad se hubiera negado rotundamente a tener una bailarina en su familia. Pero, como

siempre, mi abuela intercedió y, gracias a su estímulo, a los pocos días me vi frente a un jurado, aspirando a una de estas becas, a pesar de que no tenía la menor idea de lo que era el ballet clásico.

En febrero de 1951 recibí una carta en la que me comunicaban que debía someterme a una prueba en el local de la Academia, en N y 21, donde ahora está el Hotel Capri, en el barrio habanero de El Vedado. Estaba muy escéptica, no solo porque allí había una gran concentración de niñas aspirando también, sino porque no me creía con condiciones para el ballet. Vestida con un pequeño shorts, me vi obligada a bailar un vals, roja de pena. El temor de perder la posibilidad me dio por moverme, no sé en qué forma, pero sí abarcando todo el espacio. Parece que no lo hice tan mal, porque poco después vino la confirmación de que había sido aceptada. Por cierto, la persona que me dio oficialmente la noticia fue la escritora cubana René Méndez Capote, quien por esa época era una gran colaboradora de la Academia.

**-Esta incorporación a la Academia jugó un papel decisivo en el desarrollo de tu vocación por el baile. Me gustaría conocer qué aspectos nuevos, qué experiencias te trajo la permanencia en un centro como aquel.**



Cuando ingreso en la Academia tengo solamente ocho años de edad y fue para mí como verme inmersa en un taller, porque no solo se aprendía ballet, sino otras muchas disciplinas, como baile español, maquillaje, anatomía aplicada, etcétera. El tiempo allí se me iba entre las manos, porque cada vez que podía me quedaba mirando una clase o un ensayo, muchas veces sin comer, porque todo aquello me encantaba. Significó, además, el encuentro con profesores sobresalientes que contribuyeron de manera decisiva en mi formación, entre ellos José Parés y Fernando Alonso. En los cursillos de verano tomé clases con pedagogos extranjeros de la talla de Alexandra Fedórova, León Fokine, Mari Skeaping y Ana Ivánova. Llegó un momento en que esas clases eran el centro de mi vida. No dejaré nunca de agradecer lo que hicieron por mí aquellos que tenían la tarea histórica de crear nuestro ballet. Recuerdo que en el segundo curso se empezaron a exigir cuotas modestas a las alumnas, porque el Estado, que debía costear aquellas becas, jamás dio un centavo. Sin embargo, a las muchachas que consideraban con posibilidades y carecían de recursos, Alicia y Fernando las exoneraron de ese pago y asumieron ellos los gastos. También personas generosas, con visión de futuro, costearon, muchas veces de manera anónima, mis matrículas en los cursillos de verano.

**-¿Y tus contactos con la escena, cuándo se iniciaron?**

No había pasado mucho tiempo de mi ingreso a la Academia cuando se abrió la posibilidad de asistir a las funciones que la Compañía ofrecía en el Teatro Auditórium mediante el pago de una cuota mensual de un peso, que a la vez me hacía miembro de una especie de sociedad en pro del ballet en Cuba. Yo iba acompañada por la bailarina Menia Martínez, quien por esa época era vecina nuestra y ya bailaba en la Compañía. El lugar destinado a estos socios humildes era en lo alto del teatro, pues se trataba de la sede de Pro- Arte, una institución animada por y para la gente rica. Menia me enseñó a utilizar la puertecita que daba al foso de la orquesta y, mezclándome con los músicos, lograba "colarme" en la platea. Allí, entre aquella burguesía llena de pieles y alhajas, vi mis primeros espectáculos de ballet. Se abrió ante mí un mundo maravilloso, algo que nunca antes había visto y ni pensaba que existiera.

Mi primer recuerdo de esa época es Alicia en Coppélia, y su actuación me impresionó tanto que yo llegué a creerla una muñeca de verdad en el segundo acto. Otro día, no sé por qué razones, no pasé a la platea y me quedé viendo la función desde uno de los balconcitos que tenían los camerinos del Auditórium sobre el propio escenario. Se bailaba Las sílfides, y aquellos trajes blancos, la atmósfera que rodeó a los bailarines, fue casi una experiencia irreal para mí. Esas dos imágenes nunca las he podido borrar.

**-Has hablado de esas experiencias como público, pero la práctica escénica, ¿cómo y cuándo empezó?**

Durante años me mantuve con baja estatura, no crecía. A esa deficiencia, que me trajo muchos obstáculos durante la estancia en la Academia, le agradezco mi primer trabajo escénico. En 1954, Mary Skeaping estaba montando la versión completa de El lago de los cisnes y me seleccionaron como pajecito. Mi verdadero debut escénico con la Compañía fue llevándole la cola a la reina madre en el tercer acto, en la función de estreno de esa puesta en escena, en el Auditórium, centralizada por Alicia y Royes Fernández. Con el paso del tiempo yo avanzaba técnica y artísticamente, pero seguía sin obtener la estatura necesaria para integrar el cuerpo de baile, lo que me impedía bailar con la Compañía, como lo hacían otras muchachas, incluso de cursos atrasados. Después, en medio de la crisis provocada por el retiro de la subvención, se programa una función en el Teatro Sauto, de Matanzas, y de ahora para luego me avisan para que ocupara el lugar de Josefina Méndez, quien no podía hacerla. Fue algo duro, porque yo me sabía la coreografía de las chiquitas en Las sílfides, pero no el puesto de las que llamábamos las altas, que bailan más atrás. Sin embargo, entre ellas hice mi debut profesional y ocasional en la Compañía. Fue el 15 de noviembre de 1956.

**-Tú formas parte de la generación de bailarines que jugó un papel fundamental en la gestación del fenómeno hoy mundialmente reconocido como escuela cubana de ballet. ¿Tuviste entonces conciencia de que había una búsqueda en ese sentido o de que existía un modo peculiar cubano de hacer la danza clásica?**

En toda una primera etapa no tuve conciencia de ello, pero fue quizás mirándonos nosotras mismas que nos dimos cuenta de que, a pesar de las individualidades, había un rasgo, algo especial, en nuestro modo de bailar. Era como una conciencia que se fortaleció a partir de la participación en los concursos de Varna, cuando se acentuó un trabajo en lo técnico y lo interpretativo en una determinada estética del ballet. Cuando nos enfrentamos a bailarines



de otras escuelas comprobamos que, efectivamente, había una diferencia y los críticos empezaron a definirla y elogiarla. Era el resultado de esfuerzos, de años de estudio, el fruto de una semilla que durante mucho tiempo fueron sembrando Alicia y Fernando.

**-En tu carrera artística sobresale el poderío técnico y un temperamento mostrado en interpretaciones de fuerte dramatismo, pero en los últimos años se apreció una tendencia a buscar una cualidad distinta en el baile y la actuación, con mayor lirismo y riqueza estilística. ¿A qué respondió ello?**

Me veo como un producto del trabajo, porque tuve, mediante años de esfuerzo, que construir muchas de las cualidades que necesitaba un bailarín. Mi físico enfrentó problemas, primero porque no crecía y luego porque adquirí una talla y una constitución ósea que no eran exactamente lo frágil que se estima como ideal en el ballet. Eso hizo que tuviera que triplicar el esfuerzo para lograr la fortaleza de las piernas, construir el arco y el empeine, las extensiones delante y detrás, y otros aspectos, restándole prioridad al factor artístico. Fue como una especie de desbalance que hizo prevalecer esa fortaleza técnica, pero durante años, creo que por lógica madurez, sentí la necesidad de reforzar el aspecto que se



quedó un poco atrás, no por mis deseos, sino por una razón de peso. La ayuda de mis compañeros y en especial el trabajo que hice con la actriz y directora teatral Berta Martínez, fueron decisivos para superar esos problemas. En los últimos

años los logros en el trabajo dramático y estilístico con la Odette de El lago de los cisnes y en Giselle, me dieron una luz en ese camino que he pretendido alcanzar.

**-¿Cómo tú definirías a Aurora Bosch?**

Ante todo como una persona inconforme pero optimista, que le gusta relacionarse y conocer al ser humano partiendo de la honestidad. Es una bailarina que ha puesto, con otros, su granito de arena en la consolidación del Ballet Nacional de Cuba y en la formación de la nueva generación de bailarines. Es una artista que no temió envejecer porque estaba segura de que, aun cuando dejase de bailar, podría seguir siendo útil al ballet cubano.

**-¿Qué podemos esperar de Aurora Bosch en esta nueva etapa?**

Desde que era una bailarina joven y en plenitud escénica, he practicado la docencia. Por ello, cuando dejé de bailar para dedicarme por entero a la docencia, esta tarea no me resultó un enfrentamiento brusco con algo nuevo o desconocido. Es decir, nunca me desvincularé de la Compañía, porque no considero válido un trabajo pedagógico sin las vivencias de la escena.

(Tomado de El ballet en Cuba. Apuntes históricos. Ediciones Cúpulas, La Habana, 2011)

Premio Nacional de Danza 2005

# Zenaida Armenteros

## De vuelta a las raíces

• Nace en La Habana, 10 de enero de 1931

Por: Odal Palma

Los vecinos del barrio de Carrajuao, en el municipio capitalino del Cerro, la vieron nacer y mientras crecía les enseñaron los cantos y bailes yorubas. Ella los hizo suyos. Le imprimía su propio estilo, sus cualidades innatas de gran cantante y bailadora sensual. Así se formó, primero una estelar actriz, después una sideral maestra, que desde hace seis décadas y formando parte desde los cimientos del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba es una hacedora de éxitos y por tanto merecedora del Premio Nacional de Danza. Su nombre: Zenaida Armenteros, quien, visiblemente emocionada, comenzó diciendo para La Jiribilla: Ese premio significa para mí la vida. Lo he estado esperando desde hace mucho tiempo.

**-Su entrada en el mundo del arte, sin embargo, no se produjo precisamente como bailarina, sino como cantante. ¿Podría referir aquellos inicios?**

Empecé a cantar cuando comencé a ir a la escuela. Fue allá en el colegio, desde los primeros grados, que me hice cantante. Aprovechaba como ningún otro alumno el horario destinado a cantar con la profesora. A medida que avanzaba en mi aprendizaje docente, también lo hacía en mis clases de canto. Al extremo de que, ya en grados superiores, estaba preparada para presentarme en las actividades

culturales que se programaban en la escuela y en las cuales yo siempre me presentaba como cantante. Recuerdo que en una ocasión, en la actividad que entonces se llamaba El beso de la Patria, conmemoramos la muerte del Titán de Bronce, Antonio Maceo. La maestra trajo una canción patriótica que debía cantarse en aquel acto. Mientras preparábamos la actividad la maestra nos preguntó quién se atrevía a cantar aquella canción. Nadie respondió. A mí lo deseos me dominaban, pero la pena me impedía ponerme de pie y expresar mis deseos de cantarla. Pero parece que mis impulsos eran bien visibles en mis ojos. Entonces ella se me acercó y me dijo: Zenaida tú te atreverías a interpretarla. Acepté muy emocionada y contentísima. Creo que esa fue la maestra que más quise y la letra de la canción que jamás he olvidado. Tanto la una como la otra abrieron para mí las puertas de la música. A partir de ese instante me propuse ser cantante. Cuando entré al Folclórico hacía ya alrededor de 15 años que venía trabajando como cantante. Había hecho presentaciones en la radio, cabarets, en fin, en todo lo que se presentaba, que no era mucho, por supuesto, en aquellos tiempos tan difíciles antes del triunfo de la Revolución. Sí puedo asegurar que nunca pasé ninguna escuela para estudiar música. Tengo que decir



que, como mi primo Benny Moré, soy autodidacta.

**-En 1962, cuando se funda el Conjunto Folclórico Nacional, ¿usted entra como cantante o como bailarina?**

Realizando las dos cosas. Improvisaba mis cantos yorubas que se avenían muy bien a las características de esa naciente agrupación. Como bailarina porque para formar parte de él tuve que pasar las pruebas de danza, las cuales aprobé con muy buenos resultados.

**-¿Y cómo surge entonces la Zenaida bailarina?**

A medida que me adentré en la agrupación y los dirigentes de esta, y hasta yo misma, descubrieron que yo recordaba a la perfección los movimientos básicos de aquellas danzas yorubas que aprendí en mi barrio cuando era todavía una niña. Esos bailes los fui perfeccionando ya dentro del Conjunto.

**-¿Recuerda cómo fue su debut en el Folclórico?**

No recuerdo con precisión la fecha, pero sí sé que fue en el Teatro Mella con el ciclo Yoruba, ciclo Congo y Rumbas y Comparsas. Así nació el Conjunto con esos tres ciclos. En esa primera función yo era solista y hacía de congo. Era yo quien cerraba la parte del palo. Recuerdo que cuando a mí se me caía el pañuelo y el pelo se me soltaba, entraban en el escenario todas las parejas y danzaban con frenesí a manera de resumen del espectáculo que concluía poco tiempo después.

**-En las múltiples presentaciones del Conjunto Folclórico Nacional, en Cuba y en el extranjero, Zenaida Armenteros ha acaparado la atención del público con sus interpretaciones de Oshún, Yemayá y preferentemente de Oyá. ¿Por qué refleja esta orisha de forma tan espléndida? ¿Acaso es usted vilipendiosa como ella?**

Así es, en efecto. He bailado distintos orishas, sobre todo en los últimos tiempos, pero mi especialidad es Oyá. Hay quien me pregunta y, ¿por qué Oyá? Porque esa diosa me fascina. Hay quien le tiene miedo porque es la



dueña del cementerio. Pero para mí ella es la jardinera del camposanto, por eso vive allí, en los jardines del cementerio. Y coincido en que es la más guerrera de las deidades yorubas. Pero, por el contrario, yo soy muy pasiva en sentido general, soy muy tranquila. Hay quienes afirman que cuando una persona es pasiva hay que temerle, ese no es mi caso porque no soy violenta. Nunca hago uso de la violencia. Por ello no sé, en realidad, a qué se debe esa adoración mía por esa orisha.

**-De las obras que ha interpretado, ¿cuál es la que más recuerda, la que más le ha impactado?**

Una de nuestro asesor e investigador folclórico, Rogelio Martínez Furé, que lleva por título Palenque. En ella tuve que crecerme y tuve que poner todo mi empeño para no quedar mal con su autor, con mi pueblo y conmigo misma. Considero que Palenque es una obra magistral, no solo por las actuaciones, sino por el contenido de la misma, por su mensaje. En ella interpreté el personaje de María Regla. Protagonico que hice junto al de José Trinidad. En síntesis, la obra trata de dos enamorados muy jóvenes, adolescentes, cuya vida se desarrolla en una dotación de esclavos

porque ellos mismos eran esclavos. Había que tener temple para ese tipo de obra, pues en ella aparece la dotación a la que eran llevados los esclavos después de ser traídos en barcos desde Africa. La dotación tal cual era en la época de la esclavitud. Mientras, el barco lo formaban los propios bailarines que imitaban con sus movimientos danzarios el oleaje del mar. María Regla, una negra esclava, cantaba, bailaba y actuaba. Era admirada por todos hasta por el mayoral que también se enamoró de ella. En medio del escenario José Trinidad y María Regla hacen el amor, no obstante la férrea vigilancia del mayoral. Ella sale embarazada y allí también, formando parte del espectáculo, en escena, se realiza el parto.

Siempre me ha conmovido esa obra y en mi memoria su recuerdo es permanente. Deseo vehementemente que algún día volviera a presentarse.

**-¿Zenaida Armenteros se siente más realizada como cantante o como bailarina?**

Como las dos cosas porque las dos cosas me encantan, las disfruto tanto que sin ellas no tendría vida. Una complementa la otra y hacen de mí lo que siempre soñé ser. Y también disfruto mucho de la actuación.

**-Finalmente, desde la altura de sus 60 años de vida artística, ¿qué le diría la genial intérprete de las principales deidades yorubas, a quienes, en distintas latitudes del mundo, la han aplaudido en múltiples ocasiones?**

Agradecerles de todo corazón esos aplausos. Ellos me han dado vida, me dan fuerza cada día para continuar ofreciendo esto que llevo dentro. Me dan fuerza para continuar preparando a las nuevas generaciones que van llegando. Desde hace ya algún tiempo trabajo como profesora en el Conjunto, en la parte de los cantos, para que no se pierdan las líneas melódicas de los cantos yorubas ni sus bailes, que no podrán perderse jamás porque los llevamos muy adentro, en la sangre, en el corazón.

(Tomado de La Jiribilla 208, 30 de abril 6 de mayo, 2005)

# Cristi Domínguez

• Nace en La Habana, 20 noviembre de 1940



Por: Marilyn Garbey Oquendo

## -¿Qué significó recibir el Premio Nacional de Danza?

CRISTI DOMÍNGUEZ: Uno lo agradece infinitamente, uno trabaja no para que te den premios, te lo juro, yo no le llamo trabajo, pero uno se dedica con amor, entonces qué lindo que te lo reconozcan y que estés al lado de Alicia, Fernando, Ramiro, que vayas a pasar a la historia de tu país siendo un Premio Nacional de Danza. Para mí es una maravilla, soy feliz, agradecidísima, no era una meta, es un resultado, y eso es más bonito, compruebas que tu dedicación sirvió de algo, que lo que has hecho en la danza merece ese reconocimiento, es un goce infinito para uno.

## -¿Cuándo comienzas a bailar profesionalmente?

CRISTI DOMÍNGUEZ: xxx. A los trece bailaba en la comparsa del Náutico, ahí estaban Alberto Alonso y Armando Ferrán, ellos me llevaron al Conjunto de Alberto Alonso, en la televisión, y ahí comencé los primeros pasos. Inmediatamente fui a tomar clases de ballet en el Ballet de Alicia Alonso, que era una formación académica. Fue una dicha trabajar con Alberto Alonso, con Luis Trápaga

Como a los quince años, yo no salí de academia, nosotros no nos graduábamos como se gradúan los de la ENA hoy en día, pero teníamos el

requisito indispensable de entrenar todos los días.

A la par que comencé a dar las clases, pues mi lenguaje, mi forma de conducirme en escena fue mejor, y por supuesto, me fueron llamando más a trabajar. Nunca he dejado de tomar clases, es imposible, el cuerpo lo necesita.

Las clases fueron parte de la formación profesional para poder trabajar, ¿porque si no, quién me iba a poner en su elenco? Dirían: "¿Esa niña a qué viene aquí?" Iba a trabajar en la televisión con el ballet que dirigía Alberto Alonso, si yo tenía un conocimiento técnico y académico era mejor, pues evidentemente poco a poco me iba a ir destacando; de lo contrario, me iba para la tonga.

## -¿Qué era lo que más te gustaba bailar?

CRISTI DOMÍNGUEZ: A mí me gustaba mucho el jazz. No lo hacía mal, lo cubano me costó trabajo pero lo logré, porque bailar es bien complicado, hay que tener una sabrosura, una soltura, pero lo logré. Yo hacía los bailes internacionales, era lo que hacía más con Tomas Morales, era también lo que requería la televisión, eran programas por encargo, tenían temáticas diferentes y te obligaban a inventar otras cosas.

-¿Qué pasaba en la Academia Alicia Alonso? De allí salieron grandes figuras de la danza.

**CRISTI DOMÍNGUEZ:** Como se sabe, Alicia, Alberto, Fernando, fueron los fundadores de los estudios académicos de danza en Cuba, después llegaron Ramiro Guerra, Luis Trápaga. Ellos necesitaban que la danza en Cuba floreciera; tuvimos suerte porque tenían un gran talento, por eso llegamos adonde estamos. Esa es la importancia de su labor fundadora, para mi modo de ver, pusieron una semilla con mucho conocimiento, con mucho talento, con mucha experiencia, y uno puede esa savia saborearla.

Tuve esa gran dicha y doy gracias a la vida, tuve esa gran suerte de tomar clases con el maestro Fernando Alonso. Pasa el tiempo y le hace a uno decir: "Caramba, fuiste testigo de una historia bien linda, formativa para la danza en Cuba".

**-¿Qué aprendió Cristi Domínguez de Alberto Alonso?**

**CRISTI DOMÍNGUEZ:** Aprendí la ética profesional, una cuestión básica en estos tiempos y siempre, aprendí el rigor profesional, ese deseo de ser mejor, esa cubanía que realmente Alberto imponía en sus coreografías, y la sabiduría académica y profesional. Para mí fue una bendición, una gran dicha trabajar con gente inteligente y amante de la danza.

**-¿Quiénes eran tus compañeros en el Conjunto de Alberto Alonso?**

**CRISTI DOMÍNGUEZ:** Ese Conjunto fue muy interesante, Alberto y Luis reunieron a todo lo que brillaba desde el punto de vista intelectual: Sandú Darié, Mariano Rodríguez, Juan Blanco, Nilo Rodríguez, Martínez Pedro, Roberto Valera, Lisandro Otero, Argeliers León, María Teresa Linares, Rogelio Martínez Furé. Nos daban clases de folklore.

Ahí trabajaron como coreógrafo Alberto, Luis Trápaga, Tomás Morales, Joaquín Riviera, bailarines como Sonia Calero que es la cubanía hecha persona, Gladys González. Se reunieron en ese momento Andrés Gutiérrez, Ramón Cuéllar, Regla Becerra, Litico. . Lo que hacían eran las cosas vinculadas a la cubanía, independientemente de los niveles cualitativos técnicos, se planteaba elevar la danza cubana a los niveles más universales, era el propósito específico, que realmente se logró.

**-Has mencionado a Luis Trápaga, una figura que mucha gente recuerda, siempre lo mencionan con veneración, pero las generaciones posteriores apenas saben quién fue y qué hizo.**

**CRISTI DOMÍNGUEZ:** Luis era un bailarín excelente, fue un coreógrafo excelente y un hombre todavía más excelente, y con un gran nivel de conocimientos y de cultura. Luis bailó en todas las compañías, hasta en la del coronel de Basil. Bailó en Montecarlo, formó parte del American Ballet Theatre, está en el Museo de la Danza en Australia, es un hombre de la danza e intelectual. Esa trilogía de Luis, Alberto, Ramiro hizo un trabajo fundamental para la cubanía en la danza. Luis bailó con Alberto en el Casino de la Alegría, en el Cabaret Montmartre, y también fue partenaire de Alicia Alonso.

No puedo dejar de nombrarlo porque mi admiración por él es enorme, porque el Ballet de la Televisión existe también gracias a él. Cuando triunfa la Revolución mucha gente se fue. A él le pidieron hacer un grupo que fuera para la televisión, de y en la televisión", y él se da a la tarea de coordinar determinados elementos para hacer ese grupo.

**-Fue una suerte para el Ballet de la Televisión que asumieras la dirección, porque eres heredera de la tradición pedagógica de Fernando, Alberto, de Luis Trápaga. ¿Cómo fue esa nueva fase de Cristi maestra, directora?**

**CRISTI DOMÍNGUEZ:** No lo tenía previsto, para mí no era una meta ni un objetivo, yo no quería demostrar nada, simplemente lo que quería era lograr que se pudiera hacer algo mejor, y esa misma libertad espiritual o de pensamiento pues me ayudó a que todos los seres que me antecedieron y que están en mi cerebro me fueran iluminando para poder concretar, en un medio dificultoso como la televisión, porque a veces quieres hacer una cosa pero estás a la disposición de un programa, de un director, siempre estamos a la disposición de alguien. Lo que te quiero decir es que te vas haciendo un poco más, no quiero decir la palabra inteligente, pero sí más atenta como para poder decir: "Ay, este bailarín sirve para esto". Por suerte en la televisión se dieron clases de danza

moderna, de folklore, de ballet, de tap, de actuación, tenían un macromundo como formación del bailarín, en televisión era mucho más importante porque hay que hacer distintas cosas, no es lo mismo un musical que un dramático, un infantil.

**Conclusión:** creo que el deseo de hacerlo bien y la suerte de haber podido observar a los que tenían la verdad en sus manos, pudo ayudarme a ir poco a poco, con muchos escollos, porque uno mete no la pata pero sí el pie, pero poco a poco vas resolviendo. Lo fundamental es que yo quería hacerlo bien, y tuve, como tú dijiste, la gran dicha de haber tenido unos maestros excelentes, y me iluminaron, lo cual se los agradezco, no están ya en este mundo, pero les agradezco por la danza en Cuba primero que todo, y por mí y por todos; pienso que deben tener un reconocimiento mucho más grande, mucho, mucho, mucho.

**-¿En qué momento se retiró oficialmente como bailarina?**

**CRISTI DOMÍNGUEZ:** Ni me acuerdo, fue poco a poco, como es la vida, poco a poco, vas desapareciendo y ya no te toca.

**-¿Y no hubo ningún trauma? Hay gente que se debe retirar y no quiere hacerlo.**

**CRISTI DOMÍNGUEZ:** Tú lo puedes dejar de hacer, pero la gente dice: "Niña, ¿hasta cuándo? También al asumir una responsabilidad de dirección, ya tienes que dejar de ser tú para poder ser de los demás, son procesos lógicos.

**-Pero requiere de una gran dosis de humildad que no suele abundar en los medios dancísticos.**

**CRISTI DOMÍNGUEZ:** Porque está duro eso, no es que no seamos humildes ni que nos duela, es que es de madre, ¿tú te imaginas que tienes que irte más rápido que los demás? Está fuerte, ya no es que no quieras, pero dices: "Bueno, yo voy a hacer un papel de carácter, pero sabes que la pierna ya no está dura.

**-¿Pero los bailarines no se van entrenando mentalmente, psicológicamente, para cuando llegue ese momento?**

**CRISTI DOMÍNGUEZ:** Es difícil, porque uno no se entrena para la vejez, óyeme, eso son procesos lógicos.

Premio Nacional de Danza 2006

# Ramona de Saá

## El maestro hace aflorar el talento

• Nace en La Habana 23 de julio de 1939



© Fondo del Centro de Documentación María Lastayo.

Por: Marilyn Garbey Oquendo

### Usted es una de las pioneras del ballet como carrera profesional entre nosotros

Estudiaba en la Escuela Pública no 16, en la calle Aramburu, y allí llegó una convocatoria de becas para la Academia Alicia Alonso. La profesora que nos daba Educación Artística nos veía a mi hermana y a mí con ciertas dotes para el arte, ella habló con mi mamá para que nos presentara y fuimos. A la convocatoria, que era como la hacemos ahora, tal vez un poco más perfeccionada, se entraba individualmente, primero me presenté yo, y luego mi hermana. Cuando Alicia la vio le dijo: pero a ti ya te vimos. Es que éramos idénticas. Ella le dijo que éramos gemelas, y Alicia me mandó a buscar. Creo que cuando vio nuestro parecido fue que se interesó en que estudiáramos ballet. Ahora en la Escuela tenemos gemelos y trillizos, y Alicia tiene tremendo lío con ellos....Y Fernando estaba encantado con los gemelos. Esa fue una etapa muy bonita en nuestras vidas, como éramos idénticas le jugábamos mucha cabeza al maestro. Él no podía identificarnos y nos obligaba a poner nuestros nombres en el leotard, pero nosotras nos cambiábamos. Dábamos dos clases de ballet al día porque éramos obsesivas y, en una ocasión, él nos castigó a mí y

a Mirta Plá porque nos reímos cuando nos vimos en el espejo. Años después él se enteró que Mangui \*\*\*y yo nos turnábamos, que ella iba a una clase y yo a otra. Hasta el final me lo echaba en cara que lo habíamos engañado aquel día, no supo cuántas veces lo hicimos. Empezamos en la danza con 11 años y tuvimos una preparación tan intensiva con el maestro que, a los 14, hicimos nuestra primera gira artística por Latinoamérica.

### Cuán diferente era la recepción del ballet en aquellos días en que usted se iniciaba con lo que sucede hoy

Nosotras entramos a estudiar ballet porque tuvimos el apoyo familiar, pero el ballet se veía como un arte de la alta sociedad, ponían a las niñas a estudiar ballet para que tuvieran buena figura. No había amor profesional por la danza porque esta no existía. Nosotras empezamos a trabajar en la Compañía y no recibíamos ni un kilo, era voluntario y pasábamos mucho trabajo. Cuando ganábamos algo era por rifas que hacíamos, o porque Fernando y Alicia daban funciones en L y 11, donde quedaba la Academia. Y con la perspectiva de que no nos perdiéramos para el ballet una vez que las condiciones del país cambiaran, nos mantuvieron dando funciones que nos sirvieron de mucho, la entrada era

a 25 kilos. Cuando poníamos las sillas eran los familiares nuestros quienes nos iban a ver, porque la Compañía existió hasta el 56, cuando el gobierno de Batista le quitó el subsidio. Nosotras permanecimos hasta el 59, pero hasta que triunfa la Revolución y se proclama la ley para la creación del Ballet Nacional de Cuba, estuvimos sin Compañía. En esa etapa Alicia se interesó en llevarnos a California, a un Festival que se hacía anualmente en el Teatro Nuevo. Ella iba como coreógrafa, montó Giselle y Coppelia, y bailaba con Youskevitch. Nos llevaba a las cuatro joyas, a mi hermana y a mí, era un grupito de hembras porque en aquel momento ni soñar con varones, no había, eso nos dio un gran fogueo. Cuando entramos a audicionar para el Ballet Nacional de Cuba, éramos trece cubanos, los demás eran extranjeros. Vinieron de Puerto Rico, de Colombia, de Argentina, de Costa Rica, Guatemala, Estados Unidos. A todos los que bailaron con nosotros en el Teatro Griego, Alicia los convocó para que vinieran y muchos vinieron. La Compañía se formó con una mixtura de escuelas. Todo el mundo se sorprende de cómo, en tan corto tiempo, pudimos crear una Compañía netamente nacional. La Escuela de L y 19 se formó en el 61 y su primera graduación fue en el 65, eran los alumnos que venían de la Academia Alicia Alonso. La Escuela Nacional de Ballet se fundó en el 62 y su primera graduación fue en el 68. Fue la por la visión de futuro de ambos, de Fernando y de Alicia. Era muy diferente a lo que sucede hoy, hay una gran cifra de bailarines y muchísimos espectadores.

### **¿Dónde estaba usted cuando triunfó la Revolución?**

Estaba aquí. Fernando nos había dado la tarea de dar clases en algunos kindergartens, a todas nos buscó una ubicación. Nos pagaban muy poco, pero era algo porque nosotras éramos de procedencia muy humilde. Loipa y Josefina eran de clase media, pero Mirta, Aurora y nosotras no. Fernando se interesaba en que tuviéramos algún sustento para comprar zapatillas, porque lo teníamos que comprar todo. Fernando, con Martínez Páez, Núñez Jiménez, formaban un núcleo del 26 de julio, que nosotras ni sabíamos que existía en la Academia, pero ellos sabían que habría un cambio social en el país.

El triunfo de la Revolución cambió la perspectiva de todo y ellos trabajaron mucho para que el arte del ballet tuviera un reconocimiento social, para que se convirtiera en una carrera profesional. Y ahí estábamos los que teníamos la visión de que queríamos bailar, los que amábamos lo que hacíamos por vocación, y ayudamos en la captación de varones. Se buscó un grupo en la Casa de Beneficencia y los llevaron a un albergue para darle una buena educación. No fue fácil, cuando llegaban a Cubanacán se subían en los árboles y acababan con lo que encontrarán, aquello fue una odisea. Cuando le dijeron que iban a estudiar ballet preguntaron: qué es eso. Y Fernando, inteligentemente, les puso clases de acrobacia, de esgrima, y de ballet. Todo eso para distraerlos con otras actividades y que ellos no se sintieran presionados. Fue una etapa muy bonita en la formación de jóvenes. Entre ellos estaban Jorge Esquivel, Pablo Moré, eran como 30. Eran niños que no sabían exactamente a qué iban a esa Escuela. Fue una tarea ardua el enamorarlos y se triunfó en eso. Después a todos los hijos de ellos, a sus sobrinos, les gustaba el ballet, y ahora tenemos una cantera igual de hembras y de varones, eso ya no es problema para nosotros. Digo que no hay ningún país del mundo con una cantera de hombres para el ballet como la que tenemos nosotros.

### **¿Por qué abandonó el salón para dedicarse a la pedagogía?**

A mí me encantaba bailar, no puedo negarlo, pero Fernando me fue dando tareas en la fundación de la Escuela Nacional de Ballet. El seleccionó un grupo que bailaba y daba clases, puso un pisicorre que nos llevaba de un lugar a otro, del Vedado a Cubanacán. Esa es una de las características de la escuela cubana de ballet que yo quiero rescatar, porque enseñar siendo muy joven nos dio un gran sentido de pertenencia y un gran rigor. Eso hay que rescatarlo para que los bailarines del Ballet Nacional de Cuba, egresados de la Escuela, se interesen por la docencia. El tiempo pasa y hay que garantizar la continuidad de la escuela cubana de ballet. También tuve que operarme del menisco, en esa época eran operaciones muy complicadas, era un tajazo y había pocas posibilidades de que quedara

bien. Había la posibilidad de que fuera a la Unión Soviética a operarme, pero no se dio. Me casé y formé una familia. Por ese entonces Fernando tenía muchas responsabilidades y me empezó a meter de lleno en la pedagogía, me dio las riendas de la Escuela cuando yo tenía 23 años. Le dije que era muy joven, que no sabía si podría con esa carga y me dijo que no me dejaría sola, que me ayudaría, y así lo hizo. Las personas me preguntan si añoraba la escena, sí la añoraba pero me sentía muy bien enseñando, era feliz reflejada en mis estudiantes. Cometí algunos errores, todavía me encuentro con algunas que me dice que no las miraba a todas, que quería más a una que a otras, les digo que empecé muy jovencita a dar clases. Algo que nos ayudó mucho fue la confianza que Fernando siempre tuvo en nosotras, confiaba en que éramos capaces de ayudarlo. Tenía la misma preocupación que tengo yo hoy por la continuidad de la escuela cubana de ballet. Digo que es una fortuna que Alicia y él nos hayan acompañado durante tanto tiempo.

### **Parece que la práctica del ballet alarga la vida**

Pienso que sí, para el ballet hay que tener voluntad. Hoy mismo yo estoy aquí en mi oficina, otra con este catarro estaría acostada en su cama, hasta mi nieto me preguntó si vendría a trabajar así. También te da un gran sentido del deber y un gran amor por la profesión, y te sirve de terapia cuando la necesitas.

### **Por qué cree que, entre tantas virtudes que tuvo, se subraya la condición de maestro de Fernando Alonso**

Nosotras tuvimos el privilegio de que fuera nuestro maestro desde que entramos a la Academia. Allí él hizo un grupo especial con las que, al triunfo de la Revolución, pudimos ser solistas, y ponía tanto amor y era tan preciosista en los detalles que en las clases te iba preparando como el maestro del futuro. Era muy, muy exigente. Montaba un ballet, y no eran las bailarinas que tenemos ahora tan bien formadas, y quedaba a gran altura. Recuerdo la gira que hicimos por Suramérica en el 54, con un cuerpo de baile que era regular, por su trabajo la crítica lo valoró como un cuerpo de baile estupendo. Tenía un ojo clínico extraordinario, y en ese cuerpo de baile todas las cabezas giraban hacia

un mismo lado y las piernas quedaban a la misma altura. Quería la perfección en la ejecución. Aplicaba las leyes de la física, de la anatomía. Cuando algo no salía bien pintaba el esqueleto humano y nos hacía ver por qué el *développé* estaba haciendo una acción con la cadera que no debía hacerse, y explicaba cómo debía colocarse el cuerpo. Se sabía los nombres de cada uno de los músculos del cuerpo. Aparte de eso, a cada movimiento le daba una caracterización. A la hora de entrar en la barra nos explicaba por qué debíamos intercalar un movimiento entre otro para preparar bien el cuerpo. Siempre estaba enseñando algo, era un maestro siempre.

### ¿Cuánto queda de Fernando Alonso en usted?

Queda mucho, fue una oportunidad tenerlo en la Escuela hasta el final, tanto es así que a veces camino por los pasillos y me parece verlo. Venía todos los días, hasta cuando ya le costaba mucho esfuerzo subir las escaleras seguía viniendo. Le consultaba todo lo que hacía, me hace mucha falta. Pedía su criterio sobre los montajes que queríamos hacer, ya no tengo su opinión y la necesito, pero nos preparó para enfrentar un aula y sus enseñanzas fueron para la vida, para tomar decisiones, para proyectarnos con energía en situaciones personales que nos han golpeado duramente. Mira a Alicia, hizo una carrera brillante con limitaciones visuales, ahí tenemos una gran bailarina. Él fue muy coherente en su vida, llena de sabiduría. Depositó en nuestras manos la escuela cubana de ballet, acabas de ver a esos niños en la clase magistral de Orlando Salgado. Eso es un reto, las generaciones no son las mismas y el mundo cambia aceleradamente, eso me da temor, ni siquiera los padres son los mismos. Constantemente alabo a la generación de padres de los 60, que nos apoyaban y no se metían a dar opinión sobre si el niño hacía un papel protagónico o uno secundario, éramos un grupo compacto, padres y maestros. Ahora los padres no entienden cuando le decimos que sus hijos tienen limitaciones o que no pueden concluir los estudios, que no pasan los cortes evaluativos. Nos está costando mucho ese diálogo con los



© Fondo del Centro de Documentación María Lastayo

padres porque quieren que sus hijos bailen de todas formas. He pensado, y los maestros se ríen cuando lo digo, que tendremos que hacer un taller con los padres para que ellos sientan lo difícil que es esta carrera y por qué no todos pueden llegar, tienen que entender que si no hay un buen cuerpo de baile no hay una buena compañía, puedes tener bailarines extraordinarios, pero si no hay un entorno excelente esa pareja se pierde. Deben entender que las mujeres entran con un biotipo que cambia sobre los 13 o 14 años porque pueden engordar o no alcanzar la estatura que debiera, hay pies al que le puedes trabajar el empeine, pero a otros no, hay extensiones que algunos no pueden alcanzar. Es difícil explicarles esto a los padres. Hoy Marta García hablaba de la movilidad corporal, hay quien lo trae y a algunos hay que fabricársela, pero ahí estamos.

### Por su naturaleza las clases de ballet son repetitivas y constantemente hay que corregir errores. ¿Cómo hacer para lograr que el estudiante no se aburra, que cada clase sea estimulante?

Esa es una buena pregunta, las clases tienen que ser repetitivas porque los estudiantes deben vencer los objetivos del programa de estudio, de lo contrario no puede transitar por los distintos niveles de enseñanza. El nivel elemental es fundamental para el bailarín, que tiene entre 9 y 10 años.

Las niñas se incorporan mejor que los varones, con ellos nos cuesta más trabajo lograr la concentración, cuesta más que entiendan por qué hay repetir, por qué hay que exigirles tanto. Es muy difícil la tarea, por eso hay que ponerle pasión. Yo digo que el maestro de ballet queda en un segundo plano, siempre se admira al bailarín, pero raras veces se preguntan quién fue su maestro, quién se empeñó tanto para formarlo. El maestro es fundamental para formar un bailarín, para que crezca como artista y para que aflore el talento donde haya. Es una tarea muy bonita, conlleva entrega, conlleva mucho estudio, exige pasión por lo que se hace. Creo que esa es una característica que marcó, y marca, a la escuela cubana de ballet, la pasión con la que se fundó, con la que se desarrolló y la que la mantiene viva. Ahí están los frutos, nuestra escuela se reconoce internacionalmente. Se conoce por la obra del Ballet Nacional de Cuba, y por los intercambios que realiza la Escuela Nacional de Ballet en diferentes países, donde hemos mostrado alumnos muy bien preparados. Tenemos que seguir pensando y trabajando en el diseño de la formación de los maestros. Por eso insisto en promover la idea de que las jóvenes figuras del Ballet Nacional de Cuba se acerquen a la Escuela.

### El bailarín dedica buena parte de su tiempo a entrenar el cuerpo. ¿Cómo trabaja la Escuela en su formación intelectual?

Tenemos ciertas desventajas con respecto a las generaciones de los primeros años porque ahora los intereses son diferentes. Están esos juegos que hay ahora, que quitan tanto la concentración, están los teléfonos móviles. En aquella época no existía nada de eso y ahora es increíble, están en la clase y al terminar salen corriendo a buscar la mochila para mirar el móvil. El bailarín tiene que tener una preparación intelectual amplia, hoy Marta se lo decía, y nosotros se lo decimos a diario. Cuando éramos estudiantes el maestro nos reprochaba que si llegaba otro maestro y decía lo mismo que él nos decía a diario, nosotras nos hacíamos las nuevas y lo incorporábamos, se ponía bravo. Eso sigue pasando hoy con nuestros estudiantes, pero tengo fe en las jóvenes generaciones, tienen



muchas posibilidades de salir adelante, tienen buena preparación y una visión amplia del futuro. Los he visto crecerse en los intercambios internacionales que hemos hecho. Fue increíble lo que pasó en Sarasota en julio pasado, era el público de la Florida, cubanos que viven allá hace años, nos dieron las gracias por brindarles, a través de esos jóvenes bailarines, una visión de lo que sucede hoy en nuestro país. En las entrevistas que les hicieron a nuestros jóvenes llamó mucho la atención el nivel alcanzado, ellos no viven ajenos a su realidad. El teatro se puso de pie a aplaudirnos, fue estimulante aquella reacción. Los intercambios continúan, iremos a México y a Perú, eso los foguea porque saben que tienen una gran responsabilidad como cubanos, como representantes de la escuela cubana de ballet, como parte de la Revolución. En la Escuela organizamos encuentros con bailarines profesionales, con historiadores e investigadores para que haya intercambios intelectuales, eso enriquece la formación de los muchachos.

**Usted ha formado a dos bailarines que están hoy en la cúspide de la danza. Sabe que me refiero a Carlos Acosta y a José Manuel Carreño.**

Trabajé con José Manuel, pero él procedía de una familia con generaciones anteriores en el ballet, fue una muy bonita experiencia porque siempre fue un alumno muy disciplinado y muy entregado. Con Carlos no fue así, lo vi en la Escuela de L y 19, cuando tenía 9 años, era un niño muy lindo con todas las condiciones para el ballet, pero vivía en Los Pinos, pasaba por la Escuela en la guagua y, como se quedaba dormido, seguía de largo y dormido volvía a Los Pinos, no iba a la Escuela. Su papá era muy insistente, lo ayudó muchísimo. Me llamaba la atención que le sucedieran esas cosas porque no era un niño indisciplinado. La realidad era que el padre insistía en que fuera bailarín porque él quiso ser bailarín y no pudo. En un momento creímos que era necesario sacar a Carlos del ambiente familiar y lo mandamos a Pinar del Río, la manera en que llegó a Pinar del Río tiene otras aristas, pero fue para allá, donde vivía uno de sus 11 hermanos, y dio un vuelco, fue el primer alumno que sacó 100 puntos en las pruebas para entrar a la ENA. Y a partir de ahí lo empecé a

seguir, lo seleccioné con otro alumno de Camaguey y estuvieron conmigo durante un año en el Teatro Nuevo de Torino, tenía 15 añitos. Estábamos juntos todo el tiempo, era muy trabajador pero yo le exigía constantemente. Empecé a ejercer una gran influencia en Carlos desde todos los puntos de vista de su formación integral. Es una persona excepcional en todos los sentidos, tiene una gran creatividad. En Italia casi todo el tiempo hace frío, no abundan los días de sol. El escribía mucho y le preguntaba qué hacía. Respondía que le contaba a su mamá cómo veía la nieve. Le decía: pero hoy no hay nieve. Respondía: No importa, profe, yo le hago una historia porque ella no ha tenido la posibilidad de ver la nieve. En ese diciembre que pasamos allí, el 31 tomó un puñado de sal en una mano y en la otra puso arroz, las echó hacia atrás a las 12 de la noche y gritó: Ojalá gane el Grand Prix. Le dije: Carlos, estás loco, y lo ganó. Yo estaba en Lausana durante el concurso, pero él no sabía que yo estaba allí. Llevábamos a los alumnos, pero no nos dejaban entrar a la competencia. Lo vi el último día en el teatro, todo el mundo me decía que él estaba muy bien. El reglamento exigía usar pantalón negro y pulóver blanco, cuando lo vi tenía una chaqueta roja por encima y me dije: ay mi madre, pero no podía acercarme. Hizo un papel maravilloso. Cuando empezaron a dar los premios a Carlos lo dejaron para el final. Después me dijo que pensaba no le iban a dar nada, le dieron el Grand Prix y la Medalla de Oro. Yo digo que cuando hay calidad técnica, cuando hay lo que ese muchacho tiene dentro, puede mostrarse con la seguridad del artista que es, con esa plenitud que llena el escenario desde que tiene 15 años. La prensa lo llamó el mulato de oro. Fue un reto, pero yo sabía que podía con la preparación que tenía, fue excelente. Después fuimos a Francia y también ganó el Grand Prix, cuando lo vieron llegar dijeron: pero tú aquí. Y él respondió: sí, estoy aquí. Es una gente muy campechana y muy humilde, es encantador. Gané muchísimo al tenerlo como alumno, fue una enseñanza tenerlo conmigo. Yo he trabajado con José Manuel, con tantos otros... Una vez el Comandante me preguntó cuántos habían pasado por mis manos. Le dije: casi todos los que están en el Ballet Nacional de Cuba, hembras y varones. Cada muchacho es una experiencia única, cada vez que cojo a un alumno

me empeño en llevarlo adelante, y tengo ojo clínico para verlos. Annette Delgado es un ejemplo, en cada entrevista que le hacen me lo agradece. Era muy chiquita, me fajé en el Tribunal del pase de nivel, y mira ahora como creció, es primera bailarina, ganó el Concurso del 95.

**¿Cómo ve el futuro de la escuela cubana de ballet?**

Lo veo bien, aunque tengo un poco de preocupación porque han decaído las matrículas del nivel elemental en las provincias. Las escuelas de nivel elemental jugaron un papel fundamental en la cultura integral de los más jóvenes, aun si no pasaba al nivel medio porque ya habían recibido ese conocimiento. Era una cantera de maestros, era público futuro para el ballet. Eso me preocupa y, al ver esa situación en las provincias, crecimos en la matrícula aquí. En la actual generación del Ballet Nacional de Cuba hay villaclareños, pinareños, camagüeyanos, matanceros, habaneros. Me preocupa porque debemos partir de una cantera amplia para formar al talento y este puede estar en el rincón más escondido. Mira cuánto ha salido de Mantua, de la Ciénaga de Zapata, no podemos perder la visión integradora que siempre hemos tenido. Creo que debemos respetar aquellas escuelas que fueron sucursales de la Academia Alicia Alonso, eso es parte de nuestra historia, por eso me cuesta trabajo entender que quieran cerrarlas. Estamos trabajando en eso y creo que ganaremos la batalla. Hay otra realidad, y es que debemos garantizar el profesorado para esas escuelas, porque los formamos y cuando concluyen el Servicio Social se van a bailar a los sitios turísticos, y sin maestros no podemos avanzar.

**Mucha gente espera su libro, que hace mucho tiempo ha prometido sacar a la luz. ¿Cuándo va a salir?**

A partir de enero voy a dedicarle las tardes, porque sé que es una necesidad. Hay muchas conferencias del maestro sobre el tema, pero creo que debo escribir sobre la metodología de la enseñanza del ballet, me siento con la responsabilidad de hacerlo porque puede venir alguien y distorsionarlo todo.

(Tomado de La Gaceta de Cuba, número 6, noviembre-diciembre, 2015).

# Isabel Bustos

ARTISTA Y AUTÉNTICA

• Nace en Santiago de Chile, 9 de octubre de 1948



Por: Meysis Carmenati

## ¿Cómo llegas a Cuba?

En los primeros años de la Revolución a mi padrastro lo nombran embajador de Ecuador en Cuba. Llegamos mi madre, mis hermanos y yo, y enseguida mi madre se deslumbró con el proceso revolucionario cubano. Dos años después, cuando a mi padrastro lo asignan para otra embajada, ella decide quedarse, apasionada como estaba por lo que ocurría en esos 60.

Así que mi hermana Pilar entró a la escuela de artes plásticas y yo a la de ballet. Eso significó mucho para mí. Estaba Fernando Alonso a cargo, y Loipa, Josefina, esas grandes bailarinas, empezaban a ser maestras. Había rigor, dedicación y entrega en la enseñanza. Cuando terminé decidí irme con el maestro Guido González, que era muy creativo y contemporáneo.

Me pareció que esa opción era mucho más clara para mí, porque en verdad yo estaba en ballet por mi madre, pero ni mi estructura mental ni física daban para que yo fuera un cisne.

## Luego vas a Ecuador. ¿Qué sucede allí?

En Ecuador, primero, estuve estudiando Sociología, pero había una maestra que por esa época quería fundar la Compañía Nacional de Danza. Por su insistencia volví a la danza, y

fuimos la generación que fundó la Compañía Nacional en Ecuador. Allí hice mi primera coreografía. Se llamó Cono Sur y trató el tema de la represión en Chile.

Luego estudié en México, en el Centro Superior de Coreografía, y también realicé estudios en París. Estas experiencias fueron muy importantes por el intercambio con coreógrafos y agrupaciones de muchas partes del mundo. Y estando en París me di cuenta de que tenía que regresar a trabajar en América Latina, porque en Europa muchas cosas estaban hechas y aquí había mucho por hacer, y porque los lenguajes siempre iban a ser diferentes. Los latinoamericanos somos más afectivos y tribales, tenemos otro pensamiento. De ese modo conoces y te reconoces, sabes que perteneces a un continente, y dices: "Aquí es donde voy a plantar la bandera".

## ¿Por qué regresas a Cuba?

Después de dar vueltas por muchos lugares, dije: "No, es Cuba", y me quedé aquí. Mi familia estaba involucrada afectivamente con el movimiento revolucionario. Se sentía la euforia de la época. Creo que la vida no tiene sentido si uno no construye algo para la sociedad donde vive. No se puede vivir mirándose el ombligo. Y pienso que este mundo es



quizás más difícil, pero también es muy auténtico, un lugar donde podemos ser nosotros mismos y hacer por los demás. Aquí no te lleva la vorágine de la sociedad de consumo. Fuimos también una sociedad de jóvenes que crecimos de una manera diferente, no siempre con la velocidad que queríamos para hacer las cosas, pero, así y todo, la vida tenía más sentido. También me casé aquí, y mi hijo es cubano, y aunque ha sido tan gitano como toda mi familia, sus raíces están aquí, y él regresa y hace obra en Cuba todos los años.

#### **En 1987 fundas Retazos...**

La primera generación de Retazos fue muy sacrificada. En esa época yo no tenía local, y trabajábamos en la sala de mi casa que era de 4 por 4. Separábamos los sillones y allí hicimos el primer espectáculo, que presentamos en la sala Avellaneda del Teatro Nacional, un millón de veces más grande que mi sala. Se llamó Mujeres. De ahí salté a mil lugares: el Hubert de Blanck, la Casa Guayasamín, la Casa de María, donde había una especie de teatro de marionetas y una escalera que no llevaba a ninguna parte, un piano destartado, y utilizamos los elementos que nos brindó el espacio. Ya entonces se llamaba Danza Teatro, porque fue Raquel Revuelta, cuando

hicimos una audición para la aprobación de la compañía, quien la llamó así, y gracias a ella existe oficialmente. Luego vino el período especial, y se cerraron muchos teatros.

Por esa época yo fui a la Habana Vieja a ver locaciones, me encantaban los espacios y esperaba encontrar un jardín o un parque para trabajar.

#### **¿Así empiezas el Festival?**

Bueno, icuando empezamos éramos cinco gatos! Yo veía que la danza se quedaba en los teatros, y la que se bailaba en la calle era muy subestimada. Lo que el Festival ha hecho es revalorizar el movimiento artístico en la calle, y la relación del público con la danza. En la Compañía siempre hemos apoyado los nuevos proyectos, la libertad de creación, la improvisación. Hoy Retazos es como un laboratorio: lo caracteriza la búsqueda constante. Eso ha influido en su estilo. Hay una forma de moverse, un tiempo que está inspirado mucho en conceptos, hay una dramaturgia.

En otras compañías es muy importante la técnica, exhibir el cuerpo. Nosotros hacemos una danza que quiere ser, esencialmente, muy emocional. Cuando empezamos éramos una compañía de siete integrantes, ahora somos unas 30 personas, tenemos tres

festivales que ya caminan por sí solos. El Callejero lo empezamos pensando en la gran escenografía que es el Centro Histórico, la gente viene con su fuerza, su armonía y concepto a trabajar en la ciudad; y como siempre me han gustado los retos...

Porque Retazos ha sido un poco ese revelarse ante la adversidad, asumir el reto, y pienso que esa ha sido su fortaleza: la perseverancia, el no detenerse nunca ante ideas claras y concretas, no darse el lujo de cansarse. Hoy tenemos apoyo del Ministerio de Cultura y somos parte de la Oficina del Historiador. Gracias a Eusebio Leal este sueño ha sido posible, porque antes éramos nómadas que íbamos con las maletas en la espalda y los proyectos en la mente. Esta sede ha sido el escenario donde Retazos se convirtió en un proyecto mucho más amplio de lo que ninguno de nosotros pudo imaginar al inicio.

#### **Eres ecuatoriano-chilena y recibiste el Premio Nacional de Danza en Cuba...**

Yo vivo hace tanto en Cuba, y uno es parte del medio en que vive, se convierte en una piedrita, en una arena, en una palmera. Yo me siento parte de Cuba. Además te diré que, como Bola de Nieve, yo me siento muy latinoamericana.

(Tomado de Sitio Web Danza-Teatro Retazos).

PREMIO NACIONAL DE DANZA 2013

# Rosario Cárdenas

SOY PERSEVERANTE, ARRIESGADA Y TRATO DE SER CONSECUENTE CONMIGO MISMA

▪ Nace en La Habana, 7 de abril de 1953



© Gabriel Guerra

Por: Helson Hernández

Entrevista a Rosario Cárdenas, directora y coreógrafa de la compañía Danza Combinatoria. Para esta artista de reconocida fama mundial, el bailarín es un creador en tanto sea participe activo del proceso creativo de sus obras

**HH: ¿Qué antecedentes considera fueron trascendentales para su formación y desarrollo artístico?**

RC: En primera instancia mi formación en la Escuela Nacional de Arte, los contenidos de clases, las funciones en diferentes lugares donde los públicos, en ese entonces, no conocían prácticamente nada sobre danza; más la constante interacción de alumnos y profesores de las diferentes especialidades artísticas, desde 1966 hasta 1971, año en que me gradué.

Por otra parte, mi trabajo en la compañía nacional, donde me forjé como bailarina e inicié mis labores como coreógrafa. Allí bailábamos sin cesar en temporadas, en giras nacionales e internacionales, en muy diversos escenarios, desde tarimas al aire libre hasta muchos de los mejores teatros del mundo. Se nos facilitaban encuentros muy enriquecedores con las compañías extranjeras, maestros y coreógrafos. De pronto tenía la posibilidad de disfrutar de El Partenón, el Museo del Louvre, el Museo del Prado, el Templo de las Inscripciones, en Palenque, El Ermitage y otros sitios así de relevantes de la cultura universal. Paralelamente, mis estudios de la Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de La Habana,

con la suerte de haber tenido profesores como Rosario Novoa, Adelaida de Juan, Tere Crego, Salvador Bueno, Yolanda Wood, entre otros.

Y muy especialmente mis relaciones de trabajo, de intercambio y de profunda amistad con el maestro Ramiro Guerra.

**HH: Si preguntamos por la bailarina antes de que la creadora ¿qué imágenes invaden su mente?**

RC: Veo que separa a la bailarina de la creadora y en mi caso, los bailarines son creadores en tanto una trabaja con seres humanos y respeta las individualidades. El bailarín es un creador en tanto él es participe activo del proceso creativo de mis obras, en las cuales asumo la responsabilidad de la dramaturgia en la articulación de la construcción coreográfica que implica el planteamiento de la idea original, el lenguaje de movimiento y escénico. Asumo por supuesto, la dirección de bailarines y la dirección de escena; es decir, la dirección general.

Interpreto entonces, que cuando dice creadora se refiere a la coreógrafa.

Respondiendo y partiendo de este concepto de bailarín; colocada en el lugar de bailarina, me invade la imagen de un cuerpo dedicado enteramente al rigor de la formación, a través de la cual propicio incluso el crecimiento personal y estímulo la búsqueda de nuevos movimientos, el empeño de lograrlos, el disfrute del riesgo ante el nuevo rol que se interpreta. La plenitud que se forja en el crecimiento de ese rol que ya has



interpretado una y otra vez, esa plenitud de la seguridad, de su madurez, que dimensiona tu ser en la interpretación, estado que nombro "sobrenaturalidad", uno de los conceptos del escritor cubano José Lezama Lima que he transferido al lenguaje de la danza. De hecho, fui primero bailarina, en la plena entrega del disfrute de bailar, de preparar mi cuerpo, de tenerlo listo para enfrentar cualquier osadía de un coreógrafo y en eso colocaba el centro de mi empeño. Luego vino la coreógrafa, aun siendo bailarina.

Si bien el bailarín y el coreógrafo pasan por estados corporales similares y tocan puntos comunes en la creación, al enfocar y analizar estos trabajos vemos cómo en cada uno de ellos, se activan procesos de creación diferentes, desde distintas perspectivas. Como coreógrafa expongo el concepto, transmito mi técnica la cual contiene mi lenguaje y poética, propongo los puntos de partida y trazo el rumbo de la búsqueda, artística pues se trata de mi propuesta. Al mismo tiempo, se estimula la respuesta del bailarín a partir de su percepción. Como coreógrafa creo los códigos y hago de ellos un espacio flexible.

**HH: ¿A partir de qué obra o circunstancia usted se empieza a sentir una coreógrafa?**

RC: En 1980 realicé mi primera coreografía, "Reflejos", un solo que monté a la entonces bailarina Perla Rodríguez y donde colgaban 10 espejos

en el escenario. Cada espejo se volvía un cuadro plástico diferente entre la iluminación y el reflejo de la imagen de la bailarina en sus desplazamientos.

La segunda fue "Girón", en 1981, una superproducción realizada en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional, con 60 intérpretes en escena, con música original del compositor cubano José María Vitier. La escenografía fue concebida por el arquitecto Roberto Gottardi, aquí se unía Arquitectura y Danza; estaba conformada por 24 elementos, de siete metros de altura por 1.50m., que aparecían o desaparecían según las escenas, es decir que los elementos también requirieron de un trabajo coreográfico, lográndose así una gran riqueza de movimiento escénico en todos los sentidos. Este trabajo fue de impacto a nivel de espectáculo. Sin embargo, en estas dos piezas que menciono aún no me sentía plena en la creación de movimientos. Consciente de ello, decido hacer un alto en mis creaciones coreográficas para dedicarme a investigar no solamente los fundamentos de la coreografía sino y con mayor profundidad, el estudio del movimiento y el camino que con estos necesitaba seguir. De toda esta afluencia de estudios y conocimientos, en 1984 surge mi obra Grifo, luego vinieron Germinal, Imago, El ángel interior y muchas otras...

**HH: ¿Y su compañía Danza Combinatoria? ¿Cómo se produce esta**

**necesidad de independizar su propia labor?**

RC: En la medida en que mi lenguaje de movimiento se fue desarrollando comencé a tener la necesidad de cambiar algunos aspectos y principios de los entrenamientos de los bailarines y de prepararlos a ellos en función de mi obra. Se me hacía muy complicado ofrecerles esa preparación estando en la compañía nacional, éramos varios coreógrafos y los horarios tenían que ser distribuidos para todos. Cada vez más se fue fortaleciendo en mí esa necesidad de trabajar con mayor tiempo y dedicación con los intérpretes, tener la cantidad de horas de montaje acorde al nivel de la experimentación, investigar en los elementos dramáticos, escénicos, de la técnica, del movimiento junto a mi necesidad de realizar otro tipo de formación, hasta para mí misma como bailarina incluso. Invitar e interactuar con otros artistas, proyectar el espectáculo desde otra dimensión, desde otra mirada, desde mi contemporaneidad. Por supuesto, se trataba de iniciar un nuevo camino, lo cual era un riesgo. En la compañía nacional tenía una trayectoria reconocida, pero todo ello dejó de ser suficiente para mí, contaba con la experiencia y los deseos de hacer y de bailar a mi manera.

Al pasar el tiempo, no he visto esa etapa como una ruptura sino como una continuidad. Mi experiencia escénica y el desarrollo de mis conceptos, me condujeron al cambio.

Hoy en día hablamos de las compañías con naturalidad y aceptación pero en ese entonces, eso no era común en Cuba, solo existían las compañías nacionales de Ballet, Folklore y Danza Contemporánea, todo lo demás nos tocó iniciarlo, fundamentarlo y defenderlo con absoluta convicción.

HH: Danza Combinatoria, más que el nombre que le identificó por años como su compañía, resultó también un concepto artístico, digamos un término, para definir su estética danzaria.

RC: Danza Combinatoria fue mi concepto y punto de partida, creado por mí y como tal, tenía que desglosarlo y fundamentarlo en mi propia práctica. Es como cuando tu visualizas un edificio y su entorno y sabes que puede llegar a ser, pero tienes que concebirlo, construirlo y en esa construcción poner en marcha

desde lo más mínimo hasta el todo que lleva, es un camino que era imaginario pero aun no procesado en la práctica. Fueron mis horas de estudio en el salón, de trabajo diario, de puesta en marcha de exploraciones corporales, de consignas, de dispositivos, que minuciosamente se fueron entretejiendo y definiendo en la medida de su aplicación práctica. A finales de 1989, luego del estreno de mi obra *Dédalo*, realizada con Danza Contemporánea de Cuba, creo mi compañía Danza Combinatoria y con ella un camino de investigación en la formación y creación danzaria, en la que comienzo a estructurar mi plataforma conceptual.

Con el fin de la creación coreográfica he desarrollado un camino correspondiente a la formación y preparación del bailarín, y otro a la creación y su concreción escénica. Dentro del género de la Danza Contemporánea, mi danza es combinatoria en tanto una manera de hacer. Los términos matemáticos de permutación, variación y combinación de la combinatoria, están presentes en la combinatoria de mi sistema. Los elementos componentes del movimiento, las condicionantes del espacio, los conceptos del sistema poético del escritor José Lezama Lima transferidos por mí al lenguaje de la danza, y otros que lo componen, son constantemente movilizados en el espiral de la creación, para ser permutados, combinados o variados... con toda la flexibilidad para asumir lo nuevo.

He creído en este concepto y en su práctica. Lo he creado, lo he trabajado y lo he desarrollado a mi manera.

**HH: Tengo entendido que ya no es Danza Combinatoria el nombre que identifica actualmente a su colectivo, a partir de lo explicado anteriormente.**

RC: En el 2002 comienzo a nombrar a mi compañía Danza Combinatoria, tras años de experiencia y de intensa investigación Compañía Rosario Cárdenas de Danza Combinatoria; por una parte para que se fuesen fusionando los términos y por otra para identificar la Danza Combinatoria como un estilo dentro de la Danza Contemporánea, en correspondencia con su enfoque artístico que implica procesos de sanación y un concepto holístico del

cuerpo teniendo en cuenta que la Combinatoria ha pasado a ser un estilo, un camino de preparación corporal y de creación danzaria.

La Combinatoria es la estética de la compañía, es mi estética.

En el 2010 decido sellar el nombre como Compañía Rosario Cárdenas, dejando definida la identidad de Danza Combinatoria como una manera de hacer. La compañía es lugar de acción, creación, intercambio, interacción, bienestar, aprendizaje y lugar para todo aquel que desee dar a conocer sus labores experimentales e investigativas.

HH: Hablemos de los miembros que conforman hoy su grupo. ¿Proviene de la Enseñanza artística o son formados bajo la metodología de danza combinatoria?

RC: Ellos provienen de la enseñanza artística. Ahora bien, cada uno que se integra a la compañía requiere nutrirse de nuestra estética y prepararse para asumirla.

Entre otros, por ejemplo, entran en un proceso de desarrollo de la capacidad de atención dirigida a la percepción de manera que el cuerpo (soma) comience a atravesar un camino de liberación de automatismos, que el devenir y flujo de sus movimientos sea por elección, como también su propio ser y sus comportamientos, por elección y no por imposición, en la búsqueda de una alineación con sus propios valores. Se precisa un conocimiento más profundo de sí mismo, un trabajo individual de sus cuerpos, de ellos mismos, con el otro y en el entorno.

Sin duda, en la compañía otorgamos lugar indispensable al aprendizaje y la actualización de conocimientos. Para nosotros se vuelve un latir constante la conjugación del desarrollo individual y relacional, así como la importancia del saber y de la cultura general.

Pensemos que, en este camino y trayectoria de investigación-acción y de exploración continua, por sus objetivos y búsquedas, mi danza defiende un lugar en el arte.

**HH: La proyección internacional de su trabajo ha resultado muy recompensada. ¿Pudiera hacer un resumen de las actuaciones que considera trascendentales para Rosario Cárdenas fuera de la isla?**

RC: Sinceramente se me hace difícil

distinguir, en tanto todos mis trabajos han significado profundamente en mi desarrollo.

En 1995, fui invitada a la 12 Reunión Anual del National Performance Network en San Antonio, Texas, y a New York por Dance TheaterWorkshop, para un intercambio de experiencias entre coreógrafos.

En Dance TheaterWorkshop en New York, tuve la oportunidad de bailar mi solo *Noctarioy* exponer mi sistema coreográfico a maestros y coreógrafos americanos con los que ya habíamos coincidido en México en 1993. Este encuentro y relaciones me posibilitaron incluso traer a Cuba un grupo de coreógrafos-pedagogos norteamericanos, con los que organicé, junto al maestro David Zambrano, en 1994 y 1995 el I y II Taller Internacional para Profesionales de la Danza en La Habana, introduciéndose así en nuestro país las técnicas más contemporáneas de movimiento. El estreno de mi obra *Noctarioen el Town Hall* en el Festival de las Artes de Sydney de 1994, donde compartí el escenario con la coreógrafa y bailarina Germaine Acogny; la primera gira de la compañía a México, la participación de la Compañía por primera vez estando representada Cuba en el *AdelaideFringe Festival* en el *ApronTheater* en Australia (1996), nuestras funciones en el Festival Madrid en Danza y en el Festival Internacional de Valladolid, España, 1998. Las funciones en el VII Festival Internacional de Danza Contemporánea en Seúl, (2004) y en el *Zsiget Festival* en Budapest (2005) donde con nuestra participación en estos festivales también estuvo por primera vez la presencia de Cuba. Nuestras funciones en Kingston y Montego Bay, en Jamaica, invitados por el Primer Ministro de este país. La realización de mis performances con bailarines de diferentes nacionalidades, durante los estudios de mi máster de investigación en danza en la Universidad Paris-8, Francia, con los que nos presentamos en varios eventos. Por otra parte, he trabajado con las Compañías *TheVanaverCaravan*, Rosendale, en Nueva York, en el pasado año, con la Compañía *Bangarra Dance Theater*, Sydney, Australia; en San Juan, Puerto Rico, con las Compañías *Andanza* y *Ballet Concierto* de Puerto Rico; también con el Ballet Folklórico de

México Amalia Hernández, en el Distrito Federal y la Compañía de Danza de León, Guanajuato, en ese país; la Compañía Nacional de Danza de Nicaragua y Compañías Folklóricas de diferentes ciudades de esa nación, entre otras.

**HH: ¿Cómo se define usted como mujer de la danza cubana, teniendo en cuenta la manera en que afronta el ejercicio de su profesión?**

RC: Considero que soy perseverante y arriesgada. Trato de ser consecuente conmigo misma. Ahora, respecto a "definirme", prefiero no hacerlo; pues creo que la "definición" cierra las posibilidades de cambio.

**HH: ¿Cuál es la obra más reciente que ha dejado ver su compañía? Amplíenos acerca de la puesta en escena.**

RC: Mi creación más reciente es Zona-Cuerpo.

En esta obra el cuerpo es imagen, significado y soporte de significación y el cuerpo danzante es a su vez cuerpo significativo.

Zona-Cuerpo es un llamado al reconocimiento del cuerpo. Propone una reconciliación del cuerpo unificado, dejando atrás la concepción cartesiana que separa el cuerpo de la mente. El cuerpo se revela aquí cuerpo-sujeto, cargado de afectos, en un acercamiento a la persona. Un cuerpo visto en la totalidad de su condición somática. Entiéndase el concepto de somático como un cuerpo vivo, que siente, piensa y que se relaciona con el otro y con su entorno. En Zona-Cuerpo el movimiento va en busca de la expresividad de ese cuerpo unificado. Aquí no hay una historia lineal, ni un tema central. La creación transcurre fragmentada en su devenir entre lo que sería la imagen del cuerpo, la imagen o modelo publicitario de cuerpo masculino o femenino y el ser humano que es. El mundo sonoro

de creación original es interpretado en vivo, las artes visuales, el video-arte, la teatralización del imaginario corporal, la metáfora irradiante del cuerpo mismo, acciones y situaciones de relaciones humanas, sus pulsiones sexuales, los afectos, las posturas, la lucha del cuerpo contra la fuerza de gravedad, aspectos del psicoanálisis, terapéuticos, de la biodescodificación, entre otras.

Resumiendo, Zona-Cuerpo propone una reflexión sobre la noción de "cuerpo" así como de la noción de "persona". Nuestro cuerpo nos coloca en el mundo, es fuente de emociones, de afectos, de relaciones, de sabiduría. Me inquieta, nos inquieta, la manera en que nosotros percibimos nuestro propio cuerpo, nuestra profunda mirada y la comprensión de los otros.

**HH: ¿Qué expectativas trae para Rosario Cárdenas este 2011?**

RC: Nos proponemos mantener y fortalecer nuestros nuevos espacios creados: "Té-Danza-Video", "Punto Fugaz" y "Danza y Salud" (en 2010 realizamos el I Encuentro de Biodanza en Cuba) y un ciclo de conferencias impartidas por el Doctor Pedro Sastriques, sobre "Como comprender el cuerpo".

La Compañía, que ha abierto otros caminos de trabajo, coloca a partir de abril y por seis meses, un espectáculo en Turquía donde participan bailarines, modelos y artistas circenses.

En septiembre estamos invitados a un Festival en la ciudad de Valencia, en Venezuela, estamos también a la espera de la confirmación de nuestra participación en un Festival en Suiza.

En octubre la Compañía cumplirá con una gira a España donde participaremos en varios festivales.

Paralelamente, me encuentro en el proceso de preparación de mi nueva creación 2011, la cual pienso estrenar en el mes de noviembre en La Habana.

**HH: Confrontada una visión internacional en su especialidad, qué criterio posee sobre la danza que se hace en Cuba en estos tiempos.**

RC: Pienso, según mi experiencia, que por una parte la danza en Cuba tiene mucha influencia aún del ballet clásico y por la otra, es ésta la forma de danza más difundida en el país.

Mientras no seamos conscientes de ello, mientras no seamos capaces, con todo el respeto que merece, de transformar esa mirada imperante, muy difícil será que podamos abrirnos consecuentemente a la verdadera comprensión de otras maneras de hacer, y más aún del cómo hacer.

Aunque en Cuba las danzas folklóricas, tradicionales, de cabarets, de espectáculos, como aquí son nombradas, se han extendido en sus prácticas, su profesionalización aún continúa regida por esa mirada de formas perfectas, simétricas y de posiciones conservadoras.

Personalmente considero que es necesario ser más auto reflexivo acerca de las propias prácticas artísticas, de las estructuras desde las cuales se crea, de los códigos que las conforman. En general, las reflexiones se quedan en el plano del discurso y no se analizan los códigos.

¿No sería entonces conveniente asumir la diversidad y aceptar las diferencias aunque no sea posible clasificar, ni etiquetar?

Desearía que fuésemos abiertos, independientemente de los gustos, a las diversas manifestaciones del arte, a las diferentes maneras de ser y de estar en el mundo.

(Tomado del sitio Web Rosario Cárdenas Danza Combinatoria, 2010)

PREMIO NACIONAL DE DANZA 2014

# Silvina Fabars

UNA DIOSA DE LA DANZA

▪ Nace en Realengo 18, 22 de febrero de 1944



Por: Francisnet Díaz Rondón

Todos se pusieron de pie -como pidió al público el maestro Ernesto Alejo- y una cerrada ovación se sintió en el parque Leoncio Vidal, de Santa Clara. Era el justo reconocimiento del pueblo villaclareño ofrecido a la profesora Silvina Fabars Gilall, Premio Nacional de Danza 2014, invitada de honor a la Décima Temporada Para Bailar en casa del trompo.

«Lo que me queda por vivir es para enseñar a la nueva juventud», manifestó agradecida la primera bailarina del Ballet Folclórico Nacional, conocida como La Diosa de Ébano, esa noche del martes 9 de diciembre.

Silvina Fabars es una mujer impresionante. Si no dice tener 70 años de edad, de ellos casi 51 dedicados al arte danzario, nadie lo creería. Su imagen impresiona por su cuerpo erguido, vientre totalmente plano, y un rostro lozano y siempre sonriente. Camina con donaire, como la diosa de la danza que es. En una ocasión en que le preguntaron su fórmula para mantenerse tan bien, contestó:

«El artista tiene que velar muchísimo por su figura, desde la forma de caminar hasta la ropa que usa para cada ocasión. Yo ni me doy masajes, ni voy a hacerme tratamiento para la cara, ni me he hecho cirugía alguna. ¿Qué es lo que sí he hecho? Mucho ejercicio, eso sí. Todos los días hago de treinta a cuarenta

abdominales, porque si me tengo que parar delante de un alumno a decirle que está haciendo mal un paso, la mejor forma es demostrárselo».

La sangre africana le corre por las venas. Su bisabuela por parte de madre vino de Guinea; el abuelo, de Ghana. También, las raíces haitianas conforman su personalidad. Nacida en Palmarejo (Realengo 18) -zona que marca el mismo límite entre Santiago de Cuba y Guantánamo, aledaño al Puente de Cuneira- la infancia de Silvina fue muy difícil.

«Como todo campesino pasé mucho trabajo en aquella época. Recogí café, chapeé, desyerbé, corté caña, sembré maíz y boniato, cargué latas de agua sobre la cabeza, paquetes de leña. Tuve una educación, como era antes, en que los abuelos nos criaban y nos inculcaban el respeto. No sabíamos leer ni escribir. Gracias a una tía que trabajaba en una casa en Santiago de Cuba, aprendió a leer y nos enseñó a nosotros. Luego entré a una escuelita pública hasta segundo o tercer grado. Después del triunfo de la Revolución es que pude continuar superándome».

Dada su ascendencia, la maestra Silvina recibió una gran influencia cultural que en gran medida marcó su vida.

«Tuve la posibilidad de convivir con muchos haitianos. Aprendí de sus danzas, e incluso del idioma, el



francés patuá, que desgraciadamente he olvidado por tantos años sin hablarlo. Donde más lo practiqué fue en las recogidas de café. Ahí cantábamos y hablábamos más ese idioma que el español. La mayoría de esas personas provenía de Haití, y aún hay una buena presencia en la actualidad».

A los 14 años se unió al Ejército Rebelde para luchar contra la tiranía batistiana. Después del triunfo de la Revolución, decide probar suerte en La Habana a raíz de una convocatoria para ingresar al Conjunto Folclórico Nacional (CFN) a principio de los 60, a instancias del actor, dramaturgo y director de teatro Eugenio Hernández Espinosa.

«Tenía un puerquito y lo vendí. Compré un pasaje que costaba 8.20 pesos en la ruta Santiago- Habana. Me presenté a la convocatoria y tuve la suerte de aprobar de entre más de 300 aspirantes. Salimos 16, y me escogieron como cantante. Desgraciadamente tuve un accidente que afectó mis cuerdas vocales y casi pierdo la vida. En mi recuperación tuve un gran apoyo del Gobierno, del Conjunto y de muchas personas a quienes les agradeceré siempre».

«Al entrar nuevamente al CFN, tenía una cánula puesta en la garganta. No podía cantar más. La administradora me ofreció algunas opciones como peluquera o maquillista y no acepté. Le dije que yo era artista. Luego, los compañeros fundadores del Conjunto me ayudaron mucho, y mi gobierno revolucionario que se portó muy bien con mi tratamiento. Pude sobrepasar todas esas barreras y convertirme en lo que soy, una primera bailarina que no me lo puede quitar nadie».

Silvina manifiesta ser agradecida y le apasiona enseñar a otros como hicieron con ella. Igualmente, es una fiel defensora de las tradiciones de nuestro país.

«La danza es mi vida. Trabajo con todas las compañía de este país. Les enseñé la esencia de nuestros bailes folclóricos que no podemos dejar perder. Con todos los que tienen un grupo aficionado he tratado de involucrarme



© Fondo del Centro de Documentación María Lastayo.

para lograr su profesionalización para que cada provincia tenga su agrupación folclórica, y lo he logrado.

«Hay una juventud muy talentosa, pero ciertos intereses ajenos a la danza hacen que los grupos caigan en debilidades que no deben caer. Cuba es potencia danzaria, no solo en la música popular sino también en las tradiciones, y no podemos dejar perderlas».

Antes de despedirnos, Silvina recordó con marcada nostalgia a sus grandes amigos villaclareños, ya fallecidos, los hermanos Luis y Víctor Vázquez, quienes aportaron mucho a la danza en la provincia. Porque ella cree en el valor de la amistad, que junto al amor, son las grandes fuerzas que mueven al mundo.

(16 Diciembre 2014. Tomado del periódico Vanguardia)

PREMIO NACIONAL DE DANZA 2015

# María Elena Llorente

EL BALLET NACIONAL DE CUBA ES MI VIDA

▪ Nace en La Habana, 20 de mayo de 1946



Por: José Luis Estrada

Cuando esta noche, a las 8:30 p.m., se corran las rojas cortinas de la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana y -como ciertamente sucederá- el público, puesto de pie, reciba con una ovación interminable a la maîtresse del Ballet Nacional de Cuba, María Elena Llorente, entonces la eterna primera figura de la compañía danzaria más reconocida de la Isla volverá a tener la certeza de que han valido la pena estos 50 años que ha entregado a la cultura cubana, para que esta siempre permanezca en la cúspide, donde ella misma permanece acompañada por otros grandes que esta tierra abraza agradecida.

De cualquier manera, la Llorente hubiera sido primera bailarina, aunque, según comentó a JR, nunca se lo propuso. «Eso sí, trabajaba mucho y siempre fui muy persistente. Me gustaba retar la técnica, no dejaba de imponerme metas. Si un rol no iba con mi personalidad, no descansaba hasta lograrlo. Eso era lo que hacía que me sintiera bien y satisfecha, no me daba el lujo de irme por la parte fácil, y así fui logrando cosas hasta llegar».

Si bien es cierto que su estreno como profesional sucedió exactamente el 11 de junio de 1959, cuando interpretó Flores cristalizadas, ya había bailado, cuatro años antes, junto al BNC la versión de El lago de los cisnes de la inglesa Mary Skeaping. Fue en 1966 cuando comenzó a encabezar su casting, pero para ese

entonces ya había brillado como la protagonista de Coppelia, La fille mal gardée, La Bella Durmiente...

-Maestra, ¿cree usted que para ser un buen primer bailarín hay que pasar por todas las categorías?

-No necesariamente, aunque eso indiscutiblemente ayuda. No obstante, no todo el mundo puede ser primera figura, hay bailarines que tienen muchas condiciones, se esfuerzan, mas no lo logran, porque depende de la suma de muchos elementos, no solo del trabajo constante, que es superesencial, sino de la disciplina, de la superación perenne, de la parte artística, de la proyección, de tener cierta personalidad...

«Hay bailarines que no pasan de cuerpo de baile, sin embargo, no puedes prescindir de ellos en ese lugar, lo mismo sucede con los solistas que llegan a ser tan importantes como una primera figura».

-Muchos coreógrafos montaron ballets para usted, pero, ¿cuáles de esas obras la marcaron más?

-La lista es extensa. Lázaro Carreño y yo tuvimos la suerte de que trabajaran con nosotros coreógrafos de la talla de Alberto Méndez, Iván Tenorio, Gustavo Herrera, Brian McDonald... Mira, lo que ocurrió con El río y el bosque, de Méndez, fue algo inolvidable, porque nos permitió acudir al Conjunto Folclórico Nacional donde nos enseñaron los movimientos; después fue maravilloso el proceso de grabación de



© JC Borja, Fondo del Centro de Documentación María Lastayo.

la música con la soprano María Remolá, quien iba improvisando mientras nosotros hacíamos los pasos. La Casa de Bernarda Alba, de Tenorio, por ejemplo, nos permitió ponernos en contacto con una maestra del teatro cubano como Berta Martínez, y eso fue genial. Cada ballet ha tenido su encanto y montarlos aportó mucho a nuestras carreras.

-Algunas de las principales figuras del BNC han optado por llevar la escuela cubana por el mundo, pero usted ha decidido permanecer aquí. ¿Algún motivo en especial?

-Para mí la compañía es mi vida. Siento que todo lo que tengo se lo debo a ella, todo lo que sé. He impartido cursos ocasionalmente fuera de Cuba y he

montado algunos ballets, pero siempre en función de la Escuela Cubana. Pienso que sería muy difícil para mí trabajar más de uno o dos meses fuera del BNC: es mi casa, es mi familia, es lo que tengo que defender. Me siento en la obligación de restituir lo que tanto me han dado.

-Usted ya ha formado cuatro generaciones de bailarines...

-Eso es muy importante, porque de lo contrario se pierde la tradición y para mí que se mantenga la escuela cubana de ballet es tan vital como respirar. Sobre todo ahora que existen tantas compañías y tantas influencias, de manera que mi papel hoy es no dejar perder lo que con tanto esfuerzo se edificó: una manera distinta de bailar, de asumir los clásicos,

de enfrentar los diferentes estilos, de trabajar los personajes, de ejecutar los pasos, la relación entre pareja, la conciencia de que la técnica no es el fin sino el medio para expresar el arte...

«A veces uno ve a un bailarín magnífico, pero te preguntas: bueno, ¿y a qué compañía pertenece? De ahí la significación de que se reconozca la escuela. Y mira que no estoy diciendo que hay que darle la espalda a lo que valga la pena, sino que primero hay que procesarlo y después afrontarlo como lo que eres: un cubano».

(Publicado: Viernes 20 noviembre 2009, 11:12:23 pm. Tomado de Juventud Rebelde)

PREMIO NACIONAL DE DANZA 1998

# Alicia Alonso

- Nace en La Habana, 21 de diciembre de 1920
- Fallece en La Habana, 17 de octubre de 2019



PREMIO NACIONAL DE DANZA 2003

# JOSEFINA MÉNDEZ

- Nace en La Habana, 8 de marzo de 1941
- Fallece en La Habana, 26 de enero de 2007



PREMIO NACIONAL DE DANZA 2003

# MIRTA PLÁ

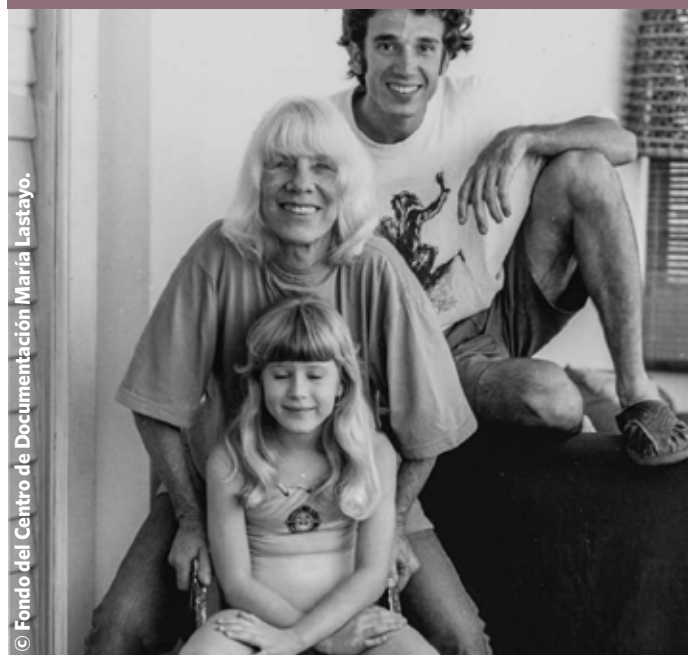
- Nace en La Habana, 23 de julio de 1940
- Fallece en Barcelona, 21 de septiembre de 2003



PREMIO NACIONAL DE DANZA 2008

# LORNA BURDSALL

- Nace en Preston, Connecticut, 24 de marzo de 1928
- Fallece en La Habana, 27 de enero de 2010



Alicia y las cuatro joyas



La Habana / Abril-2021 / No.2

# PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •



PORTOCARRERO  
75