

Cuba en el Ballet

125
Publicación Cuatrimestral
Ilustrada • Fundada en 1970
RPNS-0163/ISSN: 0864-1307
enero-abril 2013
«Año 55 de la Revolución»

02 FIGURAS DEL BALLETO NACIONAL DE CUBA:

DANI HERNÁNDEZ · José Luis Estrada Betancourt

10 LA DANZA DE LAS AGUJAS · Lester Vila Pereira

26 BAILARINA MÁS ALLÁ DEL GESTO · Ioshinobu Navarro Sanler

34 DANZA Y LITERATURA EN EL REPERTORIO

DEL BALLETO NACIONAL DE CUBA · Laura Domingo

43 UN TEXTO DE MIRTA AGUIRRE

ALICIA ALONSO: EL ARTE EN TODA SU GRANDEZA · Mirta Aguirre

47 REGRESO AL BALLETO: UN LIBRETO DE ALEJO CARPENTIER · Lester Tomé Isidro

53 UN BALLETO INÉDITO (1960) LIBRETO DE ALEJO CARPENTIER

56 LA DANZA EN LA POESÍA

57 NOTICIAS

DIRECTOR

Pedro Simón

CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Cabrera
Asesor

José Ramón Neyra
Responsable de redacción

Ahmed Piñero Fernández
Lester Vila Pereira
Redactores

Yodanis Mayol González
Diseño

REDACCIÓN

Museo Nacional de la Danza
Línea 251 esq. G, El Vedado
La Habana 10400, Cuba
Teléfonos: (537) 831 2198
(537) 836 1636
E-mail: musdanza@cubarte.cult.cu

BALLETO NACIONAL DE CUBA

Calzada entre D y E,
El Vedado
La Habana 10400, Cuba
Teléfono: (537) 835 2952
Fax: (537) 833 3117
E-mail: bnc@cubarte.cult.cu
www.balletcuba.cu
www.bnc.cult.cu
Fotocomposición e impresión:
UEB Gráfica Caribe



Portada: Sadaise Arencibia, primera bailarina del Ballet Nacional de Cuba en «El cisne negro», de *El lago de los cisnes*. Colección Museo Nacional de la Danza. **Contraportada:** *Medusa*. Gilberto Frómata (Cuba), técnica mixta sobre lienzo, 100,5 X 79, 5 cm, 1993, Colección Museo Nacional de la Danza, La Habana. **Reverso de portada:** Arriba: Yanela Piñera y Ernesto Álvarez, en el adagio del segundo acto de *El lago de los cisnes*. Foto: Joseph Guindo. Abajo: *Dionaea*, coreografía de Gustavo Herrera con diseños de Ricardo Reymena. Solista: Verónica Corveas. Foto: Nancy Reyes. **Reverso de contraportada:** Arriba: Lissi Báez, Omar Morales y Ginette Moncho, en el pas de trois del primer acto de *El lago de los cisnes*; escenografía: Ricardo Reymena; vestuario: Julio Castaño-Francis Montesinos. Foto: Joseph Guindo. Abajo: Jessie Domínguez (*Clitemnestra*), en una escena de *Electra Garrigó*, ballet de Gustavo Herrera, a partir de la obra de Virgilio Piñera, con diseños de Ricardo Reymena. Foto: Nancy Reyes.



Lester Tomé Isidro

REGRESO AL BALLET

UN LIBRETO DE ALEJO CARPENTIER



En una carta al compositor Alejandro García Carturla, fechada en París el 6 de julio de 1931, un joven Alejo Carpentier desistía del propósito de crear ballets. Apenas dos años antes, Carpentier se afanaba en encontrar la manera de producir *La rebambaramba*, uno de dos proyectos para ballet, siendo el otro *El milagro de anaquillé*, para los cuáles él había desarrollado los libretos y Amadeo Roldán compuesto la música. La imposibilidad de montar estas obras socavaron el entusiasmo de Carpentier por trabajar en este género. Resulta una sorpresa, por lo tanto, descubrir que el escritor retomó esta línea de creación en 1960, tal cual revela un manuscrito inédito, sin título, en los archivos de la Fundación que lleva su nombre. Inspirado por el momento histórico, Carpentier concibió un libreto que celebraba el triunfo de la Revolución Cubana y contemplaba una puesta en escena protagonizada por Alicia Alonso.

La atracción inicial de Carpentier hacia el ballet correspondió con las aspiraciones de la generación de vanguardia, el grupo de artistas y escritores cubanos que a partir de los años veinte buscó introducir en las isla las innovaciones del vanguardismo europeo y, simultá-

Leonide Massine
interpreta al molinero
en su ballet *El sombrero
de tres picos*.

neamente, crear obras de expresión nacional, a menudo dentro del movimiento afrocaribañista. Para Carpentier, el ballet representó un vehículo a través del cual esparcir ambos objetivos.

Por una parte, los Ballets Rusos de Serge Diaguilev habían convertido a este arte en uno de los paradigmas de la vanguardia europea. Piezas como *Parade* (1917), una colaboración del escritor Jean Cocteau, el pintor Pablo Picasso, el compositor Eric Satie y el coreógrafo Leonide Massine, fascinaron a Carpentier con su nivel de experimentación estética. De hecho, el libreto de *El milagro...* revela una deuda con *Parade* en materia de contenido, estilo teatral e indicaciones escenográficas —evidente en la presencia de personajes norteamericanos, la rapidez de la acción, las referencias al jazz y el uso de una estética cubista-expresionista, entre otros elementos.

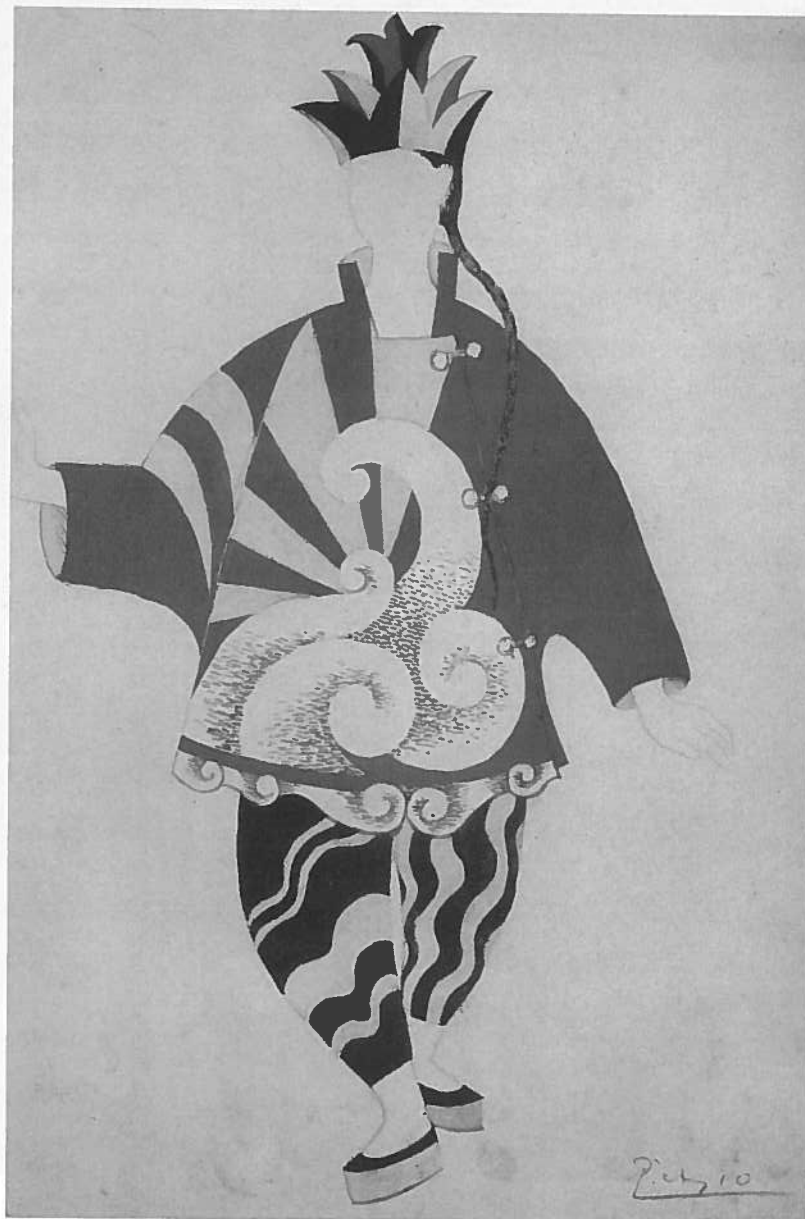
Por otra parte, el conjunto de Diaguilev había extendido el vocabulario coreográfico del ballet más allá de la técnica académica, haciendo posible una vertiente nacionalista. Ejemplo de ello fue *El sombrero de tres picos* (1919), coreografía de Massine sobre la base del folclore español. Precisamente, Carpentier consideró a esta pieza como un modelo a seguir en su propia creación de ballets a partir de fuentes musicales y dancísticas de la cultura nacional y, especialmente, el folclore afrocubano. Así, *La rebambaramba* y el *El milagro...* canalizaron su interés en el estudio de los bailes cubanos. Si el primer título documentaba el carnaval colonial del Día de Reyes en La Habana, el segundo recreaba una ceremonia abakuá en el campo cubano.

Carpentier, además, utilizó el ballet para articular enunciados políticos. Bajo la superficie de su argumento de comedia, *La rebambaramba* criticaba al colonialismo español y su sistema de racismo y patriarcado. En tanto, *El milagro...*, que el mismo escritor bautizó como un ballet anti-imperialista, condenaba abiertamente la injerencia estadounidense en Cuba.

Estas tempranas perspectivas carpentierianas sobre las posibilidades expresivas del

ballet reaparecen en el libreto de 1960. Su afiliación con la estética de vanguardia es palpable en indicaciones que dictan una rápida sucesión de las escenas, transformaciones escenográficas al desnudo y la estilización de tareas laborales, entre otros rasgos reminiscentes del teatro futurista. Asimismo, el libreto hace un despliegue de tradiciones musicales y bailables cubana, al dar el escritor forma de contradanza, guaracha y comparsa a pasajes del argumento. También es evidente el acercamiento político al género, pues el ballet representa sucesos claves en la historia del país: la conquista española, el genocidio de

Estudio de Pablo Picasso para el traje del prestidigitador chino del ballet *Parade*, de Leonide Massine, estrenado por los Ballets Rusos en 1917.







los aborígenes, la esclavitud de los africanos, la formación de la conciencia y la cultura nacional, la gesta de independencia y el período republicano, caracterizado en el libreto por la discriminación racial, la corrupción política y la penetración norteamericana. Culmina esta cronología insular con la llegada de la Revolución, escena de apoteosis que captura el entusiasmo ante un evento en que Carpentier cifró las esperanzas de que Cuba superara el legado de traumas históricos expuesto en las viñetas previas del ballet.

Tres décadas luego de desistir de la producción de ballets, el regreso del escritor a tal línea creativa probablemente estuvo determinada por las oportunidades más reales para la actividad coreográfica y, en particular, la concepción de piezas de carácter nacional en la Cuba de 1960. Para entonces el ballet era un arte enraizado en la isla. No era ésa la situación a finales de los años veinte, cuando no existían conjuntos danzarios en el país y Carpentier vislumbró montar *La rebambaramba* en Europa con los Ballets Rusos de Serge Diáguilev o en Estados Unidos con la compañía de Ruth St. Denis y Ted Shawn —planes que no alcanzaron fructificación.

Sin embargo, desde 1940 varios proyectos coreográficos de índole nacionalista se habían materializado en Cuba en la Sociedad Pro-Arte Musical; el Ballet Alicia Alonso, luego denominado Ballet de Cuba; y también en las variadas agrupaciones que Alberto Alonso dirigió en los años cincuenta. De hecho, en 1957 *La rebambaramba* había llegado a escena en una puesta de Alberto Alonso para el Ballet de CMQ Televisión. El establecimiento del Ballet Nacional de Cuba, cuya misión artística incluyó el desarrollo de un repertorio cubano, potenció aún más esta tendencia coreográfica a partir de 1959. Carpentier, por lo tanto, reconoció que el momento era idóneo para volver a trabajar dentro de un género que lo había cautivado desde su juventud.

Concebir un ballet para Alicia Alonso debió de ser otra razón de peso para que Carpentier se animara a escribir un nuevo libreto, pues el literato era un ferviente admirador de la bailarina. Ya había colaborado con ella en La Silva, agrupación de breve existencia que presentó una velada de ballets en La Habana

el 27 de octubre de 1942, a la cual Carpentier aportó ideas de musicalización y Alonso contribuyó como bailarina y coreógrafa. Años más tarde, el escritor dejaría constancia de su apreciación de Alonso en el diario *El Universal*, de Caracas. Tras verla actuar en esa ciudad en 1951, celebró la perfección estilística y emotivo poder de comunicación de la bailarina. En su opinión, Alonso se transformaba en «una verdad,» en un reflejo de «la suprema conquista de la técnica puesta al servicio de la intuición y la inteligencia de la danza».

El libreto carpenteriano de 1960 establece dos visiones de Alonso que pasarían a integrar el imaginario de la nación: Alicia-Cuba y Alicia-Revolución. El autor imagina a la bailarina como metáfora de la historia y la cultura cubana, concediéndole en su libreto el doble rol de Dama criolla y de Revolución. Se adelanta así a la equiparación que José Lezama Lima haría en *Fiesta de Alicia Alonso* (1973) de la artista con una figura que visualiza estadios culturales y políticos de la historia nacional —imaginando el poeta su

danza tan a tono con el entorno cubanísimo de la Plaza de la Catedral como con el foro político que es la Plaza de la Revolución.

Carpentier hace del personaje de la Dama y del baile de Alonso un emblema de la cultura cubana. El solo de la Dama tipifica la cristalización de un sello nacional en arquitectura, música y danza a mediados del siglo XIX. Tiene lugar durante una soirée colonial en una casona de fisonomía criolla y es baile que, a pesar de su origen europeo, denota inflexiones cubanas. En tanto, a través del personaje de la Revolución el escritor simboliza las luchas de trabajadores, campesinos y afrocubanos durante la neorepública y su culminación en el triunfo de la Revolución Cubana en 1959. La escena captura la condición misma de Alonso como figura política, evocando su oposición a la dictadura de Fulgencio Batista y posterior transformación en fascinante ícono del nuevo estado: la bailarina que, tal cual observara el coreógrafo francés Maurice Béjart, se podía encontrar lo mismo interpretando *Giselle* en París, como embajadora cultural de la Revolución, que bailando en traje de miliciana para los soldados de su país.

Desafortunadamente, este proyecto de ballet tampoco llegaría a escena. A pesar de ello, el hallazgo del libreto permite identificar otro momento de importancia en la larga trayectoria del interés carpenteriano en el ballet, un interés que alentó no sólo la confección de libretos, sino también la escritura de innumerables crónicas periodísticas sobre este arte y, como colofón, la publicación de la novela *La consagración de la primavera* (1978). Dentro de ese arco, el texto hasta ahora inédito, al integrar el género del ballet y la temática de la Revolución Cubana, presagia uno de los tópicos principales de la novela. Si bien el libreto, escrito en un estilo económico, de indicaciones escénicas concisas, no alcanza el mismo vuelo literario de *La rebambaramba*, su publicación arroja luz sobre otro episodio en la historia del ballet cubano y enriquece el estudio de la obra de Carpentier.

Alejo Carpentier LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA



Portada de la novela
La consagración de la primavera,
de Alejo Carpentier.

*El autor agradece
a la Fundación
Alejo Carpentier
por su apoyo
en la realización
de este trabajo.*

UN BALLET INÉDITO (1960)

LIBRETO DE ALEJO CARPENTIER

PRIMER MOVIMIENTO

Una playa cubierta de raíces.

Formas de mujeres envueltas en las raíces.

Danza elemental, telúrica.

Por el fondo aparecen los morriones.

Plantan los pendones de España.

Entre los pendones (centro) aparece el Conquistador (joven) seguido del Fraile (Dominico).

Aparece la Reina. Pas de deux con el Conquistador, mientras los hombres de morriones se confunden con las mujeres entre las raíces.

Antes de danzar el Conquistador ha plantado su espada a un lado del fraile. La espada tiene forma de cruz. Refulge su acero.

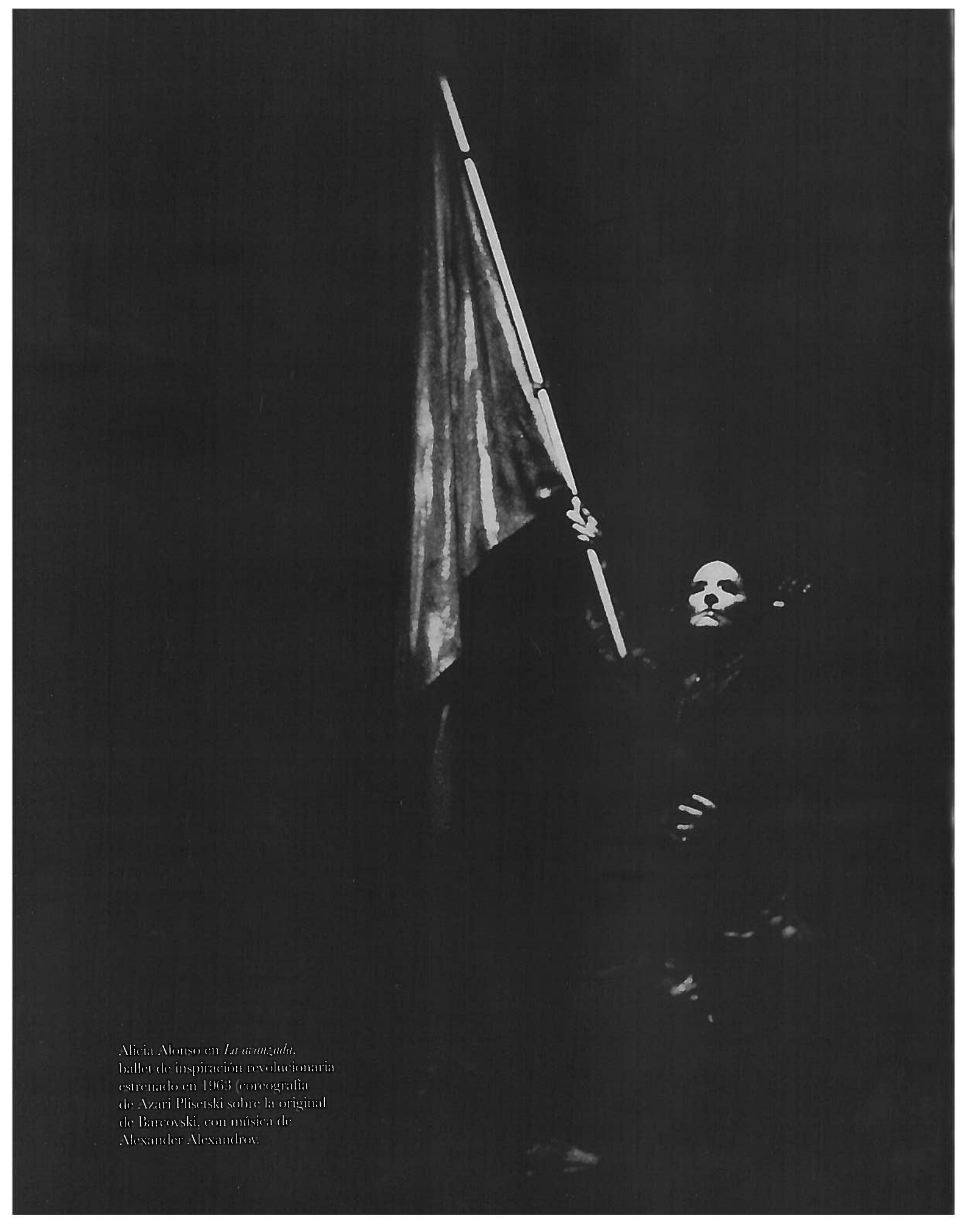
Al fin de la danza (pas de deux) la Reina se acerca al fraile que hace el gesto de bautizarla. Toca el filo de la espada que le tiñe la mano de sangre. Gesto de horror. La Reina, con sus gentes, huye del escenario, perseguida por las gentes de los morriones.

SEGUNDO MOVIMIENTO

El fraile se ausenta de la escena. Ruido de cadenas. Vuelve a aparecer, seguido de una columna de negros encadenados.

Música de percusión sola.

Los negros limpian la escena de raíces. Se organizan en grupos que remedan (sin accesorios) los distintos oficios: herreros, carpinteros, forjadores. Otros traen columnas que paran en el fondo del escenario. De arriba (como respondiendo a poleas accionadas por los negros) desciende una cornisa, con su techo, que se coloca sobre las columnas. Queda edificada una casa oriolla (estilo 1790) constando de un portal, con vitrales (medio puntos) de colores, columnas, etc. en medio de los pendones de España que han quedado a ambos lados. Se encienden las luces de la casa como para una fiesta.



Alicia Alonso en *La avanzada*,
ballet de inspiración revolucionaria
estrenado en 1963 (coreografía
de Azari Plisetski sobre la original
de Borevski, con música de
Alexander Alexandrov.

TERCER MOVIMIENTO

De la casa salen invitados, vestidos a la moda 1860 aproximadamente. La escena cobra un aspecto de jardín.

Aparece la Dama (Alicia) que baila un solo. (Puede ser un minuet romántico, un tempo de contradanza, o un adagio libre, aunque fuera preferible que tuviese alguna inflexión cubana).

Danza general: suite de contradanzas. (Acaso las de Saumell, instrumentadas para el caso).

Suena una campana, repentinamente. Cañonazos remotos.

Los negros vuelven a la escena, rompiendo sus cadenas, y, unidos a muchos de los invitados, agarran los pendones españoles y los arrojan al mar.

Hay una breve danza general (tiempo de guaracha) que mezcla a negros y blancos.

Al terminarse la danza, los negros pretenden entrar en el palacio y mezclarse con los blancos.

Los hombres (blancos) lo impiden, formando como un cerco en torno a la Dama y las mujeres blancas.

Los negros retroceden a ambos lados del escenario, formando grupos entre sí.

Brusca oscuridad.

CUARTO MOVIMIENTO

Luces. Los negros están repitiendo exactamente sus mímicas del segundo movimiento, como si nada hubiese pasado: herreros, barberos, carpinteros, etc.

Música estrepitosa, grotesca, a modo de variaciones con un estribillo que siempre se repite idénticamente.

Primera variación: un Orador (personaje enmascarado) aparece en el portal, mimando un gran discurso político. A sus lados, dos urnas. Personajes vestidos a la usanza actual hacen los gestos de depositar sus votos. También los negros.

Al fin de esta acción, aparece una comparsa de personajes enmascarados, grotesca, integrada por gente que pueda identificarse como políticos, marinos norteamericanos, prostitutas rubias, un Santa Claus, un cowboy, un personaje de Halloween (cabeza hecha con una calabaza), el Superman, un legionario español, un policía, la estatua de la Libertad, Miss America (en trusa); etc.

Esta comparsa no tiene, a la fuerza, que ser animada por bailarines de mucha fuerza. Su papel consiste en pasar por el escenario, cada vez que suena el estribillo de la música—sin ocupar el centro del escenario.

Mientras lo anterior se repite, con el solo cuidado de que los personajes de la comparsa cambien de lugar en cada nuevo paso, se sienta, en el centro del escenario, el personaje femenino, vestido de rojo, que simboliza la Revolución.

La rodean los negros abandonando su trabajo. Acuden blancos: obreros, campesinos.

Poco a poco la Revolución (Alicia) se va animando. Baila, sola primero. Después, seguida de todos.

Los personajes de la comparsa tratan de oponerse. Vencedores, primero, tratando siempre de atrapar la Revolución sin lograrlo (se les escurre entre los grupos, se oculta, resurge, golpea a un personaje que cae), acaban por ser barridos violentamente.

Plena luz en el escenario. Danza del júbilo y de la fraternidad. Bajan guirnaldas de arriba sobre el Palacio, cuyo portal es invadido por niños.

El cuerpo de ballet se divide en dos grupos que, desde el fondo, siguiendo la figura de la Revolución, avanzan hacia el público, con las armas en las manos (o el ademán de llevarlas). (Q)

Telón