UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Entre ballet y Revolución: el Ballet Nacional de Cuba y la resignificación del ballet en el proyecto cultural revolucionario (1970–1979)

Angélica Múnera Cartagena

Artículo de investigación presentado para optar al título de Historiadora

Asesora
Shirley Tatiana Pérez Robles, Doctora (PhD) en Historia

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Historia
Medellín, Antioquia, Colombia
2026

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
1803

Cita numérica	[1]
Cita nota al pie	[1] Angélica Múnera Cartagena, “Entre ballet y Revolución: el Ballet Nacional de Cuba y la resignificación del ballet en el proyecto cultural revolucionario (1970–1979)” (Trabajo de grado profesional, Universidad de Antioquia, 2026).
Fuentes primarias / Bibliografía	Múnera Cartagena, Angélica. “Entre ballet y Revolución: el Ballet Nacional de Cuba y la resignificación del ballet en el proyecto cultural revolucionario (1970–1979)”. Trabajo de grado profesional, Universidad de Antioquia, 2026.

Estilo: Chicago 17 (2017) y adaptación de Trashumante. Revista Americana de Historia Social UdeA.

creative commons BY NC SA

CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: http://bibliotecadigital.udea.edu.co

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Resumen

El triunfo de la Revolución Cubana marcó un cambio drástico en la configuración artística y estructural del ballet cubano. La relación entre el Ballet Nacional de Cuba y la Revolución fue, por lo tanto, signo de triunfo ideológico tanto nacional como internacionalmente. Un arte elitista y segregador europeo se convirtió en imagen propia de los valores cubanos revolucionarios. Con el objetivo de comprender cómo este arte fue resignificado dentro del proyecto cultural revolucionario y cómo se permitió la propagación e internacionalización de los valores socialistas, se plantea como pregunta central de qué manera la Revolución influyó en la consolidación del ballet como una práctica artística legitimada política y culturalmente de 1970-1979. Para esto, se analiza desde un enfoque que articula la historia cultural y conceptos planteados por Pierre Bourdieu. Se examina tanto la transformación del hábitus artístico cubano como los discursos, giras, premios, reconocimientos que contribuyeron a redefinir el lugar del ballet en la sociedad cubana. Metodológicamente, se recurre a fuentes primarias de la revista *Cuba en el Ballet*, entre ellas discursos institucionales, reconocimientos oficiales y publicaciones culturales de la época. Se encontró, entonces, que el ballet, tradicionalmente asociado a elites europeas, fue resignificado en Cuba como una practica alineada con los valores socialistas; convirtiéndose en un símbolo de la cultura revolucionaria. A través de procesos de institucionalización, legitimación discursiva y proyección internacional, el Ballet Nacional de Cuba no solo consolidó un estilo propio, sino que fue integrado al relato político de la Revolución como uno de sus logros más representativos.

Palabras clave: Ballet Nacional de Cuba, Revolución Cubana, habitus, resignificación, cultura, ballet, socialismo

Abstract

The triumph of the Cuban Revolution marked a drastic change in the artistic and structural landscape of Cuban ballet. The relationship between the National Ballet of Cuba and the Revolution was, therefore, a symbol of ideological triumph both nationally and internationally. An elitist and segregating European art form became a symbol of Cuban revolutionary values. With the aim of understanding how this art form was redefined within the revolutionary cultural project and how it facilitated the spread and internationalization of socialist values, the central question posed is: How did the Revolution influence the consolidation of ballet as a politically and culturally legitimized artistic practice from 1970 to 1979? To this end, the analysis adopts an approach that integrates cultural history with concepts proposed by Pierre Bourdieu. It examines both the transformation of the Cuban artistic habitus and the discourses, tours, awards, and recognitions that contributed to redefining the place of ballet in Cuban society. Methodologically, the study draws on primary sources from the magazine *Cuba en el Ballet*, including institutional discourses, official recognitions, and cultural publications of the time. It was found, therefore, that ballet—traditionally associated with European elites—was redefined in Cuba as a practice aligned with socialist values, becoming a symbol of revolutionary culture. Through processes of institutionalization, discursive legitimization, and international projection, the Cuban National Ballet not only consolidated its own style but was also integrated into the political narrative of the Revolution as one of its most biggest achievements.

Keywords: National Cuban Ballet, Cuban Revolution, habitus, reinterpretation, culture, ballet, socialism

Introducción

A partir del triunfo de la Revolución Cubana, el arte y la cultura fueron utilizados como herramientas fundamentales de legitimación política y de construcción de una identidad nacional alineada con los ideales del nuevo régimen. [1] En este contexto, el Ballet Nacional de Cuba (BNC), bajo la dirección de Alicia Alonso, emergió como una pieza clave en la estrategia cultural del Estado revolucionario. Lejos de ser únicamente una manifestación artística, el ballet fue transformado en una poderosa herramienta de propagación y legitimación que proyectaba, tanto en el plano interno como internacional, la imagen de una Cuba socialista moderna, refinada y culturalmente sofisticada. A través de sus giras internacionales, sus puestas en escena y su estrecha relación con el aparato estatal, el BNC se consolidó como símbolo de excelencia técnica y como emblema de la identidad nacional promovida por el régimen.

A pesar de esta relevancia, el papel del Ballet Nacional de Cuba dentro de la estrategia cultural del Estado ha sido tratado frecuentemente desde miradas separadas: desde lo artístico o desde lo político, sin integrar completamente ambas dimensiones. Esta investigación propone superar esa fragmentación mediante un enfoque desde la historia cultural, lo cual permitirá entender el ballet no solo como producción estética, sino como una práctica cargada de sentidos sociales, institucionales y políticos. Permitiendo observar cómo fenómenos simbólicos como la danza están profundamente ligados a la formación de discursos de poder, a la constitución de identidades colectivas y a la creación de subjetividades moldeadas por el contexto.

En este marco, esta investigación busca responder la siguiente pregunta: ¿Cómo influyó la Revolución Cubana en la consolidación del Ballet Nacional de Cuba y en su configuración como un proyecto cultural revolucionario de 1970-1979? Para ello, es necesario considerar el entramado cultural e institucional que dio forma a este proceso. Figuras como Fidel Castro y Armando Hart, promotores de políticas culturales que posicionaron al ballet como instrumento ideológico; y la tríada Alonso (Alicia Alonso, Fernando Alonso y Alberto Alonso), referentes centrales en la legitimación artística del proyecto, fueron clave en esta configuración. Asimismo, participaron bailarines, coreógrafos, funcionarios, críticos y otros actores que desde sus

[1] Nicola Miller, "A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution." *Journal of Latin American Studies* 40. 4 (2008): 675–96.

respectivos espacios fortalecieron la imagen del BNC como producto cultural revolucionario y como herramienta de diplomacia cultural.

El análisis incluye conceptos fundamentales como el de habitus y práctica, desarrollados en su mayoría por Pierre Bourdieu. Estos permitirán entender cómo los cuerpos de los bailarines, impregnados por códigos, técnicas y reglas propias del ballet europeo, logran incorporar y apelar a prácticas culturales e identidades propias de Cuba; nacionalizando, así, una práctica occidental. Esto no solo afectó la forma de danzar, sino también las maneras de representar el cuerpo nacional, el orden ideológico y la disciplina social. Por otro lado, se podrá analizar cómo las acciones cotidianas en la institución (ensayos, giras, selección de repertorio) no eran neutrales, sino que reproducían y comunicaban los valores culturales cubanos.

Este trabajo identifica las estrategias empleadas por el BNC para difundir los valores de la Revolución mediante la danza, y examina cómo esta se articuló con otras expresiones políticas impulsadas por Cuba como parte de su política de legitimación. Asimismo, se analizan las repercusiones de estas políticas culturales en la tradición del ballet en Cuba, considerando su impacto en la formación institucional y en la proyección internacional de la cultura cubana. Igualmente, Alicia Alonso será estudiada, no solo como artista, sino como mediadora entre la política y la creación, ocupando un rol clave en la consolidación del ballet como símbolo de nación y Revolución.

El trabajo se desarrollará desde una perspectiva cualitativa basada en el análisis de fuentes culturales, como documentos institucionales, discursos, artículos de prensa, programas de mano, fotografías y revistas. Como fuente principal se encuentra la revista *Cuba en el Ballet* (1970–1979), que con sus 10 volúmenes y 30 números, y alrededor de 12 títulos por entrega, funcionó como órgano oficial de difusión del discurso artístico-revolucionario. Este contiene archivos fotográficos, correspondencias y programas de mano, relevantes para comprender el lenguaje visual e institucional de la danza revolucionaria. Se encuentra digitalizada y disponible al público en el Repositorio de Danza de la Universidad Rey Juan Carlos.

A través de esta mirada desde la historia cultural, se busca no solo reconstruir un episodio central de la política cultural cubana, sino también aportar a la comprensión de cómo el arte puede ser apropiado por los Estados como instrumento de poder y construcción ideológica, sin dejar de ser un espacio de expresión simbólica y complejidad estética y artística. El Ballet

Nacional de Cuba es analizado, así, como un punto de convergencia entre arte, política, ideología y nación.

El marco conceptual se propone analizar los conceptos de habitus y práctica en el contexto del Ballet Nacional de Cuba, enmarcado en el proyecto cultural de la Revolución Cubana durante la década de 1970. Este se apoya en el pensamiento de Pierre Bourdieu, especialmente en las categorías desarrolladas en su obra *La lógica de la práctica*[2] y *La Distinción,* [3] y los desarrollos que presenta Alicia Gutiérrez en los capítulos 1 y 2 de *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu.* [4]

Desde esta perspectiva, se entiende que el ballet no fue simplemente una expresión artística al servicio del poder revolucionario, sino una práctica corporal regulada por una serie de reglas, códigos y técnicas que operan como vehículos de socialización y disciplinamiento ideológico. En este sentido, el ballet, al ser institucionalizado por el Estado revolucionario, se transformó en una práctica mediante la cual se modelaron, no solo cuerpos técnicamente habilitados, sino subjetividades sintonizadas con los ideales del proyecto socialista.

El concepto de *habitus*, central en la teoría de Bourdieu, hace referencia a un conjunto de disposiciones duraderas y transferibles que orientan la percepción, acción y pensamiento de los sujetos. Estas disposiciones no son innatas ni individuales, sino socialmente producidas. Como explica Alicia Gutiérrez, el habitus es la "historia hecha cuerpo", es decir, la inscripción de estructuras sociales en la corporeidad del individuo, que luego se expresan en prácticas aparentemente espontáneas.

En el caso del ballet cubano, el habitus se forma a través de un riguroso proceso de entrenamiento técnico que internaliza y se adapta desde pequeño a normas clásicas (alineación, equilibrio, resistencia, simetría, elasticidad, fuerza), pero también por medio de discursos institucionales que vinculan la práctica artística con el compromiso ideológico. Los cuerpos de los bailarines se constituyen como soportes de una identidad nacional revolucionaria: su disciplina, su control y su elegancia se transforman en signos visibles de un nacionalismo que contrasta con la imagen capitalista de decadencia o elitismo. El habitus del ballet en Cuba no solo

[2] Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, (Stanford: Stanford University Press, 1990)
[3] Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, (Madrid: Taurus, 1988)
[4] Alicia B. Gutiérrez, *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*, (Argentina: Ferreyra Editor, 2005) 11-64.

implica técnica, sino también la incorporación de una forma de "ser cubano" dentro de un lenguaje clásico europeo. Se trata de una operación de resignificación: el ballet deja de ser un arte extranjero y elitista, y se nacionaliza mediante la inclusión de repertorios, movimientos, estéticas y narrativas que apelan a la historia, los valores y la diversidad cultural cubana. Esto supone una tensión constante entre los códigos tradicionales del ballet europeo y las estrategias culturales impulsadas desde el Estado.

Por otro lado, el concepto de práctica en Bourdieu remite a la acción social situada, que es producto de la relación entre el habitus, el capital y el campo. No se trata de una acción libre o voluntaria, ni completamente determinada, sino de una forma de acción que responde a una lógica práctica que articula lo aprendido y lo posible. En este sentido, practicar ballet en Cuba en los años setenta no es simplemente ejecutar pasos, sino intervenir en un campo de producción simbólica con reglas específicas. Estas prácticas también son espacios de tensión: entre lo clásico y lo popular, lo nacional y lo extranjero, lo moderno y lo revolucionario. La práctica del ballet en Cuba adquiere una dimensión política, al encarnar en el cuerpo la posibilidad de representar una nación.

Siguiendo a Gutiérrez, las prácticas sociales estéticas como el ballet también deben entenderse como modos de producción simbólica que contribuyen a la naturalización del orden social. La práctica artística forma parte de un proceso pedagógico por el cual los sujetos aprenden a ubicarse dentro de un sistema de valores, jerarquías y pertenencias. En este caso, bailar no es solo representar una obra, sino afirmar una pertenencia a la nación revolucionaria.

En este contexto, el ballet se convierte en un espacio donde se reformulan las tensiones entre lo universal y lo particular. Cuba adopta una forma clásica europea, pero la transforma en contenido nacional mediante una estrategia de resignificación cultural. Las obras, los cuerpos, los gestos y los discursos alrededor del ballet se reconfiguran para alinear esta práctica con el imaginario del nacionalismo revolucionario. El cuerpo del bailarín cubano es, entonces, un lugar de inscripción simbólica: encarna una forma de ser, de actuar y de representar que articula elementos técnicos con disposiciones culturales. Esta corporalidad es clave en la construcción del habitus nacional, en tanto cristaliza en movimiento la tensión entre la tradición clásica y el proyecto político revolucionario.

Los conceptos de habitus y práctica permiten analizar el ballet cubano como un sistema de disposiciones y acciones que no solo reproducen una forma artística, sino que participan

activamente en la construcción de subjetividades e identidades nacionales. Desde la perspectiva de Bourdieu y los desarrollos de Gutiérrez, el cuerpo no es un mero instrumento del arte, sino el lugar donde se sedimentan las estructuras sociales. En el caso del Ballet Nacional de Cuba, esta corporalidad fue modelada por el cruce entre una técnica occidental, una estrategia estatal de nacionalización cultural, y una práctica social que expresó, en movimiento, los ideales de la Revolución.

Raíces de una escuela: la triada Alonso y el surgimiento del Ballet Nacional de Cuba

La historia del ballet en Cuba está profundamente ligada a la evolución histórica, política y social del país. Su surgimiento, desarrollo y consolidación reflejan las transformaciones que atravesó la nación desde la colonia hasta la Revolución de 1959. Comprender la trayectoria del ballet en la isla implica, por tanto, entender el contexto más amplio en el que se gestó: una sociedad marcada por la herencia colonial, las luchas por la independencia, la influencia extranjera y, finalmente, la búsqueda de una identidad nacional. [5]

Los primeros indicios del ballet en Cuba datan de finales del siglo XVIII, cuando el país vivía bajo el dominio español. Su llegada estuvo condicionada por la aplicación de la política del despotismo ilustrado, [6] que impulsó la creación de teatros y la promoción de las artes como parte del proyecto civilizador de la metrópoli. En este contexto, se construyeron nuevos espacios escénicos que posibilitaron la presentación de bailes teatrales, y se tiene registro de uno de los primeros profesores de danza de origen francés o catalán, quien enseñaba las reglas del baile clásico en estos teatros. [7] Gracias a este impulso cultural, desde distintos lugares llegaban a la isla bailarines y cantantes extranjeros, como el estadounidense Juan Bautista Francisqui, cuya compañía, reforzada por bailarines locales, ofreció temporadas que introdujeron el ballet en la vida cultural habanera.

Durante las primeras décadas del siglo XIX, las guerras napoleónicas afectaron estos intercambios de espectáculos entre Cuba y Europa. Sin embargo, esta interrupción provocó la

[5] Sergio Guerra y Alejo Maldonado Gallardo, *Historia de la revolución cubana*, (México: Txalaparta, 2009) 17-36
[6] Miguel Cabrera, *El Ballet en Cuba: Nacimiento de una escuela en el siglo XX*, (Buenos Aires: Balletín Dance, 2011) 9
[7] Miguel Cabrera, *El Ballet en Cuba,* 10

creación de la primera compañía estable de ballet cubano dirigida por Joaquín González, consolidando un núcleo artístico local. Más adelante, al reabrir el Teatro Principal de La Habana en 1820, completamente remodelado, llegaron los bailarines catalanes Andrés Pautret y María Rubio Pautret, quienes impulsaron notablemente el desarrollo del ballet en Cuba con un repertorio de 24 títulos. Su presencia dio un nuevo aire al ambiente cultural de la isla, y desde 1827, el grupo del Teatro Principal incorporó danzas regionales españolas a su repertorio, mostrando la influencia del mandato español en este arte. No obstante, en 1832 la escena del ballet cubano sufrió una crisis: se disolvió la compañía que había actuado de manera estable desde 1811. Un año después, María Rubio encabezó una nueva compañía de baile, reflejo de la persistencia artística en medio de la inestabilidad.

En esa misma época, Cuba atravesaba un auge económico derivado del crecimiento de la producción azucarera, lo que generó una burguesía criolla próspera que demandaba espacios para la cultura y el entretenimiento. [8] Las clases dominantes buscaban lugares donde disfrutar de espectáculos y mostrar los frutos de su prosperidad, ya que los teatros existentes resultaban insuficientes. Con la llegada del gobernador español Manuel Tacón en 1834, se inició un ambicioso programa de obras públicas, entre las cuales destacó la construcción del Teatro Tacón, inaugurado en 1837. Este teatro se convirtió en el centro cultural más importante de la época, y su primera temporada presentó a la compañía de ballet de Los Ravel, reconocidos internacionalmente. Sus funciones introdujeron en Cuba obras clásicas y célebres del ballet europeo. El Tacón recibió a destacadas figuras y compañías francesas, elevando el nivel artístico del país. Sin embargo, tras este periodo de esplendor, el ballet casi desapareció debido a la crisis del arte romántico y a las guerras de independencia que sacudieron a la isla.

Durante el siglo XIX, mientras el ballet en Cuba atravesaba una etapa de inestabilidad, el país vivía intensas luchas por su independencia, en un contexto económico dominado por el monocultivo del azúcar y el trabajo esclavo, que consolidaron una sociedad desigual.[9] Las tensiones derivadas de este modelo provocaron las guerras independentistas de 1868 y 1895, lideradas por figuras como José Martí, Antonio Maceo y Máximo Gómez, cuyos ideales de justicia social y soberanía inspirarían décadas después a la Revolución Cubana. Sin embargo, la

[8] Aurora Bosch, "Desarrollo de la danza en Cuba", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 2 (2015)
[9] Rafael Gutierrez Rojas, *Historia mínima de la Revolución cubana*, (México: El Colegio de México AC, 2015)

independencia alcanzada en 1902, tras la intervención de Estados Unidos, resultó incompleta: la Enmienda Platt mantuvo la subordinación política y económica de la isla [10]. A lo largo de la República, el desarrollo económico favoreció a una élite oligárquica, mientras las mayorías permanecían marginadas, y la cultura, incluido el ballet, se vio influenciada por los gustos norteamericanos y las aspiraciones de distinción social de las clases altas. [11]

El ballet, sin embargo, resurgió lentamente en este ambiente. En 1904, la compañía italiana de Aldo Barilli visitó La Habana con la obra *Coppélia*, y una década después la célebre bailarina rusa Anna Pávlova visitó Cuba, ofreciendo presentaciones en 1917 y 1918. Sus actuaciones fueron un hito en la difusión del ballet en la Cuba republicana, y aunque su arte solo llegó a los sectores acomodados, despertó un nuevo interés por la danza clásica. Tras la muerte de Pávlova en 1931, se fundó la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, que marcó un punto de inflexión en la historia del ballet cubano. Esta institución, creada durante una crisis económica, surgió más por la necesidad de obtener ingresos que por un compromiso con el desarrollo cultural. No obstante, su existencia representó el primer paso hacia la institucionalización de la enseñanza del ballet en el país. [12]

Bajo la nueva dirección del ruso Nicolai Yarovski, la Escuela formó a las primeras generaciones de bailarines cubanos. Aunque inicialmente estaba dirigida a las hijas de familias burguesas, Yarovski fomentó la vocación artística y profesional en sus alumnas y dio oportunidades a jovencitas menos acomodadas. Su método fue diferente a los objetivos que se habían propuesto para la escuela principalmente, basados en la disciplina técnica y la elegancia del movimiento y una cuestión más de etiqueta y estética que la profesionalización de este arte. No obstante, el más prometedor repertorio de estudiantes de Yarovski sería el que cambiaría la historia del ballet en Cuba: Alicia Alonso, Fernando Alonso y Alberto Alonso.

Nacidos en la Habana, Alberto y Fernando Alonso crecieron con una notable pasión por la cultura y una especial sensibilidad musical cultivada por su madre, la destacada pianista y animadora cultural, Laura Rayneri Alonso. Rayneri educó a Fernando y Alberto con ideas progresistas y como si la música formara parte de la herencia genética. En la niñez,

[10] Guerra y Maldonado Gallardo, *Historia de la revolución cubana*, 17-36
[11] Antonio Álvarez Pitaluga, "La cultura y la Revolución cubana: 50 años de una historia inmediata". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1.2 (2010); Miguel Cabrera, *El Ballet en Cuba: Nacimiento de una escuela en el siglo XX*. (Buenos Aires: Balletín Dance, 2011).
[12] Miguel Cabrera, *Ballet Nacional de Cuba: Medio Siglo de Gloria*, (La Habana: Ediciones Cuba en el Ballet, 1998)

ambos comenzaron a estudiar violín y se vincularon a las artes plásticas y al deporte, aficiones que Alberto buscó integrar luego en la danza, y que el hermano y él continuaron cultivando durante los estudios secundarios realizados en Mobile, Alabama, Estados Unidos. [13] Alberto fue el primero en entrar al mundo del ballet cuando se vuelve el primer alumno masculino de la Escuela Pro-Arte en el año 1933.

Alberto poseía una gran afición por los deportes y el ballet proporcionaba al cuerpo una buena preparación para jugar fútbol americano. [14] Al principio, fue una decisión compleja, pues requería ignorar no pocos prejuicios sociales de la época. El joven, sin embargo, comenzó a dar los primeros pasos en la Sociedad Pro-Arte Musical con apoyo de su mamá, entonces integrante de la junta directiva. Allí pudo probarse como danzante en escena. Alberto fue: Primer bailarín de ballet cubano profesional, primer *partenaire*[15] de Alicia Alonso, primer coreógrafo de ballet cubano, primer coreógrafo cubano creador de una obra con tema nacional, primer coreógrafo cubano invitado por el Teatro Bolshoi de Moscú para montar una pieza.[16]

A diferencia de su hermano menor, Fernando se tardó unos años en entrar al mundo del ballet. Desde joven se consideró fan de las ciencias y estudió en el Blanton Bussines College en Carolina del Norte[17]. Tuvo varios trabajos de oficina que lo hicieron darse cuenta de la importancia que tenía la danza en su vida. En un principio su razón para entrar al ballet se debía a querer la cercanía de las bellas muchachas de la Escuela[18], posteriormente es que encuentra su verdadera razón de ser y pasión en este arte.

Esto no surgió de la noche a la mañana. Desde que su hermano entró a Pro-Arte, su vida se vio inevitablemente permeada por la danza, tenía acercamientos con bailarines de la escuela, veía ensayos y presentaciones, y conoció a la que sería su futura esposa, Alicia Martínez. Entró a la Escuela en el 1935 y a pesar de que entró al mundo del baile un poco tarde, sus antecedentes con los deportes y la gimnasia le fueron muy útiles.

---

[13] Miguel Cabrera, "Alberto Alonso", *Revista Cuba en el Ballet* 2. 2, (1971) http://hdl.handle.net/10115/6077
[14] Martha Sánchez Martínez, "Alberto Alonso, Una vida intensa", *La Jiribilla-Revista de cultura cubana* (Cuba) 8 de julio de 2017 https://www.lajiribilla.cu/alberto-alonso-una-vida-intensa/
[15] En ballet, partenaire (del francés "pareja") se refiere al bailarín o bailarina que acompaña a otro en el baile, siendo fundamental en el "pas de deux" para brindar apoyo, equilibrio y fuerza en los levantamientos, giros y poses sostenidas. Es la pareja de baile que ayuda a resaltar la figura principal.
[16] Marilyn Garbey Oquendo, "Alberto Alonso, Tantas veces el primero", *La Jiribilla-Revista de cultura cubana* (Cuba) 8 de julio de 2017 https://www.lajiribilla.cu/alberto-alonso-tantas-veces-el-primero/
[17] Toba Singer, *Fernando Alonso. The father of cuban ballet*, (Gainesville: University Press of Florida, 2013) 11
[18] Singer, *The father of cuban ballet*, 12

Por otro lado, Alicia Martínez del Hoyo, más tarde conocida como Alicia Alonso, fue una pequeña de pocos recursos. Sus padres eran trabajadores y su papá era del ejército. Perteneció a un colegio de monjas y siempre se preguntaba por las injusticias del mundo por las cuales nunca obtuvo respuesta. Fue fiel a sus orígenes y tuvo acercamientos con un actor español de nombre Francisco Martínez Allende, se juntaba con él y obtenía clases de historia del arte y cultura. A diferencia de los hermanos, ella se unió mucho antes al ballet Pro-Arte, y para sus primeras puestas en escena, ya era considerada un talento prometedor.

Alicia Alonso poseía un talento innato para la danza, fácilmente reconocible por la naturalidad de sus movimientos y su estilo distintivo al interpretar. Su maestría llamó la atención desde muy joven: durante una visita de la destacada bailarina española conocida como "La Argentina" a la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical, invitada por el maestro Yarosvki para presenciar algunas presentaciones, la artista identificó de inmediato a Alicia entre las estudiantes, impresionada por su expresividad y técnica.

A medida que la tríada crecía dancísticamente, las enseñanzas del ballet Pro-Arte ya no eran suficientes ni acordes a su nivel. Los primeros en dejar Cuba fueron Alberto y otra bailarina llamada Delfina Gurri. Viajaron a Europa, donde integraron compañías de prestigio como el Ballet Ruso de Montecarlo, y se convirtieron en los primeros bailarines profesionales de ballet en Cuba. Este sentimiento de insatisfacción lo compartían Fernando y Alicia, quienes habían crecido en cercanía y compartían los mismos ideales y sueños en la danza. Ambos decidirían viajar a Estados Unidos para profesionalizarse y mejorar sus, ya muy satisfactorias, habilidades.

Sus razones no fueron meramente artísticas. El ambiente político de las décadas de 1930 y 1940 era de gran inestabilidad. La isla vivía una República marcada por golpes de Estado, corrupción, represión y la creciente influencia de Estados Unidos, factores que contrastaban con el esfuerzo de artistas e intelectuales por construir una cultura nacional.

Sin embargo, con sus tres talentos más prometedores fuera del país, Yarovski renunció y el nuevo director, George Milenoff, presentó *Dioné*, el primer ballet clásico creado en Cuba, con la participación de los Alonso que habían regresado a Cuba por petición de Milenoff. En esta etapa, la escuela dejó de ser un simple espacio de recreación de la alta sociedad para convertirse

en un centro de creación y experimentación artística. [19] Esto gracias a la experiencia adquirida por los Alonso en el exterior. Milenoff tuvo una corta estancia en Pro-Arte y renuncia su puesto y, bajo la dirección de Alberto Alonso que había regresado completamente a Cuba, se produjeron obras originales que reflejaban la realidad cubana, como *Antes del Alba*, que abordaba el tema del suicidio y la desesperanza social que se vivía en Cuba. Esta obra fue aclamada por el público popular, aunque rechazada por la burguesía.

A diferencia de Alberto, Fernando y Alicia seguían teniendo su vida en Nueva York, donde ya hacían parte del American Ballet Theater. Y aunque sus carreras estaban prosperando, Alicia sufre un desprendimiento de retina que la obliga a parar y volver a Cuba para su mejora luego de la operación. Y a pesar de que no podía bailar, Alicia junto con Fernando y Alberto, participó en otras actividades de restablecimiento. Entre estas actividades se encontraban charlas didácticas y actividades propias como vicepresidenta de la Asociación de Amistad Cubano-Soviética, junto con un homenaje otorgado por la Central de Trabajadores de Cuba (C.T.C) con la distinción 1ro de mayo. [20]

Fernando y Alicia se quedan en su país natal hasta 1943. En septiembre de ese año Alicia mejora y deciden volver a Estados Unidos para la temporada de presentaciones del Ballet Theater. Aquí es cuando la carrera de Alicia toma un rumbo importante. A pesar de que había estado en una pausa, Alicia nunca dejó de recordar las coreografías en su mente, y a pesar de no haber ensayado, era perfectamente capaz de ejecutar los pasos. [21] Casualmente, antes del estreno del ballet *Giselle*, Alicia Markova, bailarina de renombre en esa época que interpretaría a la protagonista, enfermó y su papel se lo dieron a la Alonso. Es esta presentación que la lanza como una leyenda del ballet. Numerosos medios y figuras subrayan la maestría técnica y expresiva de Alicia, quien aportó una visión profunda y emocional de este ballet, enriqueciendo el personaje con detalles teatrales únicos, técnicas refinadas, y una intensa interacción con sus compañeros de escena.[22]

---

[19] Elizabeth B. Schwall, *Dancing with the revolution: Power, politics, and privilege in Cuba*, (Chapel Hill: The University of North Carolina, 2021).
[20] "Alicia Alonso" *Revista Cuba en el Ballet* 4. 2, (1973) http://hdl.handle.net/10115/6224
[21] Alicia Alonso, *Diálogos con la danza*, (La Habana: Letras Cubanas, 1986)
[22] Alejo Carpentier, "Como hubiese querido verla" *Revista Cuba en el Ballet* 3. 2, (1972) http://hdl.handle.net/10115/6182

Mientras Fernando y Alicia continuaban su carrera en Nueva York, Alberto seguía su trabajo de formador en Cuba. Muchas veces se realizaban festivales de ballet de la Escuela Pro-Arte en donde la tríada tuvo participación numerosas veces. Aquí Alberto presentaba varias de sus creaciones coreográficas, muchas de las cuales eran fuertemente criticadas por reflejar un sentimiento más cubano. En un momento en que se quería retratar solo la historia de príncipes y princesas, sus obras partían de las fuentes del folklore cubano y las tradiciones populares, sin abandonar la pureza técnica.

Mientras tanto, la situación política y social de Cuba seguía deteriorándose y la situación en Pro-Arte comenzaba a desmoronarse. La madre de Fernando y Alberto, que seguía siendo presidenta, buscaba que el arte del ballet fuera accesible para todos. Eran puntos de vista revolucionarios que no se adecuaban al conservadurismo en el que se movían. Al mismo tiempo, Alberto permeado por la realidad social de su país no quedaba exento de estos sentimientos y lograba plasmarlos en sus obras. Alicia y Fernando, por otro lado, también obtenían estudios políticos que luego intensificarían sus ideologías. En Estados Unidos, Fernando y Alicia, lograban juntarse con músicos de la compañía y tenían juegos de ajedrez que se convertían en ricas charlas sobre socialismo. [23] Esto hacía eco a sus propias experiencias con la injusticia social en Cuba.

Los Alonso explican que su estadía en Estados Unidos no fue una fuga o exilio, sino una estrategia formativa. Consideraban que debían aprender del entorno artístico de Nueva York (uno de los centros mundiales del ballet moderno) para luego aplicar esa experiencia al desarrollo del ballet cubano. En otras palabras, su paso por el extranjero era un medio para fortalecer el arte nacional, no un alejamiento de él. Una vez alcanzados esos aprendizajes, no sintieron la tentación de quedarse en EE. UU. por razones económicas, a pesar de que en Cuba el panorama era incierto y precario. Su prioridad era el compromiso con el país y con el arte nacional, por encima de la comodidad personal. [24] Desde esto se dedicaron a enseñar todo lo aprendido en el extranjero y tratar de expandir el fenómeno del ballet en la isla. Fernando y Alicia recorrieron el país

[23] Singer, *The father of cuban ballet*, 44
[24] Singer, *The father of cuban ballet*, 44

realizando funciones en teatros provinciales, labor que, como señaló el propio Fernando, buscaba "llevar la danza a todos los rincones de Cuba y formar un público para el arte". [25]

El sentimiento y necesidad de crear una escuela cubana propia objetivada a la profesionalización de los bailarines cubanos se intensificaba. Es así como, en 1948, la triada Alonso funda el Ballet Alicia Alonso, conocido posteriormente como Ballet Nacional de Cuba, con el objetivo de crear una compañía profesional compuesta exclusivamente por bailarines cubanos. En sus primeros años el éxito artístico era indudable, sin embargo, la falta de apoyo estatal y la indiferencia de la burguesía limitaron su estabilidad. [26] Los artistas debieron recurrir a instituciones civiles como la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) para conseguir fondos. Durante una crisis económica en 1950, la FEU organizó espectáculos benéficos y difundió un *Memorándum al Honorable Presidente de la República y a los señores congresistas*[27] donde se argumentaba que una compañía nacional de ballet contribuiría a "la superación cultural del pueblo cubano y al prestigio internacional de la patria". Sin embargo, la falta de apoyo económico y las tensiones ideológicas que vivía el país persistieron, llevando a que las actividades del Ballet Alicia Alonso cesaran. Alicia se rehusaba a bailar en Cuba mientras el pueblo estuviera en tiranía.[28]

Mientras tanto, la situación política y social de Cuba seguía deteriorándose. Durante los años 50, la corrupción, la desigualdad y la represión definieron la vida republicana. [29] El golpe de Estado de Fulgencio Batista en 1952 consolidó una dictadura respaldada por Estados Unidos y por intereses empresariales. Este contexto de opresión generó el surgimiento de movimientos revolucionarios como el Movimiento 26 de Julio, liderado por Fidel Castro, que finalmente logró el triunfo revolucionario el 1 de enero de 1959. El cambio político transformó radicalmente la vida nacional y, con ella, el papel del arte y la cultura.

---

[25] Fernando Alonso, "Servir a la Revolución y al arte", *Revista Cuba en el Ballet* 5. 1, (1974): 14, http://hdl.handle.net/10115/6235

[26] Ángela Grau Imperatori, "Cuándo, cómo y por qué se fundó la primera compañía de ballet profesional en Cuba" *Revista Cuba en el Ballet* 3. 1, (1972) http://hdl.handle.net/10115/6169

[27] Ángela Grau Imperatori, "Un mes de espera. Historia del Ballet Nacional de Cuba" *Revista Cuba en el Ballet* 3. 3, (1972) http://hdl.handle.net/10115/6200

[28] Alonso, *Diálogos con la danza*

[29] Guerra y Maldonado Gallardo, *Historia de la revolución cubana*, 17-36

Luego del triunfo revolucionario, el nuevo gobierno concibió la cultura como un instrumento central para construir una identidad nacional socialista. Se quería que el arte dejara de ser privilegio de las élites para convertirse en patrimonio del pueblo. El ballet, por lo tanto, experimentó una transformación sin precedentes. Consecuentemente, en 1959 Fidel Castro encomendó a Fernando y Alicia la reorganización del Ballet Nacional de Cuba. A partir de entonces, la institución fue incorporada formalmente al programa cultural del Estado mediante la Ley No. 812, que reconocía el ballet como "arte del pueblo" y garantizaba su perfeccionamiento y divulgación entre todos los sectores sociales. [30] Alonso afirmó que este respaldo significó la garantía del futuro del ballet cubano, y que desde ese momento comprendieron su labor dentro de la gran obra cultural de la Revolución:

> OSVALDO DORTICOS TORRADO, Presidente de la República de Cuba, hago Saber: Que el Consejo de Ministros ha acordado y yo he sancionado lo siguiente: Por Cuanto: El "ballet" constituye, sin duda alguna, una de las más elevadas y hermosas manifestaciones artísticas que cuenta ya con tradición en nuestro país, debido al esfuerzo realizado por instituciones privadas, principalmente el "Ballet de Cuba" que, a través de largos años de paciente y tesonera labor ha logrado mantener el culto y afición por la danza, alcanzando su primerísima figura, la eximia Ballerina Alicia Alonso, notables triunfos que honran a nuestra Patria. Por Cuanto: El Estado no ha brindado hasta la fecha la ayuda necesaria a esa hermosa expresión artística […] Artículo 1. Se adscribe la asociación denominada: Asociación "Ballet de Cuba" a la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación, la que ejercerá su gobierno, dirección, administración y cuidará de su funcionamiento en la forma que se señala en esta Ley y, en el Reglamento de la misma. El "Ballet de Cuba" será utilizado en la realización de toda la actividad oficial relacionada con el "ballet" en sus diferentes estilos. Artículo 2. El "Ballet de Cuba" propenderá esencialmente a la mayor y ejemplar divulgación de este género artístico en todo la República[31]

Durante estos años, el ballet cubano comenzó a buscar una identidad propia. La búsqueda estética e ideológica de los Alonso, daría origen a lo que se conocería como la trilogía fundacional de la Escuela Cubana de Ballet. Esta fusión de rigor académico y sentimiento nacional reflejaba ya un impulso identitario que, tras la Revolución, se integraría a la ideología socialista. Alicia al hablar sobre la Escuela Cubana de Ballet, explicó que la verdadera

[30] Miguel Cabrera, "Fernando Alonso", *Revista Cuba en el Ballet* 2. 1, (1971) http://hdl.handle.net/10115/6075 y Fernando Alonso, "Servir a la Revolución y al arte", *Revista Cuba en el Ballet* 5. 1, (1974) http://hdl.handle.net/10115/6235

[31] "Documentos en la historia del Ballet Nacional de Cuba", *Revista Cuba en el Ballet* 4. 3, (1973): 69, http://hdl.handle.net/10115/6233

consolidación se dio tras 1959, cuando el Estado apoyó la creación de instituciones educativas como la Escuela Nacional de Ballet. [32]

Las décadas posteriores fueron el verdadero reflejo del triunfo de un proyecto cultural revolucionario como lo fue el Ballet Nacional de Cuba. Este comienza un gran trabajo de divulgación con fines didácticos, en diferentes sectores del país como fábricas, escuelas, hospitales, trabajadores portuarios, centros de comunicación, unidades militares, etc., con el objetivo de lograr un acercamiento mayor con la población en otro terreno que no fuera el propio teatro, y estimularla a que considerara el ballet como un arte suyo, como una manifestación artística del pueblo y para el disfrute del pueblo; ya que antes del triunfo de la Revolución las grandes masas de la población habían sido marginadas socialmente en sus aspiraciones de asistir a espectáculos cultos.[33] Esto se logró por medio de charlas de los integrantes del Ballet, ilustradas con la representación de pasos y pequeñas variaciones y la publicación de nuevas revistas y otros medios de difusión, como la revista *Cuba en el Ballet*, publicada por primera vez en 1970. Medios que dejan en evidencia el compromiso que iba adquiriendo el Ballet Nacional de Cuba con su pueblo y Gobierno, producido sobre la base del sentimiento legítimo de saberse representante del profundo movimiento cultural en el país.

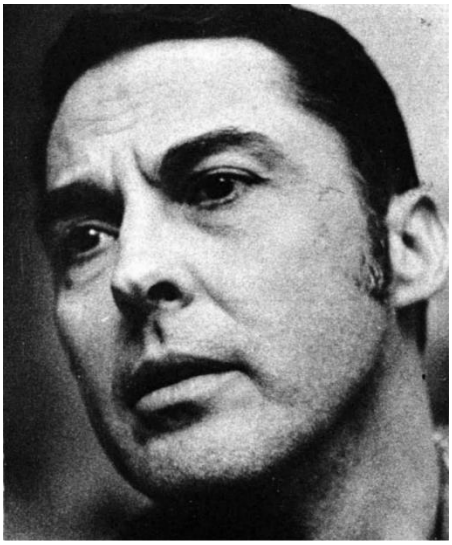
[32] Alicia Alonso, "Sobre la escuela cubana de ballet", *Revista Cuba en el Ballet* 7. 1, (1976) http://hdl.handle.net/10115/6292
[33] Bosch, "Desarrollo de la danza en Cuba"

Figura 1. Fotografía de Alicia firmando del convenio de intercambio entre la Asociación de Amistad Cubano-Soviética y la Sociedad de Amistad Soviético-Cubana (1964)



Nota. Fuente http://hdl.handle.net/10115/6224 [34].

Figura 2. Alberto Alonso (1971)



Nota. Fuente http://hdl.handle.net/10115/6077 [35].

[34] "Alicia Alonso", 39
[35] Cabrera, "Alberto Alonso", 3

Figura 3. Alicia Alonso (1945)



Nota. Fuente https://www.granma.cu/cultura/2015-06-01/conmemoran-debut-de-alicia-alonso-en-la-obra-giselle [36].

Figura 4. El comandante Fidel Castro comparte con los artistas del Ballet Nacional al término de una función en la Central de Trabajadores de Cuba (CTC).



Nota. Fuente http://hdl.handle.net/10115/6226 [37].

[36] "Conmemoran debut de Alicia Alonso en la obra Giselle", *Granma* (Cuba) 1 de junio de 2015
[37] Miguel Cabrera, "El Ballet Nacional de Cuba, ficha técnica" *Revista Cuba en el Ballet* 4. 3, (1973): 29

Nacionalización de un movimiento: habitus, técnica e identidad

La danza, como toda práctica social, hunde sus raíces en los estratos más profundos de la naturaleza humana, pero su forma y función dependen del contexto histórico y de las condiciones sociales en las que se desarrolle. Esta no siempre tiene la misma función ni se manifiesta con igual grado de riqueza estética a lo largo de la historia. Condicionada al contexto y origen, la danza evoca simbolismos dependiendo del entorno en el que se desarrolle. El ballet, de esta forma, se consolidó como una expresión artística codificada, ligada a las cortes y posteriormente a las élites burguesas, donde la técnica académica y la disciplina corporal respondían a valores de orden, jerarquía y refinamiento social. Su sistematización estuvo asociada a la búsqueda de regular el cuerpo y convertir el movimiento en un lenguaje controlado y normativo, asociado a los objetivos sociales y culturales del momento[38]. Así, el ballet se vería permeado por una carga histórica y estética elitista y segregadora. Sin embargo, al trasladarse a otros contextos, como el cubano, este modelo técnico no se reproduciría de manera pasiva, sino en un diálogo con realidades sociales, culturales y corporales distintas.

Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, esta carga histórica y estética del ballet puede comprenderse como la expresión de un habitus específico: un conjunto de disposiciones corporales, simbólicas y perceptivas que se forman en un determinado contexto social [39] y que orientan la manera de moverse, de disciplinar el cuerpo y de concebir el arte. El habitus remite, además, a un capital cultural heredado [40] que se adquiere desde la infancia en el seno de la familia, la sociedad o el grupo de pertenencia, dentro de un campo social determinado y desde una posición de clase específica. Estas disposiciones se inscriben en estructuras estructurantes que solo existen en tanto son encarnadas por los sujetos y que tienden a reproducirse generacionalmente, garantizando la conservación y transmisión del capital cultural. [41] El habitus constituye así las formas de ser, hacer y percibir el mundo de los individuos, expresándose en cualidades, aptitudes y capacidades aprendidas desde la niñez que orientan sus prácticas diarias. El vestir, el andar, el hablar, el comportamiento, la toma de decisiones, el gusto y las formas de

[38] Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y la danza moderna*, (Madrid: Alianza Editorial, 2004)
[39] Bourdieu, *The Logic of Practice*
[40] Bourdieu, *The Logic of Practice*
[41] Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*

apreciación cultural funcionan como manifestaciones visibles de estas disposiciones, otorgando un sentido práctico a la acción social. De este modo, al actuar conforme a su habitus, los sujetos contribuyen a la reproducción de las estructuras sociales y culturales en las que se encuentran insertos.

En el caso del ballet, el habitus se encuentra condicionado por un conjunto de normas, técnicas y disposiciones corporales necesarias para la formación del bailarín. Estas se adquieren desde edades tempranas y moldean de manera progresiva las aptitudes físicas y expresivas del cuerpo. La agilidad, el equilibrio, la rapidez y la resistencia constituyen habilidades fundamentales para encarnar correctamente el habitus clásico europeo del ballet, el cual se ha consolidado históricamente como modelo legítimo de excelencia técnica. Estas condiciones, aceptadas y reproducidas desde la creación del ballet, funcionan como principios tácitos que orientan la práctica artística. En este sentido, el habitus no solo regula la ejecución técnica, sino que actúa como una estructura generadora de prácticas, permitiendo a los bailarines interpretar y reproducir, a través del movimiento, una determinada visión de la realidad social y estética.

A pesar de que estas normas son reguladas y reguladoras, su asimilación se produce en gran medida de forma inconsciente. El bailarín las reproduce de manera constante, hasta el punto de que se integran como un eje central de su estilo de vida. De este modo, lo social y lo cultural se materializan en el cuerpo del bailarín, convirtiéndose en estructuras incorporadas que trascienden la mera ejecución de movimientos. A través de la práctica, el cuerpo reproduce el capital cultural, artístico, material, social y simbólico que ha condicionado históricamente el origen y desarrollo de este arte. Esta reproducción no debe entenderse como una simple repetición ni como una mejora lineal, sino como un proceso de transformación continua del medio artístico, orientado a responder a las necesidades de la época y de la sociedad en la que se inscribe. [42]

Todas estas condiciones de posibilidad para el desarrollo del ballet no se limitaban a la mera reproducción de un habitus técnico ni al aprendizaje de reglas artísticas establecidas, sino que implicaban el despliegue de estas disposiciones en un entramado social concreto. La interiorización de la estructura social, el lugar que ocupaba dentro del campo cultural y las

[42] Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna*

estrategias de conservación y legitimación de la práctica[43] estaban estrechamente vinculadas al contexto político, económico y social en el que este arte se desenvolvía. Así, aunque las técnicas del ballet clásico fueran esencialmente las mismas en Europa, los estilos nacionales diferían significativamente: el ballet ruso, por ejemplo, no podía compararse con el ballet inglés en términos de expresividad, virtuosismo o énfasis corporal. Las reglas fundamentales permanecían intactas, pero las habilidades, el estilo y la ejecución de los bailarines se veían profundamente modelados por el contexto histórico y cultural en el que se formaban y practicaban.

Esta misma lógica puede observarse en el caso cubano, donde la apropiación del ballet clásico no supuso una simple imitación de modelos europeos, sino un proceso de adaptación y resignificación condicionado por un contexto histórico y social distinto. En Cuba, la influencia africana y española, constitutiva del ser cubano, configuró desde temprano un modo característico de moverse y sentir el ritmo que más tarde se integraría en la técnica clásica. [44] En este proceso de apropiación, el clasicismo fue reinterpretado a partir de ritmos, sensibilidades y formas de expresión propias, transformándose en un medio para articular nuevas identidades y significados. El ballet dejó de ser únicamente una manifestación estética importada para convertirse en una práctica cultural situada propia, capaz de reflejar las tensiones, aspiraciones y proyectos sociales del contexto en el que se inscribía. [45]

En este sentido, desde la dialéctica entre la tradición europea y el sentimiento cubano, el ballet en Cuba puede entenderse como un proceso de transformación del habitus corporal heredado (de raíz europea, aristocrática y elitista) en uno nuevo, resignificado a partir del contexto histórico y social de la isla. Este nuevo habitus se configuró progresivamente en diálogo con los valores de igualdad, compromiso y colectividad promovidos por la Revolución. La pregunta central, entonces, no radica únicamente en identificar estos valores, sino en comprender de qué manera se configuraron e incorporaron al cuerpo del bailarín, a la técnica y a las prácticas artísticas concretas que dieron forma a la Escuela Cubana de Ballet.

La fundación del Ballet Nacional de Cuba coincidió con la expansión del proyecto revolucionario, que buscaba democratizar el acceso al arte y fomentar la creación de estilos

[43] Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*
[44] Alonso, *Diálogos con la danza*
[45] Schwall, *Dancing with the revolution*

nacionales en todas las disciplinas. [46] Desde la década de 1970, bajo la dirección de los Alonso, la compañía desarrolló un método de enseñanza que combinaba la técnica clásica con la expresividad caribeña y el sentido dramático teatral latinoamericano. Fernando se orientó hacia la pedagogía, Alberto hacia la creación coreográfica y Alicia hacia la interpretación y la proyección artística. Esta última se encargaba personalmente de entrenar a los bailarines para lograr que tuvieran "el brazo en la misma posición, el mismo sentimiento, el pie moviéndose al mismo tiempo" [47], formando una disciplina colectiva que simbolizaba los valores de cohesión y compromiso social que promovía la Revolución. La práctica y la enseñanza se convirtieron en espacios de experimentación colectiva, donde se gestó una técnica que, con el triunfo de la Revolución, se consolidó y definió institucionalmente.

Esa búsqueda de disciplina colectiva expresiva no implicaba uniformidad, sino la creación de un habitus compartido: una sensibilidad corporal colectiva, construida sobre la diversidad racial y social de Cuba. Alicia definió con claridad este proceso de apropiación: "Respetar el clasicismo, respetar la época y el estilo, no quiere decir, a nuestro juicio, usar los mismos elementos utilizados en la etapa en que se estrenó" [48]. Su intención era "quitarle un poco de polvo" a los clásicos, conservar su esencia y despojarlos de todo lo superfluo para hacerlos verdaderamente vivos. Este principio de reinterpretación fue central para la estética revolucionaria, que defendía la preservación del patrimonio universal al tiempo que lo resignificaba desde las realidades nacionales propias. "No se trata de una copia servil de escuelas extranjeras, sino de una síntesis original que conjuga la herencia del clasicismo con el temperamento, la idiosincrasia y el ritmo de nuestro pueblo". [49]

La técnica cubana, sin abandonar el clasicismo, incorporó movimientos más vitales, acentos rítmicos hacia arriba, un uso expresivo del torso y una comunicación más directa con el público. Alicia afirmaba que "la idiosincrasia de los pueblos se expresa muy bien en sus bailarines. Nos movemos de una forma particular, utilizamos la música en nuestro baile de una manera muy especial. La comunicación del bailarín cubano con el público es también distinta,

[46] Mariángela Nápoli, "Políticas culturales en la Revolución cubana: el papel de las instituciones culturales", *Raíz Diversa* 7. 13 (2020): 69-83
[47] Alicia Alonso, *Diálogos con la danza,* 47
[48] Alicia Alonso, *Diálogos con la danza*, 45
[49] Simón Pedro, "La escuela cubana de ballet" *Revista Cuba en el Ballet* 4. 3, (1973): 53-54
http://hdl.handle.net/10115/6232

más emotiva, más directa". [50] La técnica clásica se convirtió así en vehículo de un nuevo contenido simbólico: el del pueblo cubano como protagonista de su historia cultural y de su habitus.

Por esto mismo, la renovación técnica del Ballet Nacional de Cuba no se limitó a cuestiones meramente técnicas. La Revolución permitió que la danza se convirtiera en un arte accesible y participativo, abriendo sus puertas a bailarines cubanos de todos los orígenes sociales y raciales.[51] La Escuela Cubana de Ballet no se limitó a reproducir o no, cánones europeos, sino que desarrolló un estilo propio a partir de la fusión entre la técnica académica clásica y las particularidades culturales, corporales y expresivas del bailarín cubano.[52] La diversidad corporal y étnica, impensable en las escuelas de ballet occidentales, se transformó en uno de los mayores orgullos de la escuela cubana. Alicia Alonso enfatizaba que "lo que interesa es la interpretación y no otros factores que se han tenido como mitos en algunas compañías de países capitalistas. Esta es una característica también de la escuela cubana de ballet: la integración de razas" [53]. Esta política de inclusión respondía directamente al ideal revolucionario de igualdad y a la voluntad de construir un arte verdaderamente nacional.

Asimismo, estas prácticas sociales no eran actos aislados, sino modos de acción situados, históricamente condicionados y generadores de sentido. [54] La práctica artística de los Alonso, por tanto, puede entenderse como un movimiento transformador dentro del campo cultural: no se limitaron a reproducir el canon clásico, sino que crearon nuevas estrategias pedagógicas, estéticas y simbólicas que redefinieron el ballet cubano como práctica social. Este nuevo capital cultural obtenido por los bailarines cubanos empezó a remitirse a cuestiones sociales y raciales que no encajaban con un habitus europeo más segregador. Estos cambios se convertían en una búsqueda de una línea propia que coincidiera con los principios del proyecto revolucionario. Promoviendo así la creación de un arte nuevo: universal en su lenguaje, pero profundamente cubano en su esencia. Las obras del Ballet Nacional de Cuba encarnaron perfectamente este ideal.

En reinterpretaciones de ballets como *Giselle* o *Carmen* se hace un especial énfasis en la destreza técnica y expresiva del cuerpo de baile cubano, así como en la búsqueda de una armonía

[50] Alonso, "Sobre la escuela cubana de ballet", 8
[51] Alonso, *Diálogos con la danza*
[52] Simón Pedro, "La escuela cubana de ballet"
[53] Alonso, *Diálogos con la danza*, 38-40
[54] Gutiérrez, *Las prácticas sociales,* 11-64.

entre tradición y modernidad. Estas puestas en escena no solo reafirmaron a Alicia Alonso como una de las más grandes bailarinas de su tiempo, sino que también consolidaron la versión de *Carmen* de Alberto Alonso en 1976 como una de las creaciones más influyentes del ballet moderno. De manera similar, en obras originales como *Tarde en la siesta*, el bailarín y coreógrafo cubano Alberto Méndez demuestra cómo es posible articular un tema histórico con un alto grado de actualidad y un claro postulado político: "Como es sabido, la especificidad del ballet como género artístico limita su temática; un problema al cual han debido enfrentarse una y otra vez los coreógrafos contemporáneos, al trabajar sobre temas de nuestro tiempo. Tanto más alto es el valor que debe dársele a cualquier tentativa exitosa". [55]

Fragmentos como estos son numerosos y dan cuenta del reconocimiento y la valoración de la versatilidad del Ballet Nacional de Cuba, destacada por su capacidad para preservar las grandes obras del repertorio clásico y, al mismo tiempo, incorporar movimientos propios y creaciones contemporáneas que expresan la identidad cubana. La reinterpretación del ballet *Giselle*, obra clásica y de los repertorios más importantes del ballet francés, recibió un reconocimiento especial por la labor conjunta de Alicia y Fernando Alonso y otras figuras cubanas que contribuyeron a la puesta en escena y al montaje de la obra, consolidando así una versión cubana de *Giselle* dentro del repertorio internacional y reafirmando el prestigio del Ballet Nacional de Cuba. Esta versión fue bien recibida tanto por el público como por la crítica especializada, y subrayaron su frescura, su autenticidad romántica y su profundidad emocional. [56] Si bien Alicia puso a Cuba en el mapa del ballet, Fernando solidificó una metodología de una escuela hoy reconocida en el mundo, y Alberto comenzó un estilo propio de coreografiar lo cubano, y logró, con *Carmen*, una historia española, poner a Cuba en la coreografía universal.[57]

En esta década (1970) puede evidenciarse un cambio progresivo y significativo en el habitus del ballet en Cuba. Al explorar artística y conscientemente temas sociales y nacionales desde una estética comprometida, los creadores fueron desarrollando nuevas prácticas y técnicas propias que, con el tiempo, serían reconocidas internacionalmente como un estilo distintivo. Alicia Alonso establecía una diferencia clara entre "escuela" como institución formativa y

[55] Werner Gommlich, "Nuevas experiencias en La Habana" *Revista Cuba en el Ballet* 6. 1, (1975): 28 http://hdl.handle.net/10115/6265
[56] Carpentier, "Como hubiese querido verla"
[57] José Ernesto Gonzáles Mosquera, "Carmen, a 100 años de su creador", *La Jiribilla-Revista de cultura cubana* (Cuba) 8 de junio de 2017

"escuela" como estilo artístico, subrayando que este último constituye un lenguaje propio que distingue a los bailarines cubanos de otras tradiciones consolidadas, como la rusa, la inglesa o la francesa.[58] En este sentido, Alonso explicaba que ya desde la década de 1940, durante sus presentaciones en Estados Unidos y en la Unión Soviética, se percibía un "acento latino" en su manera de bailar, percepción que impulsó la posterior sistematización de rasgos técnicos y artísticos adaptados a la idiosincrasia y a la cultura cubana.

Este nuevo estilo propio se veía permeado por raíces cubanas e influencias extranjeras de países ideológicamente compatibles. Por un lado, la influencia del ballet soviético fue determinante. Los viajes de los Alonso a la Unión Soviética les permitieron observar de cerca la fuerza física y la teatralidad de los bailarines rusos. Según Alicia, "en Rusia se bailaba mucho en parejas y los hombres lograban alzar con mucha fuerza a las mujeres… eso era otra cosa que nos enriquecía a nosotros. Y todo eso se siente hoy día cuando se ve al Ballet Nacional de Cuba, porque eso lo hemos asimilado" [59]. El ballet cubano adoptó técnicas, repertorios y métodos pedagógicos soviéticos, incorporándolos al estilo nacional. De este intercambio surgió una síntesis técnica: la precisión y el rigor del ballet académico ruso combinados con la energía corporal, la musicalidad y la emotividad del temperamento cubano.

No solo añadían cualidades artísticas de países socialistas, sino que su repertorio de obras también utilizaba momentos políticos importantes de países hermanos para mostrar su solidaridad. El ballet *Viet-nam: la lección* es una obra coreográfica con un marcado carácter didáctico y político que rinde homenaje a la lucha del pueblo vietnamita contra el imperialismo, y destaca la valentía de las mujeres vietnamitas. La obra presenta personajes simbólicos que encarnan diversas fuerzas y conceptos relacionados con la guerra y la resistencia, el imperialismo o el homicidio, interpretados por destacados bailarines del Ballet Nacional de Cuba. Incluso la función contó con un discurso de Alicia Alonso, quien dedicó la obra a las delegadas vietnamitas presentes y resaltó en su intervención la dedicación especial al heroísmo de las mujeres vietnamitas. [60] La técnica dancística del BNC se volvió, entonces, una forma de militancia estética y política.

---

[58] Alonso, "Sobre la escuela cubana de ballet"
[59] Alonso, *Diálogos con la danza,* 49
[60] Tito Álvarez, "El estreno de Viet-nam: La lección" *Revista Cuba en el Ballet* 4. 2, (1973) http://hdl.handle.net/10115/6213

Evidentemente, esta búsqueda de línea propia no era solo artística sino también ideológica. Alicia explicaba que el arte debía ser popular en el máximo sentido del respeto, afirmando que el "arte popular es el que hacen todos los grandes artistas, puesto que al pueblo corresponde lo mejor" [61]. Criticaba los mecanismos de promoción capitalista y subrayaba que, en el socialismo, la promoción a los artistas debía ser justa y revolucionaria. Con estas palabras vinculaba la noción de técnica y excelencia con la justicia social y la igualdad de oportunidades, pilar de las políticas culturales cubanas.

El desarrollo y resignificación del habitus del ballet cubano fue, por tanto, inseparable de la Revolución y de su propósito de descolonización cultural. Alicia muchas veces advirtió contra los criterios de "autodesvalorización" y complejos de inferioridad resultantes de la colonización cultural. [62] Rechazaba la idea de que a los países latinoamericanos se les reservara únicamente en el folklore, denunciando las jerarquías coloniales del arte y defendiendo la capacidad de los países del cono sur para crear cultura universal.

Por esto mismo, a pesar de que en toda su carrera los hermanos Alonso tuvieron la oportunidad de explotar sus capacidades artísticas en el extranjero, siempre regresaban a sus raíces. Su compromiso revolucionario moldeó las maneras en que manejaron el ballet en Cuba. Alicia afirmaba: "no puedo separar mi condición de artista de la de ciudadana… no me siento "adherida a la revolución cubana" ni condicionada por ella, porque ocurre que yo soy una parte de ella. Para mí es una cuestión de naturaleza, de esencia. Nunca tuve que plantearme si me quedaba o me iba de Cuba, si me sumaba o no a la revolución, ha sido para mí un proceso tan natural y orgánico como respirar." [63]

[61] Alonso, *Diálogos con la danza*, 178
[62] Alonso, *Diálogos con la danza*
[63] Alonso, *Diálogos con la danza*, 77

Figura 5. Fotografía de Alicia Alonso junto a Fidel Castro y otros bailarines de la compañía en torno al VI Festival Internacional de Ballet celebrado en Cuba. (1978)



Nota. Fuente http://hdl.handle.net/10115/6372 [64].

Figura 6. Fotografía de una clase dirigida por Fernando Alonso durante el V Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria. (1970)



Nota. Fuente http://hdl.handle.net/10115/6075 [65].

[64] Miguel Cabrera, "El VI Festival internacional de Ballet. Cuba. 1978" *Revista Cuba en el Ballet* 10. 1, (1979): 5

Figura 6. Fotografía de Alicia Alonso recibiendo el título Doctorado Honoris. (1973)



Nota. Fuente http://hdl.handle.net/10115/6239 [66].

[65] Miguel Cabrera, "Fernando Alonso" *Revista Cuba en el Ballet* 2. 1, (1971)
[66] "Doctorado Honoris Causa a Alicia Alonso" *Revista Cuba en el Ballet* 5. 1, (1974): 28

Reconocimiento y Revolución: premios, discursos y legitimación política del Ballet Nacional de Cuba

En la semana del 29 de marzo al 4 de abril de 1972, el Ballet Nacional de Cuba recibía un reconocimiento por su labor artística y patriótica, así como por la "abnegada dedicación y la firme y revolucionaria actitud de la compañera Alicia Alonso". [67] Este galardón fue celebrado en el II Congreso de la Unión de Jóvenes Comunistas, donde se destacó que, debido al éxito constante, el honor y la gloria alcanzados por el Ballet Nacional de Cuba y por Alicia Alonso, ambos se habían convertido en un ejemplo a imitar para la juventud comunista.

Un año después, el 19 de noviembre de 1973, Alicia Alonso recibió la más "alta dignidad universitaria" [68] al ser investida con el título de "Doctor Honoris Causa" por la Universidad de La Habana. Este reconocimiento resaltaba su trayectoria como *Prima Ballerina Assoluta* [69] y figura emblemática del Ballet Nacional de Cuba, destacando su legado artístico y pedagógico. Se subrayaba así que este honor académico no solo reconocía su contribución individual, sino que también reafirmaba

la importancia del ballet como símbolo de la cultura revolucionaria cubana. Seis meses más tarde, en 1974, Alonso recibió otra distinción: su designación como miembro del Consejo Mundial de la Paz por la P.A.I. (Produzioni Artistiche Internazionali), que premiaba contribuciones decisivas en el espectáculo "hasta alcanzar las cumbres de la celebridad mundial".[70]

Ese mismo año, el contexto se enriquece con dos eventos clave. Primero, durante una actividad del Ballet Nacional en la INPUD (Industria Nacional Productora de Utensilios

[67]"Resolución del II Congreso Nacional de la UJC" *Revista Cuba en el Ballet* 3. 2, (1972) http://hdl.handle.net/10115/6189

[68] "Doctorado Honoris Causa a Alicia Alonso", 26

[69] "Prima Ballerina Assoluta" es un título otorgado a las bailarinas de ballet más destacadas. Ser reconocida como este título es un honor excepcional, tradicionalmente reservado para las bailarinas más extraordinarias de su generación. Inspirado originalmente en los maestros de ballet italianos del Romanticismo temprano y con el significado literal de "primera bailarina absoluta", el título se concedía a las "Prima ballerinas" consideradas de un talento excepcional, que actuaban a un nivel superior al de otras bailarinas principales. Entre los motivos para su concesión se incluyen el reconocimiento público y los elogios por una prestigiosa carrera internacional, así como por prestar un servicio excepcional a su compañía de ballet. Por lo general, las compañías de ballet son las responsables de decidir si otorgan el título de "assoluta". Sin embargo, en algunos casos, el título es otorgado por un gobierno o jefe de Estado, lo que le confiere estatus oficial.

[70] "Noticias" *Revista Cuba en el Ballet* 5. 3, (1974): 45 http://hdl.handle.net/10115/6262

Domésticos), el buró del Partido Comunista de Cuba entregó a la escuela un retrato de Salvador Allende como símbolo de fraternidad revolucionaria latinoamericana[71]. Poco después, La Habana albergó el IV Festival Internacional de Ballet, una de las máximas expresiones culturales que se haya visto en Cuba post-1959, que proyectó globalmente la escuela cubana dirigida por los Alonso. [72]

Estos reconocimientos (juveniles, académicos, pacifistas e institucionales) revelan el profundo alcance político del BNC, tanto nacional como internacional, siendo vector del proyecto cultural socialista. Más allá de galardones aislados, estos reflejan los valores de la Revolución: integración del arte en la construcción del "hombre nuevo"[73], proyección antiimperialista y consolidación de una identidad cultural popular.

Es en este clímax de 1974, inmerso en ese auge institucional, donde se pronuncia el discurso de Fernando Alonso, "Servir a la Revolución y al arte" [74], durante las celebraciones del XXV Aniversario del Ballet Nacional de Cuba ante líderes del PCC y las FAR. Alonso conecta directamente estos acontecimientos con su narrativa histórica: el "empeño romántico" e idealista de 1948 (precario bajo Batista, marcado por incomprensiones burguesas y falta de apoyo estatal) encuentra su culminación en la Revolución, garantizada por la Ley 812 de 1959 y validada por los éxitos de 1972-74.

En su intervención, Fernando no solo rememora la lucha pre-revolucionaria, sino que la conecta hacia el presente: los reconocimientos como el Doctor Honoris Causa o el IV Festival materializan la dialéctica arte-Revolución, transformando el ballet elitista europeo en "fuerza viviente" del pueblo cubano. Frente al contexto de político e institucionalización cultural, su llamado a "servir a la Revolución y al Arte" reafirma estos hitos como mandato colectivo: el ballet ya no es gala aislada, sino praxis política que unifica artistas, obreros y juventud en un nacionalismo universalista y antiimperialista.

Lo primero que debe señalarse es que Fernando Alonso no se limita a narrar la historia del Ballet Nacional de Cuba. Su intervención constituye, en realidad, una acción política en un

[71] "Noticias", 46
[72] Miguel Cabrera, "IV Festival Internacional de Ballet" *Revista Cuba en el Ballet* 6. 1, (1975) http://hdl.handle.net/10115/6263
[73] Ana Serra, *The "New Man" in Cuba: Culture and Identity in the Revolution*, (Gainesville: University Press of Florida, 2007): 6-27
[74] Alonso, "Servir a la Revolución y al arte", 12

espacio público específico: la celebración del XXV Aniversario del Ballet Nacional de Cuba, ante autoridades del Partido, las Fuerzas Armadas y el aparato cultural del Estado. Esto determina la fuerza ilocucionaria del discurso: Alonso no "cuenta" lo que ha sido el ballet; declara, legitima y reafirma compromisos políticos en nombre de la institución artística.

Pero ¿en qué contexto emite Fernando Alonso este discurso? el contexto es la Cuba post-1959: un período de consolidación revolucionaria donde el arte debe alinearse con ideales socialistas, promoviendo divulgación masiva, nacionalismo[75] y rechazo al "extranjerismo" capitalista. Alonso responde a debates culturales de la época, diferenciando el ballet "de élite" monárquico, del "arte del pueblo" revolucionario. Emite el discurso alineándose con la postura estatal: el arte debe servir a la Revolución y al pueblo. Cuando insiste en que el ballet ya no es "arte de reyes y potentados, sino arte del pueblo", está respondiendo explícitamente a un vocabulario político que circulaba en la Cuba revolucionaria y al mandato estatal de democratizar la cultura. Igualmente, el énfasis que hace en "evitar el superficialismo nativista" y en unir tradición clásica con "cubanía" profunda es un posicionamiento dentro de ese debate ideológico. El BNC, por medio de este discurso, se presenta como una institución que encarna los valores del Estado, contribuyendo a su legitimación cultural y revolucionaria.

Asimismo, el discurso se presenta como una prueba de la influencia y el éxito, no solo del BNC, sino de la Revolución misma. Luego de la fundación de esta institución gracias al estallido en 1959, estos primeros años de la década del 70 son el reflejo de la influencia política de los valores revolucionarios en el ballet. Por lo tanto, ¿qué mejor momento para reconocer los logros de ambas instituciones que un momento de auge ideológico y artístico cubano? Por ello no es fortuito que Alonso mencione la trayectoria del Ballet Nacional y las innumerables ayudas recibidas para volver el ballet un arte próspero. Esto no solo le da una reivindicación histórica y socialista al ballet al reconstruir la precariedad pre-1959, enfatizando que el ballet fue "hostilizado por el capitalismo", sino que establece a la Revolución como salvadora del arte. Se da, así, una afirmación de lealtad política: "así creemos haber servido y servir a la Revolución y al arte" declaración de Fernando Alonso mostrando públicamente fidelidad ideológica a la Revolución.

[75] Pitaluga, "La cultura y la Revolución cubana: 50 años de una historia inmediata", 2-3

Esto lo logra por medio de una justificación del apoyo estatal. Alonso cita la Ley 812 y su definición del ballet como “arte del pueblo” y parte del programa cultural del Estado. Permitiendo que se legitime la presencia del ballet dentro del proyecto revolucionario. Cabe señalar y recalcar, también, el valor de este discurso y analizar qué efectos pretende generar en el público. Por un lado, se puede ver las intenciones de generar un efecto de cohesión ideológica al demostrar que el ballet es parte orgánica del proyecto socialista y que sus artistas están políticamente alineados con la Revolución. Esto produce un efecto legitimador al tratar de convencer, también, a las autoridades presentes de que el apoyo estatal al BNC está plenamente justificado.

Igualmente, el lenguaje y palabras utilizadas por Alonso muestran que no describe hechos neutrales o arbitrarios, sino que realiza un acto ilocutivo de lealtad y compromiso. Frases como "Es así como entendemos nuestro trabajo dentro de la labor cultural de la Revolución. Trabajamos por la divulgación masiva del ballet. No porque creamos que todos deban bailar ballet, sino porque creemos que esta manifestación tiene su lugar en la cultura revolucionaria." Justifican la reorientación del ballet hacia metas políticas (divulgación, producción nacional), repudiando el pasado dictatorial como "fachada cultural" y defendiendo la asimilación de tradiciones universales sin "autobloqueo".

También se pueden evidenciar convenciones lingüísticas alineadas[76] con las del discurso revolucionario cubano: términos como "Revolución", "Patria" y "pueblo" evocan un vocabulario marxista-leninista, no atemporal, sino situado en la institucionalización cultural y revolucionaria castrista. Alonso innova al vincular ballet (arte "de reyes") con superación obrera, corrigiendo percepciones elitistas.

Fernando posiciona el Ballet Nacional en el diálogo ideológico cubano, promoviendo un arte que edifica la Revolución sin rechazar lo universal. El discurso cumple así una función performativa: construye públicamente al Ballet Nacional de Cuba como institución revolucionaria, y esa caracterización forma parte de su eficacia política real. No sólo enuncia la idea de “servir a la Revolución”: la ejecuta y la performa. El discurso contribuye a producir aquello mismo que afirma.

[76] Quentin Skinner, “Interpretación y comprensión en los actos de habla”, *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner y seis comentarios*, ed. Enrique Bocardo Crespo (Madrid: Tecnos, 2007), 127-160.

Consecuentemente, el discurso le otorga una legitimidad e importancia revolucionaria implícita al BNC dentro del proyecto cultural revolucionario. Posterior a esto, por lo tanto, se evidenciaría el aumento de estos galardones, giras, reconocimientos, etc. Un año más tarde, en el marco del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (PCC), celebrado en el Teatro "Karl Marx" de La Habana entre el 17 y el 22 de diciembre de 1975, Fidel Castro destacó en su Informe Central los logros culturales alcanzados por la Revolución. En este contexto, subrayó el papel de la danza y calificó al Ballet Nacional de Cuba como la "máxima expresión" de la Escuela Cubana de Ballet. Tanto la Resolución como la Tesis sobre Cultura del Congreso reconocieron el "surgimiento y afirmación de la escuela cubana de ballet" como uno de los logros fundamentales del proceso revolucionario. [77]

Igualmente, el BNC en 1975 haría numerosas giras por México, Venezuela, Portugal y Panamá, participando como Misión Cultural de Cuba. Este mismo año se le hizo un homenaje a Alicia Alonso en la Universidad del Zulia, Venezuela. Describiéndola no solo como una artista excepcional, sino como un símbolo humano y cultural que trasciende su condición de bailarina para representar la integración entre arte, pueblo e identidad nacional. [78]

En 1976, Alicia Alonso y Jorge Esquivel se presentarían en la Gran Gala del Teatro Bolshoi en Moscú, siendo dos de los únicos cuatro bailarines americanos invitados al evento. Alonso fue además la única bailarina extranjera que interpretó una obra clásica rusa en la gala. Su participación tenía un valor histórico adicional: había sido la primera bailarina americana en actuar en el Bolshoi entre 1957 y 1958, y casi dos décadas después regresaba a ese escenario acompañada por otro bailarín cubano. Ambos recibieron la medalla conmemorativa "Bicentenario del Teatro Bolshoi". [79]

Este mismo año de 1976 se realizó el V Festival Internacional de Ballet en La Habana. Este contó con la presencia de altos dirigentes del Partido Comunista, diplomáticos y público general. El evento estuvo presente simultáneamente en varios teatros, llegando a millones de espectadores a través de la televisión nacional. Igualmente, el escritor Alejo Carpentier ofreció un significativo discurso clausural que exaltó el prestigio cultural alcanzado por el ballet cubano y la

[77] "El ballet en el acontecer revolucionario", *Revista Cuba en el Ballet* 7. 1, (1976) http://hdl.handle.net/10115/6291
[78] Aquiles Nazoa, "El ser humano como obra de arte", *Revista Cuba en el Ballet* 6. 3, (1975) http://hdl.handle.net/10115/6285
[79] "Gran gala en el Teatro Bolshoi", *Revista Cuba en el Ballet* 7. 3, (1976) http://hdl.handle.net/10115/6310

importancia del festival dentro del desarrollo artístico del país. Este evento marcó un hito en la historia del Ballet Nacional, reafirmando su prestigio nacional e internacional y la validación del arte revolucionario que representa.

Igualmente, el año de 1978 fue el año de la solidaridad socialista, el BNC participó activamente en eventos internacionales que fusionaron arte y política: la Jornada de Cultura Soviética en Cuba[80] (noviembre, aniversario de la Revolución rusa), contó con presentaciones de danza, conciertos y exposiciones rusas, encuentros entre bailarines del BNC y compañías soviéticas para intercambiar experiencias; la gira a Vietnam (febrero 1978), liderada por Alicia Alonso, que revivió la hermandad cubana-vietnamita con funciones en Hanoi y Saigón, culminando en la Medalla de la Amistad junto con multitudes entusiastas y condecoraciones[81]; y la histórica primera gira por EE.UU. y Canadá (1978), rompiendo el bloqueo cultural con repertorios clásicos y cubanos en el Kennedy Center, Metropolitan Opera y O'Keefe Center, elogiada por la prensa (Washington Post, New York Times) por su técnica y energía, acompañada de recepciones diplomáticas que posicionaron al ballet como emblema de identidad nacional y proyección global[82].

Y si el discurso de Fernando Alonso en 1974 le daba al BNC una cierta autoridad implícita, con el discurso de Armando Hart, ministro de cultura, se legitima explícitamente su importancia en el proyecto cultural revolucionario. Este discurso fue emitido en la inauguración del VI Festival Internacional de Ballet en ocasión del 30 aniversario de la fundación del Ballet Nacional de Cuba el 28 de octubre de 1978. Este discurso no puede leerse solo como una celebración cultural del Ballet Nacional de Cuba. Se trata también de una intervención política destinada a legitimar estatalmente la relación entre el arte y el proyecto revolucionario cubano.

Hart interviene como ministro de Cultura y miembro del Buró Político del Partido Comunista en una ceremonia oficial dedicada al trigésimo aniversario del BNC. Su audiencia estaba compuesta por el mismo Fidel Castro, dirigentes del Partido, representantes del gobierno, diplomáticos y figuras del mundo artístico. Este escenario institucional determina el carácter

[80] "La danza en la jornada de la Cultura Soviética", *Revista Cuba en el Ballet* 9. 1, (1978) http://hdl.handle.net/10115/6350
[81] "Delegación del Ballet Nacional de Cuba en Vietnam", *Revista Cuba en el Ballet* 9. 2, (1978) http://hdl.handle.net/10115/6355
[82] "El Ballet Nacional de Cuba en Estados unidos y Canadá", *Revista Cuba en el Ballet* 9. 3, (1978) http://hdl.handle.net/10115/6365

político del discurso y su función dentro del aparato cultural del Estado revolucionario. Hart realiza un conjunto de actos ilocucionarios mediante los cuales busca redefinir el significado histórico del Ballet Nacional de Cuba dentro del relato de la Revolución. Cuando afirma que el ballet constituye "un legítimo orgullo para la cultura nacional", [83] no solo describe un hecho cultural, sino que declara públicamente el lugar del ballet dentro del patrimonio simbólico de la Revolución.

El discurso también cumple una función de reconstrucción histórica con finalidad meramente política. Hart presenta el surgimiento del ballet cubano como una lucha cultural previa a 1959, desarrollada en medio de la incomprensión de "la burguesía criolla" y el apoyo del pueblo y de los estudiantes. Esta narrativa establece una continuidad entre el proyecto artístico de los fundadores del ballet y el triunfo revolucionario posterior. De esta manera, el Ballet Nacional de Cuba aparece retrospectivamente como una institución cultural alineada desde sus orígenes con las fuerzas progresistas de la sociedad cubana.

Alineándolo con la alocución de Fernando Alonso se vuelve una estrategia discursiva destinada a legitimar el presente político del BNC. Hart hace un eco con el discurso de Alonso al vincular el desarrollo del ballet con el pueblo y con los sectores revolucionarios, y refuerza la idea de que el éxito del Ballet Nacional de Cuba es resultado directo del proyecto cultural impulsado por la Revolución.

El discurso también cumple una función central en la construcción simbólica de la figura de Alicia Alonso. El ministro no solo la presenta como una gran bailarina, sino como una figura política comprometida con los ideales revolucionarios. Cuando afirma que su mayor mérito fue vincular su arte con "los objetivos, intereses e ideales estéticos e ideológicos de su pueblo", está transformando su trayectoria artística en un ejemplo de militancia cultural.

Esta operación retórica busca redefinir[84] el significado del arte dentro del marco socialista legítimo. El discurso no solo celebra una institución artística, sino que reformula el lugar del ballet dentro del proyecto político del Estado cubano. Al ser Armando Hart un ente con influencia directa en el buró político su discurso se vuelve un hecho y no solo un pronunciamiento simbólico o retórico. Se convierte en una intervención institucional que

[83] "Un legítimo orgullo para la cultura nacional", *Revista Cuba en el Ballet* 10. 1, (1979) http://hdl.handle.net/10115/6373

[84] Skinner, "Interpretación y comprensión en los actos de habla", 127-160.

contribuye a legitimar por completo el lugar del Ballet Nacional de Cuba dentro del proyecto cultural de la Revolución. El ministro interviene en el debate cultural y momento de gloria del Ballet Nacional de Cuba, para afirmar que el éxito artístico del ballet cubano constituye una prueba del triunfo cultural de la Revolución.

Conclusiones

En sus inicios el ballet en Cuba era solo ecos de repertorios europeos y un arte demasiado extranjero para el disfrute local, posteriormente se convierte en una práctica exclusiva de la burguesía criolla, para luego estar al borde de desaparecer por la negligencia del Estado para con el arte. Finalmente, gracias al esfuerzo revolucionario conjunto, se vuelve signo de excelencia ideológica y cultural cubana, tanto nacional como internacionalmente; el ballet cubano fue en el siglo XX motor indispensable de los valores socialistas revolucionarios y promotor principal del proyecto cultural revolucionario cubano.

El análisis del desarrollo del Ballet Nacional de Cuba durante las décadas posteriores al triunfo revolucionario de 1959 permite comprender esta premisa, y cómo una práctica artística tradicionalmente asociada a las élites europeas fue resignificada dentro de un proyecto político y cultural profundamente transformador. A lo largo de este trabajo se evidenció que el ballet en Cuba no fue simplemente la reproducción de una técnica heredada, sino el resultado de un proceso histórico en el que confluyeron transformaciones sociales, institucionales, artísticas y simbólicas que redefinieron tanto su función cultural como su significado político.

La Revolución cubana desempeñó un papel decisivo en la consolidación de este proceso. Políticas culturales como la Ley 812 de 1959, impulsada por el nuevo Estado, promovió la democratización del acceso al arte y favoreció la institucionalización del ballet como patrimonio cultural nacional. La reorganización del Ballet Nacional de Cuba en 1959 marcó el inicio de una nueva etapa en la que la danza dejó de ser una práctica asociada exclusivamente a sectores privilegiados para convertirse en una herramienta de formación artística y de proyección cultural del país. El nuevo panorama revolucionario hizo del ballet un arte accesible al pueblo. El esfuerzo por democratizar la danza, construir una escuela cubana propia y nacionalizar una práctica occidental se nota desde un enfoque popular e incluyente, mostrando su consolidación como una de las escuelas más grandes a nivel mundial, símbolo de identidad y estrategia cultural concebida para servir al sistema socialista.

Consecuentemente, el BNC logró internacionalizar las ideologías socialistas revolucionarias por medio del arte. El reconocimiento nacional e internacional alcanzado por el Ballet Nacional de Cuba durante la década de 1970 contribuyó a reforzar su posición dentro del campo cultural revolucionario. Premios, distinciones académicas, invitaciones a escenarios

internacionales, discursos legitimadores y reconocimientos otorgados por instituciones políticas y culturales reflejan cómo el ballet se convirtió en un símbolo del prestigio cultural de la Revolución. Estos reconocimientos no solo destacaban la excelencia artística y compromiso ideológico de figuras como Alicia Alonso, sino que también consolidaban la imagen del ballet cubano como uno de los mayores logros culturales del proceso revolucionario.

De esta manera, el prestigio internacional de la compañía se articuló con la narrativa política del Estado, reforzando la idea de que la Revolución no solo había transformado la estructura social del país, sino que también había elevado el nivel artístico y cultural de la nación. Dichos premios y distinciones otorgados a la compañía trascendían el ámbito estrictamente artístico y adquirían un significado profundamente político. El éxito del Ballet Nacional de Cuba se interpreta como una manifestación del triunfo del proyecto cultural impulsado por la Revolución, capaz de resignificar un arte históricamente asociado a las élites en un símbolo de disciplina, excelencia y compromiso social. Los reconocimientos obtenidos en distintos escenarios y espacios institucionales reforzaban así la idea de que el Ballet Nacional de Cuba no solo representaba un logro artístico, sino también un emblema del proyecto cultural revolucionario.

De igual manera, lo que llevó al Ballet Nacional de Cuba a su éxito internacional fue la resiliencia en mantener la narrativa artística de un habitus revolucionario nuevo, originario de las reformadoras ideologías socialistas. Desde una perspectiva sociológica inspirada en los planteamientos de Pierre Bourdieu, el ballet puede entenderse como una práctica inscrita dentro de un campo artístico específico, regido por normas, jerarquías y formas de capital cultural que condicionan la formación y la práctica de los bailarines. En este sentido, el ballet europeo clásico se consolidó históricamente como una expresión artística asociada a determinados habitus corporales y culturales vinculados a contextos aristocráticos y burgueses. Sin embargo, al trasladarse al contexto cubano, estas disposiciones no se reprodujeron de forma pasiva, sino que fueron reinterpretadas a partir de nuevas condiciones sociales y culturales.

De esta manera, el surgimiento y consolidación del Ballet Nacional de Cuba constituyó un proceso de transformación del habitus artístico heredado. La apropiación de la técnica clásica europea se articuló con elementos culturales propios y folklóricos de la sociedad cubana, dando lugar a un estilo distintivo que con el tiempo sería reconocido internacionalmente como la Escuela Cubana de Ballet. Este proceso no implicó una ruptura total con la tradición, sino una

reinterpretación y resignificación creativa de sus principios técnicos y estéticos, adaptándolos a nuevas sensibilidades culturales y a una concepción del arte vinculada con el pueblo y principios ideológicos compartidos con países hermanos.

De este intercambio cultural e ideológico constante surgió un lenguaje híbrido: el vigor físico de los bailarines cubanos, la musicalidad caribeña, las cualidades del teatro ruso y la disciplina del método académico europeo. La apropiación de técnicas foráneas fue un proceso de resignificación y no de imitación. Esta práctica encarna lo que Bourdieu denominaría una "estrategia de subversión simbólica" [85] dentro del campo artístico: un modo de transformar las reglas del juego sin romper su estructura, introduciendo nuevos significados en las formas ya consagradas.

Desde la teoría del habitus, esta originalidad puede entenderse como resultado de la internalización colectiva de una historia revolucionaria. El cuerpo del bailarín cubano no es solo instrumento técnico, sino depósito de memoria social y política. Su modo de ejecutar los movimientos, su relación con el público, su expresividad emocional, son huellas de una práctica social encarnada, y agentes reproductores de un nuevo habitus revolucionario. Cualidad beneficiosa política, cultural y socialmente.

Con el triunfo revolucionario, el proceso de resignificación de las técnicas encontró un marco institucional y político que lo consolidó. La técnica artística, en este contexto, adquirió un sentido ideológico: ya no era un fin en sí misma, sino un medio para forjar cuerpos disciplinados, expresivos y comprometidos con la colectividad revolucionaria. Reinterpretando la técnica clásica europea desde la sensibilidad cubana, el ballet se convierte en instrumento de emancipación estética e ideológica; un campo donde la Revolución se experimenta corporalmente: en cada salto, en cada gesto, se expresa una nueva forma de ser cubano: "El arte no tiene patria, pero el artista sí" [86]

En consecuencia, el caso del Ballet Nacional de Cuba demuestra que las prácticas artísticas no pueden comprenderse únicamente desde una perspectiva estética o técnica. Su desarrollo está profundamente condicionado por las estructuras sociales, los contextos históricos y las estrategias políticas que les dan forma. El ballet cubano se convirtió así en un espacio donde

[85] Bourdieu, *The Logic of Practice*, 112-121
[86] Alonso, *Diálogos con la danza*, 179

confluyeron tradición artística, identidad nacional y proyecto político, dando lugar a una de las experiencias más singulares de apropiación cultural y resignificación estética en la historia del ballet.

Fuentes primarias

Archivos y manuscritos

Archivo digital Universidad Rey Juan Carlos, España (BURJC DIGITAL) Repositorio de Danza https://burjcdigital.urjc.es/communities/609ccf16-46d9-0c23-e053-6f19a8c0ba23

Revistas y periódicos

Cuba en el Ballet (Cuba) 1970-1979. https://burjcdigital.urjc.es/communities/609ccf16-46d9-0c23-e053-6f19a8c0ba23/search

La Jiribilla. Revista de cultura cubana (Cuba) 2001. https://www.lajiribilla.cu

Granma. (Cuba) 1965. https://www.granma.cu

Bibliografía

Abad Carlés, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. https://www.alianzaeditorial.es/primer_capitulo/historia-del-ballet-y-de-la-danza-moderna.pdf

Alonso, Alicia. *Diálogos con la danza*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.

Álvarez Pitaluga, Antonio. "La cultura y la Revolución cubana: 50 años de una historia inmediata". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. 1-2 (2010): 76-85.

B. Schwall, Elizabeth. *Dancing with the revolution: Power, politics, and privilege in Cuba*. (Chapel Hill: The University of North Carolina, 2021).

Bocardo Crespo, Enrique, ed. *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

Bosch, Aurora. "Desarrollo de la danza en Cuba". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 21, 2 (2015): 89-102. https://ctda.library.miami.edu/media/publications/1395-5131-1-PB.pdf

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988

Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Cabrera, Miguel. *Ballet Nacional de Cuba: Medio Siglo de Gloria*. La Habana: Ediciones Cuba en el Ballet, 1998.

Cabrera, Miguel. *El Ballet en Cuba: Nacimiento de una escuela en el siglo XX*. Buenos Aires: Balletín Dance, 2011

Cifuentes, María José. "Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza." *Aisthesis*, no. 43 (2008): 85-98.

Fuentes de la Paz, Ivette. "De lo Cubano en la Danza.". *Revista TEMAS*. 12-13 (1998): 203-214.

Guerra, Sergio y Alejo Maldonado Gallardo. *Historia de la revolución cubana*. México: Txalaparta, 2009. Guerra, Sergio, Alejo Maldonado Gallardo. *Historia de la revolución cubana*. México: Txalaparta, 2009. https://books.google.es/books?id=NtD6PNkwRWsC&printsec=copyright&hl=es#v=onepage&q&f=false

Harris, Richard L. "Cuban Internationalism, Che Guevara, and the Survival of Cuba's Socialist Regime*." Latin American Perspectives* 36. 3 (2009): 27–42.

Hernández Rodríguez, Rafael. *Looking at Cuba: Essays on Culture and Civil Society.* 1st English language ed. Gainesville: University Press of Florida, 2003.

Meza, Andrea. "El Ballet en Cuba como Parte de un Proyecto Modernizador Nacional (Revolucionario)." *Aspectos del Campo Cultural Cubano: Una Excursión a La Habana*. Berlín, 2003.

Miller, Nicola. "A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution." *Journal of Latin American Studies* 40. 4 (2008): 675–96. https://www.jstor.org/stable/40056737?googleloggedin=true&seq=2

Nápoli, Mariángela. "Políticas culturales en la Revolución cubana: el papel de las instituciones culturales". *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos* 7, núm. 13 (2020): 69-83. https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2020.13.72346

Ossona, Paulina. *Itinerario por la Danza Escénica de América Latina: Argentina, Brasil, Costa Rica, Cuba, México, Venezuela*. Caracas, Venezuela: Dirección General Sectorial de Danza del Consejo Nacional de la Cultura, 1994.

Paolillo, Carlos. "Danza Latinoamericana: Movimientos Con Identidad." *Artes, La Revista* 5. 9 (2005): 42-45.

Rey, Alfonso Francisco. *Grandes Momentos del Ballet Romántico en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.

Rojas, Rafael Gutierrez. *Historia mínima de la Revolución cubana*. México, El Colegio de México AC, 2015. http://www.jstor.org/stable/j.ctt17rw5hv.

Serra, Ana. *The "New Man" in Cuba: Culture and Identity in the Revolution*." Gainesville: University Press of Florida, 2007.

Singer, Toba. *Fernando Alonso. The father of cuban ballet*. Gainsville: University Press of Florida, 2013

Suárez Salazar, Luis, y Dirk Kruijt. *La Revolución Cubana en Nuestra América: El Internacionalismo Anónimo*. Cuba: Editorial RUTH, 2015.

Tomé, Lester. "'Music in the Blood': Performance and Discourse of Musicality in Cuban Ballet Aesthetics." *Dance Chronicle* 36. 2 (2013): 218–42.

Tomé, Lester. *The Cuban Ballet: Its Rationale, Aesthetics, and Artistic Identity as Formulated by Alicia Alonso*. PhD diss., University of Birmingham, 2011.

Vanden, Harry E. "H. Michael Erisman. Cuba's Foreign Relations in a Post-Soviet World" *Latin American Politics and Society* 45. 3 (2003): 163–65.