

La Habana / Mayo - 2022 / No.14

PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •



60 AÑOS DEL CONJUNTO FOLCLÓRICO NACIONAL

• Por Marilyn Garbey Oquendo

El Conjunto Folclórico Nacional ya acumula 60 años de trabajo en escenarios de Cuba y de buena parte del mundo. La preservación de nuestras tradiciones populares y su teatralización creadora para compartirla con los espectadores, es una de sus misiones.

Dignificar la savia que nos legó África ha sido una notable contribución a la batalla contra la discriminación por el color de la piel. La Dra Isabel Monal, quien junto a la teatrera Gilda Hernández, fue una de las máximas impulsoras para el nacimiento del CFN, expresó:

...ayudaron a demostrar que esa parte de nuestra espiritualidad y de nuestro arte nos abarcaba a todos y no sólo a un grupo como algunos pretendían; utilizaron, así, la evidencia escénica y artística para demostrar que aquella tradición era de todos, y así aprendimos a reconocernos en ella y a comprender que era ingrediente sustancial del alma común de la Nación toda. * La lista de miembros del CFN es extensa. Por razones de espacio solo mencionaré a figuras como Rogelio Martínez Furé, Rodolfo Reyes, Nieves Fresneda, Manuela Alonso, Luisa Barroso, Trinidad Torregrosa, Jesús Pérez, Gregorio Hernández, Lázaro Ros, Rigoberto Espinosa, los hermanos Pelladito, Juan de Dios Ramos, Zenaida Armenteros, Silvina Fabars, Alfredo O'Farrill, Johannes García, Eva Despaigne, Domingo Pau, Alexander Varona.

Queda mucho por revelar de estas seis décadas de trabajo: la obra coreográfica para el CFN del maestro Ramiro Guerra; los diseños de María Elena Molinet, Salvador Fernández y Eduardo Arrocha; la labor de Santiago Alfonso, los vínculos con el teatro, la música y el cine.

Hoy, el CFN trabaja para recuperar el esplendor de otros tiempos, y se organizaron presentaciones que quedaron trucas por los tristes sucesos del hotel Saratoga, ocurridas el 7 de mayo, el mismo día de sus 60 años.

Bajo la dirección del coreógrafo y bailarín Manolo Mícler, con el liderazgo de la maitre Julia Fernández, y el ímpetu de jóvenes como Leiván García Valle y Yandro Calderón, el CFN sigue navegando por las fecundas aguas de nuestra espiritualidad.

*Palabras por el cuarenta aniversario del Conjunto Folclórico Nacional, por Dra Isabel Monal, en Tablas 2 de 2002



Che junto al CFN. Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo

**BOLETÍN
PROMETEO**

ARCHIVOS
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS DE
CUBA

2022

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 @archivoartesescenicascuba

Instagram @archivoartesescenicascuba

Email: archivoartesescenicascuba@gmail.com

Edición: Marilyn Garbey Oquendo

Equipo de realización: Norge Espinosa, Lillitsy Hernández, Vilma Peralta, Diane Martínez Cobas, Dainelis Morgado y José Castro Blanco.

Portada: Cartel 30 Años de Teatro El Público

Se permite la reproducción de los textos citando la fuente.

TEATRO POPULAR Y RESISTENCIA GRUPAL

• Por Fátima Patterson
Tomado de la revista Tablas No.2, 2010

El Estudio Teatral Macubá llega a sus 30 años de vida. Para festejarlo, replicamos un artículo de Fátima Patterson, Premio Nacional de Teatro 2017, actriz y directora de la agrupación santiaguera, donde expone los principios fundacionales del colectivo.

.....

EN MAYO DE 1992, EN LA EDICIÓN DOCE del Festival del Caribe, se funda el grupo Macubá, inspirado en toda la información visual que acumulamos durante nuestro bregar en el propio Festival, y la herencia que teníamos del Cabildo Teatral Santiago, grupo paradigmático en el entramado teatral de nuestro país, aunque no lo suficientemente citado ni reconocido cuando de este tema se habla. ¿Qué nos ha costado agarrarnos a esta vertiente de la cultura popular? ¿Cuánto hemos perdido o ganado según el ángulo

desde el que se mire?
Mucho habría que decir, muchas cuentas que sacar. Todo nuestro esfuerzo ha estado dirigido a temas no siempre reconocidos o validados como elementos fundamentales en los procesos de formación o deformación de nuestro mapa social: la marginalidad, la mujer, la muerte. ¿Por qué la muerte como personaje? Porque está presente, convive en lo cotidiano con la marginalidad y acecha a la mujer, el elemento más vulnerable de los citados. Hace dieciséis años, cuando decidimos recorrer este camino, sabíamos que íbamos a tener que lidiar con mucho: las tentaciones de la banalidad, la incompreensión de las élites y las no élites, de nosotros mismos en las caídas y confusiones; pero sabíamos que había algo o alguien que nos marcaría el rumbo hacia una comunicación clara sin tapujos, que nos diera la orientación de si estábamos en lo cierto mientras tratábamos de hacer creíble una mentira o de descubrir ciertamente la verdad, lo que sería nuestra verdad, o la de ellos mismos, porque estaríamos –o estamos– tan mezclados, que no es su verdad ni la de nosotros, sino nuestra verdad la que compartíamos, la que buscábamos sin habernos identificado, la que no sabíamos; esa que era la misma y que dolía de la misma manera a ambos porque éramos o somos la misma cosa.



Foto: Tomada de La Jiribilla



Foto: Tomada de Cubaescena

Iniciar el trabajo con este grupo de personas para sumergirnos en el entramado que nos proporcionaban las culturas populares tradicionales era un reto. En principio teníamos que tomar una decisión para no perdernos, escoger el cómo, el por qué y el para qué, pues ahora cambiarían sustancialmente formas y modos expresivos, la fundamentación –que sería el soporte del grupo– y temas a priorizar de donde asirnos para clarificar nuestras ideas. En el trabajo de profunda observación que habíamos hecho durante todo el proceso previo a la fundación del Festival del Caribe, en aquel entonces Festival de las Artes Escénicas de Origen Caribeño, comenzamos a relacionar elementos esenciales:

1. Religiosidad popular
2. Marginalidad
3. Papel de la mujer en este entramado
4. Papel del negro, el mestizo y el blanco
5. Condiciones de vida
6. Gustos y preferencias culturales
7. Relación vida-muerte
8. Espacios de representación
9. Actor
10. Público

La religiosidad, al mezclarnos de manera diversa en ella, en sus ritos de tradición conga, yoruba, en el espiritismo y en lo que habíamos podido observar con el vudú, nos daba la manera de adentrarnos en los análisis de las formas expresivas. El trance y la semivigilia

se convertían en herramientas, las danzas todas nos daban un soporte para el movimiento corporal que nos llevaría a ubicarnos en una gestualidad común, utilizada en nuestra zona geográfica con un sentido profundamente identitario, en el viaje hacia nuestro subconsciente para hacerlo consciente. La marginalidad aportó temas, conflictos y contextos.

La mujer sería un asunto prioritario por las circunstancias en que se ha visto sumida a lo largo de la historia. Ella, que no era visible por su «relevancia social», quedaría privilegiada. Esa mujer invisibilizada, negra, mestiza o blanca.

Nos encontraríamos al negro, por lo general, como protagonista de este fenómeno con su historia de esclavitud, de desarraigo, y las consecuencias de su relación con los otros, sobre todo blancos, y la aparición del mestizo. ¿Qué condicionaba en su comportamiento las condiciones de vida? ¿Qué significado tenía la muerte o la vida para esas personas? ¿Los términos estaban subvertidos o no? He aquí que el tema de la muerte se convierte también en prioridad para el grupo.

Todo se nos iba aclarando, pero quedaba una importante opción: determinar cuál sería nuestro espacio: la calle, como cuando hacíamos teatro de Relaciones, o el teatro –o sea, la sala convencional–, como cuando comenzamos a pensar de diferente manera sobre el mismo tema del teatro de Relaciones. Había que decidir, y optamos por una simbiosis, un espacio al-

ternativo que a veces tratamos de convertir en teatro y también la calle, que nos proporcionaba un público que después nos acompañaría al teatro o no, pero nos facilitaba esa comunicación viva para poder seguir identificando problemas y causas.

El actor estaría entrenado a partir del conocimiento más profundo de sus tradiciones culturales populares, donde se incluían sus modos de expresarse (danzas, cantos, bailes y prácticas religiosas). Contrariamente a lo pensado, este actor con posibilidades expresivas, a veces sorprendente por el conocimiento que tenía sobre su cultura y que empezaba a crear códigos grupales que nos permitían una comunicación rápida y clara entre nosotros y con la mayoría del público al que nos dirigíamos, fue en principio un actor cuestionado y tenido a menos por una parte de sus iguales.

El primer trabajo de lo que sería el embrión del grupo Macubá resultó Repique por Mafifa o La última campanera, basado en la vida de Gladys Linares, campanera de la Conga de los Hoyos, emblemática agrupación santiaguera de tambores, cuyos miembros fueron siempre hombres, excepto en la época en que Gladys perteneció a ella. El segundo intento de comunicación sería N'fumbis loas y orishas, una mezcla de poesía antillana con cantos, danzas y lo que nos daba el imaginario popular con cuentos, adivinanzas, retuécanos de palabras, etcétera. La comunicación fue inmediata y la propuesta, recibida con euforia, se estrenó en el Festival del Caribe de 1992. Estos espectáculos siempre fueron fieles a la tradición y se fueron complejizando cada vez más. Mientras más ampliábamos nuestro proceso de pesquisaje y rescate teníamos mejores herramientas para trabajar.

Concretar en imágenes la travesía del esclavo llegado a nuestras costas –personaje que sería de una u otra manera recurrente en nuestras obras–, la unión de los elementos hispanos, el proceso de construcción de la nación y el proceso de las luchas independentistas, fue un largo recorrido de más de diez años para poder llegar a la zona urbana, teñida de esta larga historia y, por supuesto, resultado de ella con los matices y cambios que el proceso revolucionario dio. Esto sin poder borrar la profunda herejía que fue la trata negra y que ha sido la discriminación y exclusión por raza, sexo o posición económica. También el Período Especial que sufrimos puso a flor de piel, de alguna manera, historias sumergidas o terminadas.

De todo este entramado hemos podido llegar a momentos importantes de logro de nuestros objetivos iniciales, lo que empieza a hacerse notar fundamentalmente a partir de 2003, con puestas en escena como Ayé N'fumbi o Mundo de muertos. Trata sobre la mujer en un entorno santiaguero: la cuartería, y su rela-

ción con signos y señales tomados de la mezcla existente entre el espiritismo y la santería. También están El espiritista, historia humana sobre exclusión por preferencia sexual y creencias religiosas, que nos muestra una filosofía de supervivencia; Mamarrachos, sobre la fundación de la ciudad y sus transformaciones hasta hoy, con la inclusión de bailes populares actuales y diseños coreográficos contemporáneos; y Restos en la noche, versión de La noche de los asesinos. Excepto ese texto, los anteriores son ideas originales de los directores de los espectáculos.

En este momento Macubá cuenta con dos directores artísticos, una teatróloga y la ayuda de investigadores, sociólogos y especialistas que nos vinculan a nuestra comunidad, pues tenemos la participación activa de los informantes que son parte de nuestro público. Cuando decidí llamar a este trabajo «Teatro popular o resistencia grupal» quería poder compartir de manera apretada el recorrido de un grupo de locos que, a partir de su vínculo con la cultura popular tradicional y su estrecha relación con el Festival del Caribe, ha podido resistir los embates a los que muchas veces ha sido sometida esta parte de la herencia de los pueblos, ha podido resistir y pervivir. Teatro popular porque somos parte de ello, porque somos expresión viva del pueblo que lo genera y lo hace, porque tenemos la responsabilidad de devolver a nuestra gente la visión de nuestros problemas, de nuestra manera de vivir y de nuestra manera de morir, para juntos buscar soluciones o alternativas. Resistencia grupal porque es la resistencia también de vida. Aché.

CARLOS DÍAZ: «CON EL TEATRO NO HAY QUIEN ACABE»

Tomada de Cubasí, 23 Enero 2018

Teatro El Público celebra 30 años de trabajo. Compartimos una entrevista a Carlos Díaz, Premio Nacional de Teatro 2015, director del grupo asentado en el Triánón habanero.

El 20 de mayo de 1992 Teatro El Público se convertía en un proyecto del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Se iniciaba un camino que desataría muchas pasiones: textos clásicos y autores cubanos, una legión de actrices y actores extraordinarios, una visualidad hermosamente teatral, música original para los montajes y voces poderosas que regresaban al imaginario colectivo, espectadores que hacen largas colas para entrar al Triánón. Bajo la guía de ese inmenso hombre de teatro que es Carlos Díaz, celebran 30 años de trabajo creador, provocativo, afirmador de la vida.



Foto: Tomada del perfil de Facebook de Teatro El Público Cuba

.....

El 22 de enero de 1869 el teatro cubano cumplió la mayoría de edad, diría yo, pues enfrentó y soportó admirablemente las consecuencias de defender la tierra que produce la caña. El teatro Villanueva, en La Habana, sintió vibrar a un pueblo que no pudo contener sus ansias de libertad y lo expresó dando Vivas tras el impulso de Jacinto Valdés, envuelto en banderas cubanas, en el escenario.

A 149 años de tales hechos, el director de Teatro El Público y Premio Nacional de la manifestación artística nos permite entrar en el desorden de su oficina para alimentarnos de la magia del agua donde él es pez.

¿Cuánto siente que queda en el teatro actual de aquel de los sucesos del Villanueva?

«Creo que se sigue haciendo lo mismo. Cuando tuve el privilegio de dirigir la escena que narra esos sucesos en la película El ojo del canario, de Fernando Pérez, él me pidió que montara unas estructuras sobre Perro huevero, aunque le quemaron el hocico, y yo fui feliz, porque me he pasado la vida diciendo: que viva el país que produce la caña de azúcar.

«Cada día en el teatro estamos gritando lo mismo. Esos sucesos dieron la posibilidad de aclarar que en el teatro hay gente que lo amamos, que entregamos lo mejor en nuestro trabajo y que queremos estar aquí y vivir felices... ser felices aquí».

Cuba ha tenido grades exponentes de esta expresión artística. ¿De cuál de esas maneras de hacer siente usted que ha bebido más como creador?

«Cada época tiene lo suyo, su miel y su acíbar. Yo aparezco oficialmente en este mundo en los '90, cuando se hacía poco teatro. Era el ya eterno período especial y reinaba ese concepto del hasta cuándo durará, pero yo creo que en ese entonces hice lo mejor de mi carrera, como La niñita querida, una puesta de Virgilio Piñera con la que me gané el cariño de muchos.

«Ese éxito y el posterior se los agradezco a Roberto Blanco y su compañía Irrumpe. Tuve la oportunidad de ser su asistente tras culminar mis estudios de Teatología y Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte. Allí hice todo: diseñar vestuario, escenografía; hacer planes de ensayo y producción... Aprendí lo que se debía hacer y lo que no. Les estoy muy agradecido porque me dieron el entrenamiento para entrarle al teatro».

Usted ha sido de los más amados y, a la vez, criticados por el atrevimiento de sus puestas en escena. ¿Cree que le hace falta ese atrevimiento al teatro cubano de estos tiempos?

«Yo creo que el atrevimiento existe y hay que practicarlo. Si no pasamos por ahí, es como si no respiráramos bien. Cuando, en materia de arte, uno se atreve, puede ver hasta dónde llega, hasta dónde puede decir

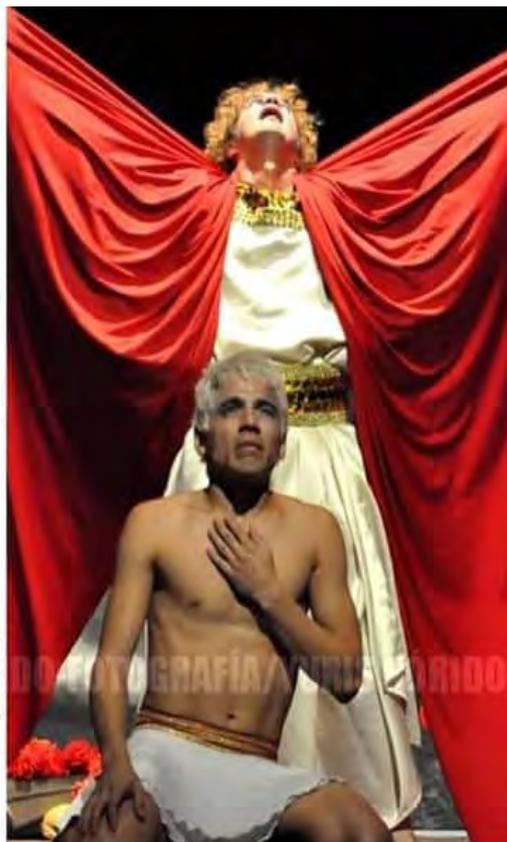


Foto: Tomada del perfil de Facebook de Teatro El Público Cuba

y si el receptor es feliz viendo tu propuesta.

«Ya hay personas que vienen al teatro y, antes de preguntar quién es el autor o los actores, preguntan si hay desnudo. Es lo mismo que ir a Coppelia y preguntar si tienen almendra y les responden: No».

¿Cuál considera que sea el camino por el cual deba transitar esta disciplina y sus protagonistas en lo que sigue?

«Luchen ustedes, los jóvenes, por la tecnología. Es importante que cada día haya más redes sociales, más máquinas, puentes para llegar a la luna y hacer camping ahí, que la gente tenga vacaciones en Marte... Pero con el teatro no hay quien acabe, pese a su vejez y artesanía.

«Hay que estar al lado de Chéjov cuando dice que hay que trabajar todos los días».

Ese teatro tan antiguo pudiera estar en crisis, sienten algunos. ¿Qué pasa que ya la gente no llena las salas?

«Al teatro hay que cuidarlo. Es un lujo trabajar en él, pertenece a elegidos. Se siente como estar en el Vesubio, aunque no gane ni un centavo. Uno es muy feliz.

«No todas las salas tienen problemas con el público. Cada compañía debe cuidar lo que hace para mantener su público y su sala llena, no solo en temporada de Festival.

«Hoy las personas prefieren quedarse frente a la pantalla de un celular o una computadora. Pero eso no se puede hacer con el teatro: no te puedes llevar a todo el equipo de trabajo para tu casa para que hagan la representación de una obra.

«Recientemente estuvimos en Nueva York, en el evento "Bajo el radar", con Antigonón, un contingente épico, y un amigo, Armando Correa, actual editor de la revista People en español, les regaló a cuatro de nues-

tros actores jóvenes entradas a Broadway para ver La chica francesa, protagonizada por Uma Thurman. Tener a semejante actriz en el escenario, en frente tuyo, es un lujo que solo tienes en el teatro; de lo contrario, debes buscar una película de ella en el paquete.

«Por otra parte, tener un teatro como el nuestro es un privilegio, porque en el mundo desarrollado es más complicada la existencia de tantos grupos, lleva muchos recursos. Nuestra economía no está en condiciones de sostener esta utopía por demasiado tiempo, pero disfrutémosla mientras dure».

Hablaba de la tecnología. ¿La considera, junto a los nuevos medios (Internet), enemiga del teatro?

«No, nada tan nuevo y joven que luche por la imagen en la visualidad puede ser enemigo. Enemiga es la intención de destinar dinero para lograr algo que no sea sano, pero las redes sociales ayudan mucho. Ya hay una generación que no pudiera vivir sin Facebook, Twitter, Instagram... y a ellos también debemos llegar.

«Yo soy un director que ama la visualidad. Creo más en el poder de una imagen que en un texto. Una frase puede mentir, una imagen no. Por eso empleo elementos audiovisuales, por ejemplo, en Antigonón... La mezcla de las especialidades artísticas deviene nuevos lenguajes en la práctica de lo que hagas».

¿Cuáles son sus expectativas con Teatro El Público, especialmente cuando ya no sea usted quien dirija?

«Me quedan algunos proyectos. Tengo que hacer aún el Orlando, de Virginia Woolf, pero El Público siempre va a existir. ¡Ya apareceré y pondré truenos si no me gusta lo que está pasando!»



Las amargas lágrimas de Petra Von Kant.

Foto: Tomada del perfil de Facebook de Teatro El Público Cuba

PARA CELEBRAR



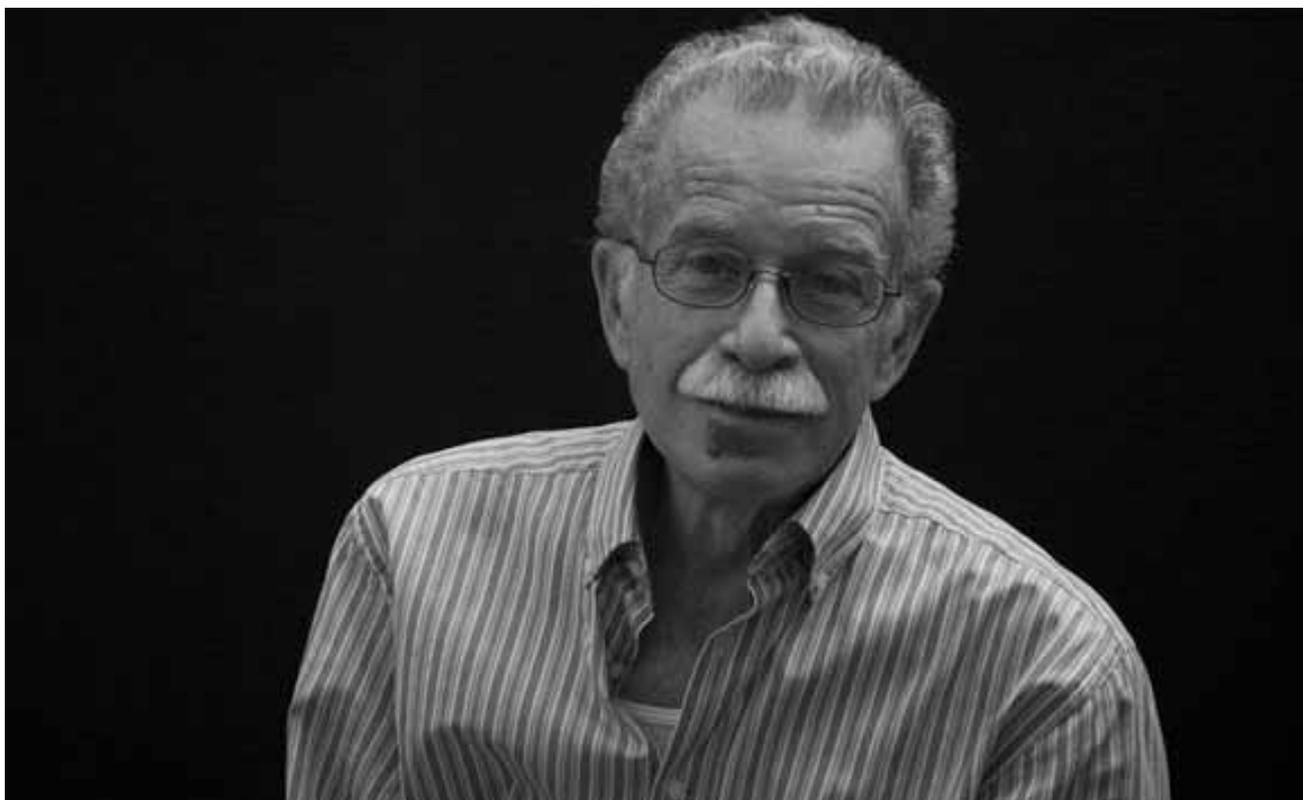
- Verónica Lynn (07-05 1931) Premio Nacional de Teatro 2003, Premio Nacional de Televisión 2005



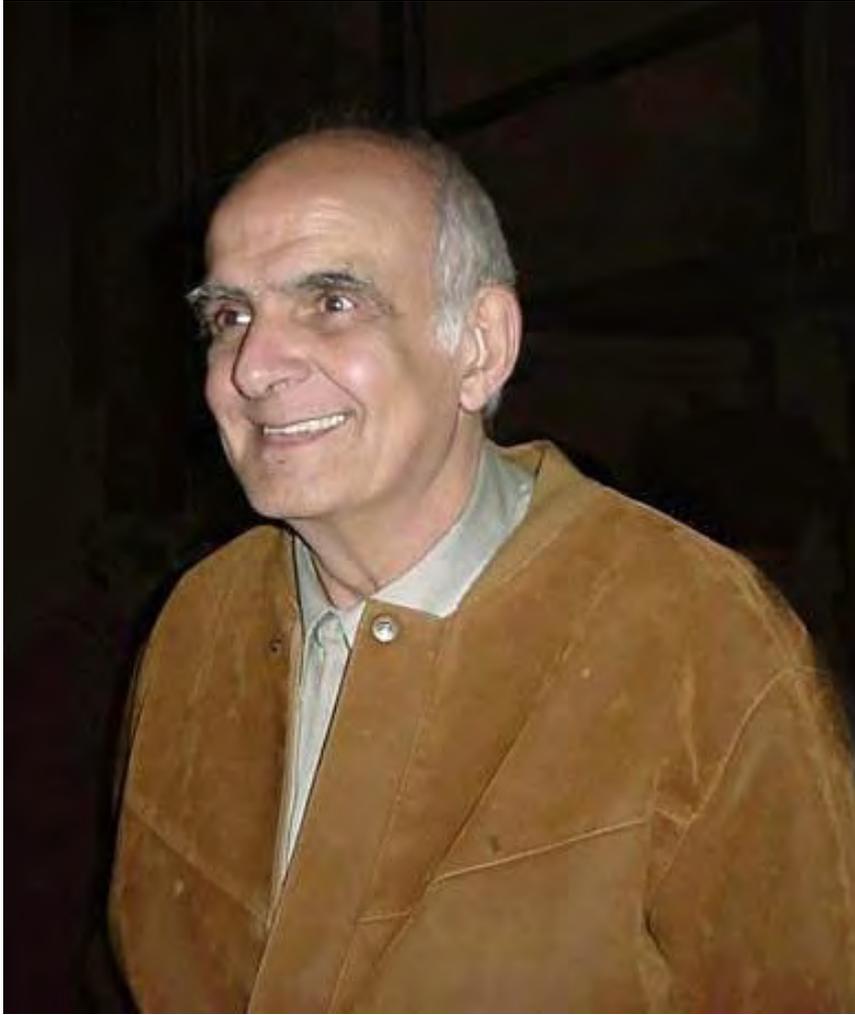
- Miguel Iglesias (10-05-1948) Premio Nacional de Danza 2018



• Isidro Rolando (15-05-1941) Premio Nacional de Danza 2009



• Eduardo Arrocha (17-05-1934) Premio Nacional de Teatro 2007, Premio Nacional de Diseño 2013, Premio Nacional de Danza 2022



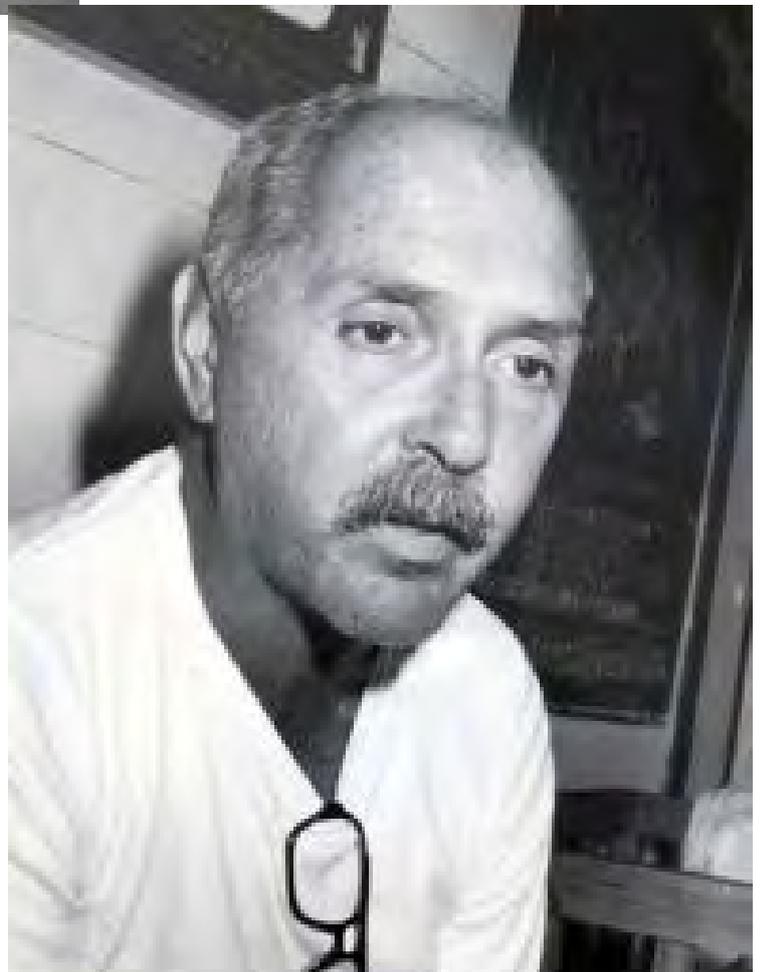
• Armando Suárez del Villar (23-05-1936 - 17 de septiembre de 2012) Premio Nacional de Enseñanza Artística 2008, Premio Nacional de Teatro 2010



• Juana Bacallao (26-05-1925) Premio Nacional de Humorismo 2020



• Loipa Araújo (27-05-1941) Premio Nacional de Danza 2003



• Carlos Pérez Peña (30-05-1938).Premio Nacional de Teatro 2009

• Tomado de Cuba en el Ballet 1971, N 2,
Cortesía de Miguel Cabrera

ALBERTO ALONSO

El 22 de mayo de 1917 nació Alberto Alonso, uno de los fundadores del Ballet Nacional de Cuba. Fue nuestro primer bailarín profesional y el primer coreógrafo cubano. Su obra Carmen, estrenada por Maya Plisetskaya e interpretada magistralmente por Alicia Alonso, es un clásico de la danza. Reproducimos un texto que registra buena parte de la vida artística del extraordinario creador.

CHICAGO DAILY NEWS

Estados Unidos de
Norteamérica, 1937

"Una brillantísima presentación de **Bodas de Aurora** nos fue ofrecida por el Ballet Ruso del Coronel de Basil... En "Los tres Ivnnes" Alberto Alonso, junto a Katcharoff y Matouchevsky, provocó en el público un tumulto de excitación por la fuerza de su baile."

THE TIMES

Londres, 1939

"el señor Alonso, como el Moro, alcanzó el éxito de la noche por su notable caracterización".

THE HERALD

Melbourne, Australia, 1940

"Un cambio de elenco en **Pavana** permitió la sustitución de Lazovsky por Alberto Alonso. Alonso combina la gran vitalidad de su baile con el talento cómico, en modo armonioso."

DIARIO DE LA MARINA

La Habana, 1941

"Alberto Alonso, un joven bailarín cubano, iniciado en Pro-Arte Musical, se ha hecho un nombre prestigioso en la provincia univer-

sal del ballet. Alonso dio al personaje del Moro su entraña ruda y su perfil grotesco; pero dentro de una línea impecable de danzarín riguroso y moderno. Su triunfo es el triunfo de un cubano inteligente, sensitivo y tenaz. Como tal queremos subrayarlo y hasta con orgullo."

DIARIO DE LA MARINA

La Habana, 1942

"Alberto Alonso tan conocido ya como bailarín y profesor de ballet clásico, bailó la "Danza del molinero", de Falla, mostrando con qué facilidad ha sabido adaptarse a una forma de danza tan distinta a la que hasta ahora se había dedicado. En poco tiempo ha captado no sólo los movimientos sino la esencia de un arte que ofrece tantas dificultades de expresión como es el baile español."

EL PAIS

La Habana, 1942

"Como primer ensayo, como esfuerzo inicial en la coreografía, **Preludios** de Alberto Alonso, valioso artista, tiene mucho de mérito, porque si bien en ella hay reminiscencias de **Les Presages** y de **The Eternal Struggle** el conjunto está bien ideado y los movimientos bien acoplados a la admirable música de Liszt uniendo en su coreografía, lo clásico con lo moderno, en forma bella."

EXCELSIOR

México, 1949

"El papel de Petrouchka estuvo a cargo de Alberto Alonso, el bailarín de carácter de la compañía de Alicia Alonso. Sus curiosos movimientos y sus expresiones de absoluta desesperación, tan difíciles de adquirir una forma convincente, fueron algo de lo más acabado que hayamos tenido oportunidad de presenciar."

LA CRONICA

Lima, 1949

"Entre los bailarines nuestro más entusiasta elogio es para Alberto Alonso por su **Petrouchka** lleno de dramatismo y vivido con una musicalidad impecable. Al caer el telón un recuerdo acongojado la tragedia de este muñeco de sentimientos humanos gracias a la veracidad y emoción que sabe infundirle Alonso. Esta interpretación suya es uno de los más verdaderos éxitos de la temporada."

LA TRIBUNA POPULAR

Buenos Aires, 1949

"**Sombras**, con música de Sibelius, constituye para nosotros un estreno admirable. En él apreciamos el indiscutible arte coreográfico de Alberto Alonso."

EL MUNDO

La Habana, 1949

"Alberto Alonso, en el juguetero **Copellius**, intervención más mímica que bailable, nos regaló toda la angustia del anciano soñador, toda su triste poesía, en una creación admirable por todos los conceptos."

EL MUNDO

José M. Valdés Rodríguez.

La Habana, 1953

"El grupo danzario de Alberto

Alonso representa un esfuerzo meritísimo por elevar a la forma culta la danza insular, en todos sus géneros. Alonso es un bailarín de carácter muy capaz, según dejó probado su afilada personificación de **Petrouchka**, empeño de gran porte que es toda una prueba para los bailarines desde los días de Nijinsky. En las **Danzas del príncipe Igor** y en otras interpretaciones evidenció su actitud danzaria, aunque en menor medida que lo demostrado como coreógrafo con el ballet **Concerto**. En el empeño de llevar la danza cubana al plano culto, mediante el rigor de la pauta clásica aplicada con flexibilidad, como método más que de manera directa y cerrada, cuenta con aciertos ampliamente reconocidos lo mismo en los festivales de ballet de Pro-Arte que ahora en Radiocentro. La actuación del grupo en el "show" de Montmartre, no obstante su levedad, posee valores a escala con otros aciertos señaladísimos de Alonso."

EL MUNDO

José M. Valdés Rodríguez.
La Habana, 1957

"Muchas veces nos hemos referido a la labor de Alberto Alonso en el arduo empeño de elevar a un plano danzario culto el baile afrocubano. No es, sin duda, el "show" de cabaret el medio adecuado para el logro de ese objetivo en su expresión más rigurosa y elevada, en el renglón dramático o cómico, pero sí constituye una ocasión feliz para el ejercicio de las posibilidades formales. Y el actual "show" de Sans Souci, especialmente en su última parte, es un ejemplo grandioso de ello. Tanto la labor de conjunto, como la de las primeras figuras, poseen un dinamismo y plasticidad soberanos traducidos en un cuadro vibrante que levanta en peso a la concurrencia... Viendo el ritmo sostenido, la armonía, la plasticidad hecha de escorzos acusados, incisivos, y el dinamismo arrasador consecuencia de una coreogra-



Sonia Calero en "El Solar".

"Un retablo para Romeo y Julieta"



Con Galina Ulánova y Arnold Haskell durante la celebración del Festival Internacional de Ballet de La Habana 1967.



fía muy bien construida, elaborada con un rigor que recuerda la pauta clásica en lo que ésta tiene de férula firme, pensamos que no está lejana la fecha en que Alberto Alonso nos dé un ballet moderno con algo del drama criollo, elevación a un plano temático digno de sus cuadros de la vida popular.”

ARNOLD HASKELL

La Habana, 1967

“Ninguna otra Compañía podría realizar los movimientos requeridos en ese interesante, difícil e importante ballet **Espacio y movimiento**. Está concebido para mostrar los dones característicos particulares de la “ballerina” cubana, una combinación muy inteligente de neoclasicismo y danza popular.”

EL NACIONAL

México, 1968

“Alberto Alonso es un coreógrafo de altos vuelos y en **El güije**, obra de encantamiento y magia, es sin duda de fuerza suficiente para obtener el aplauso de los grandes teatros del mundo.”

EL CAIMÁN BARBUDO

Arnold Haskell. La Habana, 1968

“El primer ballet de Alberto Alonso que yo vi el año pasado, **Espacio y movimiento**, me asombró inmediatamente no sólo como una bella obra por sí misma, sino como algo importante, un manifiesto danzado. Aquí él combinó la técnica clásica con el tipo de movimiento que viene naturalmente al bailarín cubano, porque era parte de su herencia.

“Esto él lo ha seguido con su obra maestra **Carmen**, española y cubana también. Un trabajo vivido y dramático donde en el lenguaje simbólico, tan natural al ballet, él despliega un drama eterno. Sus bailarines son símbolos, pero siguen siendo seres humanos con los cuales uno se puede identificar. Es

esta dualidad la que hace esta obra tan rica, tan excitante y tan satisfactoria.

"En *El güije*, él está envuelto completamente en un tema cubano, un cuento espléndidamente dicho, de esa clase de cuentos que algún viejo campesino pudiera contar a sus aterrorizados nietos."

TANA DE GAMEZ

Nueva York, 1968

"Y permítaseme un superlativo más al hablar del coreógrafo Alberto Alonso; auguramos que esta extraordinaria creación de *Carmen* es tan sólida, tan reciamente delineada, tan segura, que no se "caerá" en las generaciones futuras."

NOVOSTI

Maya Plisetskaya. Moscú, 1968

"Alberto Alonso es un coreógrafo excepcional: es tan grande el potencial de su talento que en los espectáculos ya montados, "fijados", puede hacer tantas cosas inesperadas, nuevas, siempre tan interesantes, que es una gran satisfacción trabajar con él."

DAILY TELEGRAPH

Leo Kersley. Londres, 1969

"El trabajo de Alberto Alonso lo coloca como un coreógrafo de gran dimensión. Su *Carmen* es más que un vehículo para la inigualable versatilidad de Alicia Alonso; en *El güije* él ha combinado una leyenda cubana, texto hablado, música electrónica, simplicidad escenográfica y brillante poesía, haciendo un espectáculo de fuerza extraordinaria, de vanguardia sin ser pretencioso."

LA PRENSA

Menéndez Alexandre.

Barcelona, 1969

"*El güije* obra maestra del Ballet Nacional de Cuba. Sobre esa leyenda,

Alberto Alonso ha creado una coreografía intensamente expresiva, que tiene tanto de danza como de pantomima, encierra un constante simbolismo, que abunda en figuras de significado enigmático o jeroglífico y que dentro de una gran sencillez y sobriedad de gestos, resulta ampliamente espectacular. Un verdadero hallazgo de concreción y elegancia artística."

RABONITCHESKO DELO

Teodosi Teodosiev. Sofía, 1969

"Las verdaderas posibilidades y el talento de Alberto Alonso se descubrieron en la representación de *Carmen*. Este ballet con razón podría ser considerado modelo de la coreografía contemporánea. Alonso usa un rico arsenal de elementos y movimientos de danza, rítmicos y musicales, que hábilmente combina en un todo artístico. Los pasos y los acentos, las pausas expresivas están unidos en una composición pura, clara y dramáticamente orientada."

ROMANIA LIBERA

Nicolás Spirescu. Bucarest, 1969

"La creación de la noche fue *Carmen*, un ballet inspirado en la música de Bizet, que teniendo como protagonista a Alicia Alonso probó la existencia de la escuela cubana de ballet. La coreografía no copia pasos españoles para estilizarlos. No. Alberto Alonso vuelve a menudo a las cinco posiciones tradicionales, recomponiendo una coreografía nueva en el espíritu de lo popular, mediante una superior comprensión y asimilación, echando todo lo que había de artificioso y de efecto exterior."

LE SOIR

Bruselas, 1969

"Es sorprendente constatar que en el punto de la búsqueda estética de Alberto Alonso, existe un paralelismo con Maurice Béjart. De igual

modo parten de una base académica, de igual modo desarrollan los gestos y posibilidades plásticas del cuerpo humano, pero con un resultado que revela totalmente otro temperamento y excluye el plagio... La novela de Merimée ha inspirado varias versiones coreográficas entre las que se encuentra la de Roland Petit. Alberto Alonso ha realizado una de gran estilo. *Carmen* es un ballet de valor donde uno admira todo... donde la inspiración creadora del coreógrafo se destaca por su belleza y acertada plástica."

GRANMA

Pedro Simón. La Habana, 1970

"La obra presentada por Alberto Alonso, por encima de aciertos y limitaciones, tiene el valor indiscutible de estar elaborada con la mayor amplitud de criterios, en una búsqueda orientada dentro de las corrientes más avanzadas del ballet contemporáneo... *Un retablo para Romeo y Julieta*, obra polémica por su propia naturaleza es, sin duda, un nuevo paso de avance en el movimiento balletístico de nuestro país."

COMBAT

Dinah Maggie. Paris, 1970

"*Conjugación*, sobre un interesante "collage" musical de Idalberto Gálvez, en el que Bach cohabita con el jazz y la música concreta, prueba el enorme progreso realizado en cuatro años por Alberto Alonso en el arte y la ciencia de la coreografía. Su ballet, en la diversidad de sus seis cuadros, refleja el espíritu de la juventud de nuestros tiempos, expresada en un lenguaje danzado y personal. El movimiento aquí es el maestro absoluto, y vuelve a dar a la danza todo su sentido en los desplazamientos individuales o de grupos, destacados por una necesidad interior y no por una búsqueda artificial de simetría o asimetrías; no hay un gesto que no esté justificado."

“EL ARTISTA FOLKLÓRICO ES EL MÁS COMPLETO” (FRAGMENTOS)

Johannes García (31-05-1947) Premio Nacional de Danza 2020

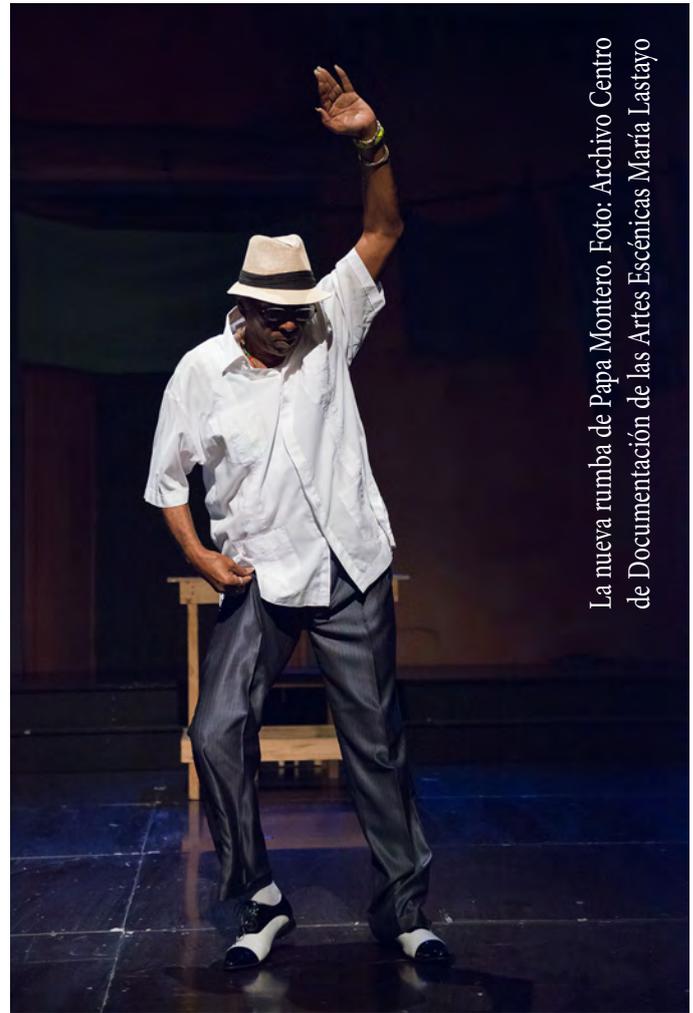
• Por Thais Gárciga
Tomada de La Jiribilla, 2017

Johannes García, Premio Nacional de Danza 2020 es reconocido como uno de los grandes intérpretes de la danza folclórica. El 31 de mayo cumplirá 75 años de vida, lo felicitamos registrando fragmentos de sus confesiones a La Jiribilla.

Johannes García recibió el Premio Nacional de Danza 2020. Miembro de la segunda generación del Conjunto Folclórico Nacional, llegó a la agrupación en 1966 y allí protagonizó las obras clásicas. Desde 1992 dirige la Compañía de danzas tradicionales de Cuba JJ. El 31 de mayo celebrará 75 años de vida.

¿Entonces ustedes lo que hacían eran Ciclos?
Sí. Cuando te digo ciclos son piezas que exponen, aunque fuera con anécdotas, como lo es Yoruba Iyessá. Esta específicamente relata un hecho, pero ninguno cumple la hora y diez o la hora y veinte que debe tener un espectáculo teatral. Lo hacíamos de martes a domingo. Teníamos dos temporadas, la de verano y la de invierno; una gira de 90 días y otra de 45, luego las vacaciones y viajes al exterior. Esa era en resumen la vida del CFN anualmente.

¿En esta gira de la URSS lo que presentaron fueron los Ciclos?
Yoruba, Congo y Rumba y comparsa. Estos tres Ciclos son los ballets clásicos del CFN, junto con el de Yoruba Iyessá, el Ciclo Abakuá, y el Ciclo de música popular.
Este ciclo de música popular no quedó. Ni siquiera se puede recordar cómo era. Quedó el Ciclo del mambo, el del chachachá, la contradanza, pero ya del resto nadie se acuerda. Primeramente no estamos los que lo bailamos y estrenamos; además, los códigos cambiaron. Antiguamente el Ciclo de la música popular lo cerraba la descarga, hoy día eso no existe en el concepto de los jóvenes.
Descarga era un concepto expositivo danzario o musical, dentro de lo que nosotros hoy sellamos como casino. Podías bailar y hacer una exposición personal de cómo bailabas eso, era muy bello, porque



La nueva rumba de Papa Montero. Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo

realmente tenía coreografía; pero de repente podían romperse esas coreografías y salir dos o tres parejas a bailar; y luego un solista, a exponer su producto personal a ver si gustaba o no.

El Ciclo Yoruba es la exposición de cada orisha que domina una fuerza de la naturaleza; y el de Rumba y comparsa es la de las rumbas miméticas: del yambú, guaguancó y columbia, las tres manifestaciones más populares.

El Ciclo Congo todavía existe, es un clásico del Conjunto. Cuenta la disputa entre dos bandos, como suele suceder en África, como sucede hasta hoy en Cuba, que no hay una rivalidad étnica, pero sí religiosa. Dentro de la religión hay bandos: los paleros rivalizan sobre quién tiene el poder del receptáculo más fuerte. Llevar eso al folklore, al lenguaje coreográfico, estilizarlo, es muy complicado. Un por ciento de la población conoce la historia de la religión, las deidades, aunque muchos la desconocen. ¿Cómo representarlo estéticamente para que estos últimos aprendan

qué cosa es, y al mismo tiempo, respetar los preceptos religiosos, porque es una parte de la fe lo que estás mostrando?

El objetivo es que todo el mundo esté convencido de que es una obra de arte.

¿Quién montaba esas coreografías?

En los Ciclos que son clásicos las montó el mexicano Rodolfo Reyes Cortés. Algunas de ellas se dimensionaron por otros coreógrafos buscando una mayor proyección, por ejemplo, en las que Santiago Alfonso intervino él las llevó a una dimensión teatral.

Rogelio Martínez Furé, a quien respeto, adoro, hizo un trabajo muy minucioso. Él tejió muy bien la estética del folklor para que no se viera con los ojos del folklorismo que había antes del cambio social. Incluso diría que él matizó, sacrificó elementos reales para alejarlo de lo vano, de la manera en que se hacía antiguamente el cabaret en Cuba y se tocaba el punto folklórico.

De ahí que mucha gente piensa que el folklore es negro, resultado de la diáspora africana, eso es discriminatorio. El folklor es de un pueblo, sin miramientos de su procedencia. No es solamente la diáspora africana, porque lo campesino aquí es folklor también, y está muy permeado, aunque no se lo quiera reconocer públicamente, de la diáspora africana. Es así en sus bailes, en su forma picaresca, en sus elementos de segunda intención, no tanto en la melodía, pero sí en la parte del ritmo. Le hago un llamado a todos los que vayan a tratar el folklor, que la investigación es la piedra angular, es la columna vertebral.

Hábleme de la estructura coreográfica de los Ciclos

La coreografía folklórica es muy difícil porque los cánones que tienen la coreografía y el baile folklórico indiscutiblemente están hechos, no tanto la coreografía, pero sí los bailes. ¿Cómo puedes a través de la danza demostrar, desarrollar artísticamente lo que ya el pueblo conoce y que este se identifique por la estética en que se lo presentas?

Yo lo comparo con cualquier otra manifestación danzaria y es mucho más libre, expones lo que quieras y como quieras. La danza contemporánea se baila con libertades sobre la música que no las tiene el folklor, que es muy técnico, muy métrico.

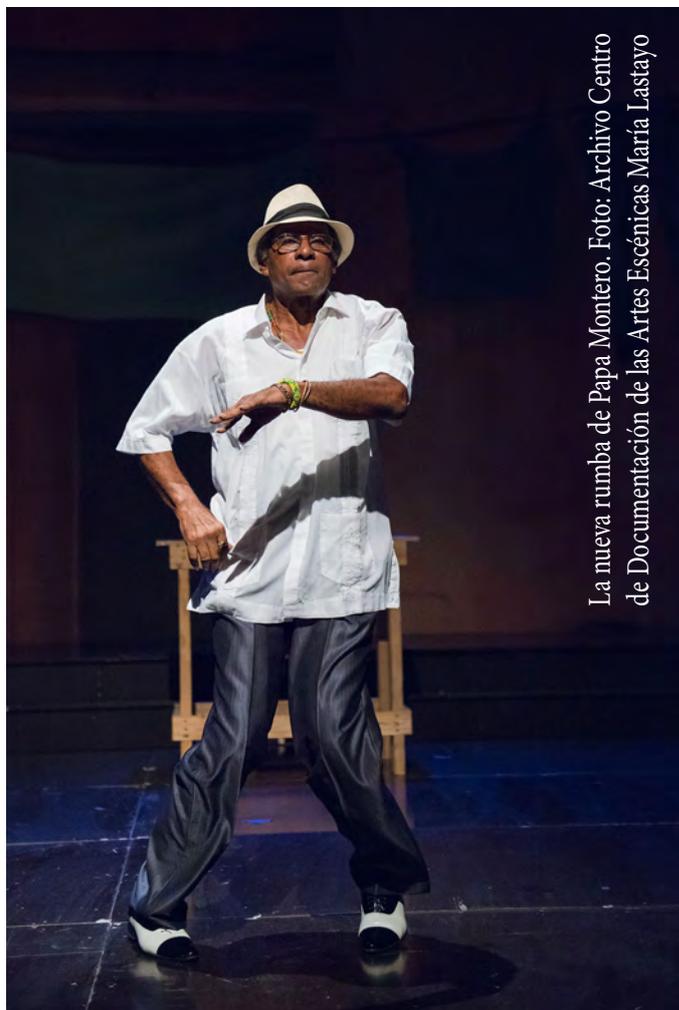
Si eres creador tienes que investigar. No puedes inventar fuera de los cánones reconocidos, custodiados y hechos por el pueblo. Cuando llegas a la parte individual es mucho más fácil, ¿pero cómo creas una coreografía que cumpla con todas las exigencias teatrales y las populares?

Analizo mucho la estructura del ballet clásico. Todos los ballets clásicos que tienen un cuento recreado respetan la tradición folklórica. No hay un clásico que no

muestre un cuadro específicamente folklórico: puede ser en la corte, entran los cortesanos a bailar folklore; después sigue el relato y las piruetas que hacen todos los buenos bailarines y demás. Te das cuenta de que hay una razón del cuento que te va llevando por distintos caminos. Te ubican el relato en la época del suceso: el vestuario tiene que ser el de esa época igual que la escenografía, la música.

¿Cuándo dejan de hacer los Ciclos y comienzan a hacer sus propias creaciones completas?

No dejamos de hacer los Ciclos. En el '80 comenzamos a hacer presentaciones que tienen una duración de espectáculo con dos actos. Se montó Odebí el cazador; Palenque, escrita por Rogelio Martínez Furé y la coreografía es de Manolo Micler, los protagónicos fueron Zenaida Armenteros y Johannes García; Guateque, también de Rogelio Martínez Furé y coreografía de Manolo Micler, los protagonistas fueron Milagros Desdume y Juan Jesús Ortiz o Johannes García; Baroko la escribieron entre Roberto Blanco y Gregorio Hernández, la puesta en escena y la coreografía es mía, interpretada por Silvina Fabars, Juan de Dios Ramos, y yo también la bailé; y María Antonia, una tragedia negra, dirigida por Roberto Blanco y escrita por Eugenio Hernández Espinosa.



La nueva rumba de Papa Montero. Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo

