

# BAILARINA MÁS ALLÁ DEL GESTO

*Una gran bailarina es aquella que trasciende el gesto.  
Aquí no se habla en términos de pas de bourrée, de entrechat,  
ni de la conciencia de una posibilidad de realización humana.*

*Una verdadera bailarina es aquella que,  
dominadas todas las técnicas, logra rebasarlas y,  
con los pies en tierra, se eleva a un nivel que es del vuelo de Ícaro.  
Alicia Alonso ha alcanzado ese estado de la danza  
en el cual se llega más allá de la danza  
para convertirla en una interpretación del mundo.*

ALEJO CARPENTIER

Una de las distinciones por la que se ha reconocido la escuela cubana de ballet, es su manera de interpretar las grandes obras del repertorio romántico-clásico de la danza. Desde el momento que el crítico británico Arnold Haskell hablara sobre el fenómeno cubano, uno de los puntos al que se refería, y que consideraba de mayor trascendencia, era la gestualidad y el lenguaje corporal de los cubanos, totalmente distinto al de los bailarines del resto del mundo, sin dejar de respetar los cánones establecidos para cada estilo dentro del ballet, ya fuera el romántico o el clásico. Es por esto que la gestualidad y el lenguaje corporal, ha sido un

*Ioshinobu Navarro Sanler*

punto importante dentro de la formación de los bailarines cubanos.

Si volvemos a la génesis de la escuela cubana de ballet, y analizamos la carrera artística de su principal figura, Alicia Alonso, nos encontramos con que la bailarina trasciende no solo por una técnica depurada, e incluso podría decirse que adelantada a su época, sino también por un alto nivel interpretativo y expresivo. La Alonso, desde los inicios de su carrera, destacó como intérprete de papeles que, más que la técnica académica, demandaban del bailarín un total conocimiento de formas expresivas, corporales e interpretativas, que exigían el examen de toda una psicología y de diferentes estados de ánimos para ser convincentes y tener una coherente línea dramática. Ejemplo de ello son personajes como Lizzie Borden de *Fall River Legend* —caso real de la historia americana, una mujer que asesinó a toda su familia con un hacha—, *Caprichos*, *Undertow*, y los no menos importantes roles en los ballets *Aleko*, *Pillar of fire* o *Jardin aux lilas*, obras todas de grandes exigencias dramáticas por el nivel de sus tensiones emocionales y psicológicas, interpreta-





das por la Alonso entre la década del 40 y el 50, y que ya la mostraban como una de las más grandes intérpretes de su época.

Sin dudas, el triunfo que más ha trascendido de Alicia Alonso ha sido su interpretación minuciosa del personaje de Giselle, en el ballet homónimo, cumbre del romanticismo francés. En su versión coreográfica, Alonso reinterpreta toda la obra desde el conocimiento del estilo. Importante fue el minucioso trabajo de mesa realizado para la filmación del filme *Giselle*, de Enrique Pineda Barnet, realizado por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (Icaic) en 1962. Durante este estudio, fue creada una historia personal para cada personaje, lo que facilitó a los intérpretes el contar con varios puntos de partida para crear el mundo psicológico de su rol, desarrollando, a partir de ahí, una gestualidad, una intención corporal e incluso una cadencia de movimientos que acentuaba las características particulares del personaje.

Especialmente, son destacables las pautas dramáticas e interpretativas que se marcaron para la conocida escena de la locura de *Giselle*. Este pasaje demuestra que el ballet *Giselle* es mucho más que el dominio de la técnica clásica danzaria pues demanda, además, un gran conocimiento del lenguaje corporal y extra verbal, de las emociones y de la psicología humanas, para poder tocar los sentimientos más profundos del espectador. Cuando la heroína del ballet enloquece al saberse engañada por su enamorado, se desarrollan varios elementos simbólicos. Estos descubren al espectador los diferentes estados psicológicos que ocurren al interior del personaje. El dolor de la traición, el estado de negación, el recuerdo de los buenos momentos que ahora son dolorosos —el desojar de la flor que siempre previene que Albretch no la ama—, se van dando a través de un proceso de abstracción en el lenguaje gestual del personaje que, al tratar de lidiar con el dolor de la traición, entra en una zona intermedia entre el delirio y los pequeños momentos de cordura hasta que su corazón enfermo no resiste y finalmente se detiene.

Más allá de *Giselle*, son muchos los buenos ejemplos que se podrían poner de la magistral utilización del lenguaje corporal y simbólico de la Alonso en sus personajes. A medida de que la artista fue alcanzado una madurez técnica cada vez más depurada, también desarrolló su quehacer interpretativo. En realidad, Alicia Alonso se dio cuenta desde muy temprano —y como bien planteaba Jean Georges Noverre en sus *Cartas sobre la danza y los ballets*— que el arte danzario no se podía limitar al hecho técnico sino que debía comunicar, por medio de un lenguaje totalmente pantomímico, las sensaciones e imágenes que le permitieran al espectador transitar a través de la obra y sentirse parte de ella. Esto, ha declarado la Alonso, significa el mejor logro de un bailarín.

Es importante destacar que existen aspectos que inciden en el conocimiento y la buena utilización del cuerpo para comunicar en el caso del artista, y uno de los principales tiene mucho que ver con su acervo cultural, sus conocimientos generales y el desarrollo de su experiencia vital, que influyen grandemente el proceso de formación.

Durante la historia del Ballet Nacional de Cuba, los coreógrafos de la compañía han



utilizado la técnica académica en función de la dramaturgia y de discursos expresivos, cargados de intensidad psicológica, de simbolismos. Ejemplo de ello —y solo mencionando obras en las que Alicia Alonso estrenó los roles protagónicos—, serían ballets como *Cumbres Borrascosas*, *Edipo Rey*, o *Diario perdido*, en el que la bailarina interpreta a una artista al final de su carrera y que, a través de sus recuerdos, transita por varios estadios dramáticos cuando incorpora personajes icónicos



de las artes escénicas como Julieta, Medea, Lady Ann, Juana de Arco y Blanche Dubois. En *Diario perdido*, la progresión dramática que permite distinguir a los diferentes roles se realiza a través de una estudiada gestualidad, de las poses, de la intensidad del movimiento, del lenguaje corporal, de las diferentes posturas que se adoptan, llenas de referencias artísticas e históricas, más allá del cambio escenográfico y de las transformaciones del vestuario.

Si continuamos revisando el catálogo interpretativo de la Alonso, nos topamos con *La Diva (María Callas in memoriam)*, un trabajo coreográfico firmado por Alberto Méndez que resultó muy interesante para su época. El ballet recorría varios momentos de la vida de la gran soprano María Callas, pero sin pretender ser un ballet biográfico sino más bien una obra donde se destacaran solo momentos, llevados a metáforas, de la vida emocional de Callas.

El trabajo coreográfico de este ballet, está muy basado en lo significativo, la imagen, el símbolo, pues se pensó incluso desde el parecido físico que compartían Alicia Alonso y María Callas para, a partir de ahí, desarrollar todo un discurso alegórico compartido.

Aunque el ballet fue estructurado en diferentes escenas, si analizamos sólo la primera, titulada “El concierto”, encontramos un “buen alarde” en el uso del lenguaje gestual. En este momento, Alberto Méndez se apoya en los valores del símbolo, realiza un juego entre el movimiento y la música para recrear una imagen que ubique al espectador ante María Callas en un concierto. Aquí el trabajo coreográfico evoca a un imaginario expresivo y desarrolla una equivalencia entre el movimiento corporal de la bailarina y la acción del canto lírico, la voz, de la soprano.

Al subirse el telón y aparecer la diva junto al piano, el público inmediatamente rompe el silencio con aplausos. Desde ese momento, ya los espectadores del ballet se encuentran situados ante una imagen icónica, de alto significado, pues el lenguaje corporal en la Alonso, la postura determinada en sus brazos y su cabeza, combinado con el vestuario y el peinado, inmediatamente reviven la imagen





de la cantante operática. Todo esto se junta ante el espectador, aún cuando sabe que Alicia Alonso no trata de hacer una caracterización de la cantante lírica, sino que sólo se mueve en la evocación, hace un llamado al recuerdo, a una imagen guardada en la memoria. De inmediato, una comunicación de alto sentido cultural, establecida a través de signos elocuentes, queda totalmente creada entre la artista y el público.

Cuando es alzado el telón y comienza “El concierto”, la música inicia con un solo de piano, con las notas introductorias del septeto del primer acto de la ópera *Lucia di Lammermoor*. Quizás muchos verían lógico que entonces se escuchara el canto de la soprano pero, cuando debe entrar la voz, comienza el gran reto de la Alonso como artista de la expresión, pues siguiendo la línea melódica que lleva el piano la coreografía acude al movimiento significativo del cuerpo, al lenguaje del gesto, de la mirada, a la mímica facial.

Existe en este momento una conjugación perfecta de movimientos y sonidos en el espacio escénico, elementos que ya están reconocidos por una gran parte de la audiencia que los acomoda en sus previos conocimientos. El público sabe que este ballet, aunque hable de una gran cantante, como obra danzaria será expresado fundamentalmente sin

palabras, corporalmente. Es entonces, al no emitirse el sonido de la voz, el espectador la encuentra en la movilidad de los brazos de la Alonso, que lleva a lograr el equilibrio cognitivo y necesario para establecer una comunicación coherente: el público, basado en sus conocimientos, comienza a relacionar estas nuevas imágenes que le van llegando a través de la obra, con las que ya tiene en su imaginario personal, para entender el discurso dramático que se le plantea.

El gesto habla, no solo de una letra musical previamente escrita, sino de pensamientos y sentimientos interiores, que se recomponen estéticamente para dar lugar a una imagen nueva que lleva al espectador a diferentes estados de ánimos, y a cuestionarse las verdaderas esencias de la vida. La diva está en la escena, en su concierto; es su momento de gloria; pero en su interior, la otra vida no deja de pasar; todos sus pensamientos, su soledad y sus dudas, sus miedos, se ven reflejados en su arte, ahora a través de la gestualidad, a través del cuerpo.

El cuerpo de Alicia Alonso se convierte en una voz interior que viene a nosotros a través de la danza para traernos el recuerdo de una mujer, mediante posturas de gran plasticidad, gestos específicos, la expresividad de los brazos, del cuerpo todo, que se convierte en la voz que entona la música de Donizetti.

El cuerpo tiene un valor expresivo más allá de los movimientos, de las posturas que adopta. Pero cuando se mueve y gesticula, puede emitir mensajes, sensaciones, que llegan al espectador con total claridad. Así debe reconocer su cuerpo el bailarín. Así debe utilizar su lenguaje, para lograr una relación diáfana y coherente con el espectador.

Disfrutar del arte de Alicia Alonso, de sus muchas interpretaciones, es una clase magistral de expresión corporal, en la que la bailarina guía al espectador por diferentes derroteros emocionales, pero siempre desde el silencio. La fijeza de una mirada, la caída de una mano, un gesto de la cabeza, el movimiento pleno de los brazos, expresan los grandes sentimientos como mismo lo hacen mil palabras.

