

Ballet Nacional de Cuba y el proceso de (re)territorialización del ballet (1959-1961)

BUSSMANN, Victoria / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) - vicbusmann@gmail.com

Eje: Artes Performáticas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Ballet Nacional de Cuba, nacionalización, proletarización, democratización, (re)territorialización*

» **Resumen**

La democratización del sector cultural llevada adelante por el gobierno de Fidel Castro en sus primeros años (1959-1961) puso como uno de sus engranajes principales al nuevo Ballet Nacional de Cuba (BNC). Este activo apoyo otorgado a la reorganización y financiamiento de un Ballet Nacional cubano abre una serie de interrogantes respecto al lugar que ocupó el ballet en el ideario sociocultural revolucionario.

A partir de la observación del escenario de las políticas públicas culturales en el período -y en comparación con las del gobierno de Fulgencio Batista-, se busca rastrear los distintos desplazamientos de la institución y de la disciplina del ballet dentro del mapa político y social, intentando trazar sus trayectorias. Al poner a dialogar las esferas política y cultural de una forma continua y dinámica, se propone que los procesos de nacionalización, proletarización y democratización del acceso al consumo cultural se nuclean en uno de (re)territorialización. Este concepto logra vincular los desplazamientos geográficos (la descentralización de La Habana), espaciales (el uso de fábricas y escuelas más allá de teatros) y políticos (ganando importancia dentro de las políticas públicas) del BNC y el ballet, poniendo énfasis en la disputa simbólica-territorial que sucedió junto a la extensión de dicho sector y al curso histórico cubano.

» **Presentación**

Luego del triunfo de la Revolución en enero de 1959, Fidel Castro visitó a Fernando Alonso para preguntarle cuánto dinero era necesario destinar a la reorganización y puesta en funcionamiento del Ballet de Cuba, desfinanciado y llevado al cierre durante el último tiempo del régimen de Fulgencio Batista. Ante tal propuesta, Fernando contestó que 150 mil pesos cubanos serían suficientes, a lo que Fidel

respondió “el gobierno les da 200 mil”¹. A partir de ese momento, Alicia Alonso quedó como directora del refundado Ballet Nacional de Cuba (BNC) y se le otorgó el título de *Prima Ballerina Assoluta*², quedando a la cabeza -junto a Fernando Alonso (su esposo) y Alberto Alonso (cuñado)- de la tarea de pensar y sistematizar un cuerpo de baile y compañía nacionales que se fundasen en los valores e ideario revolucionarios.

Esta conversación no debe entenderse como un intercambio aislado entre los dirigentes, sino como la demostración de un hecho social más complejo y abarcativo que proponía repensar el lugar al que había sido relegado el ballet y el sector cultural durante el período anterior, proponiendo una reterritorialización del mismo. A partir de la observación del escenario de las políticas públicas culturales -y en comparación con las del gobierno de Fulgencio Batista-, se busca rastrear los distintos desplazamientos de la institución y de la disciplina del ballet dentro del mapa político y social, intentando trazar sus trayectorias. Al poner a dialogar las esferas política y cultural de una forma continua y dinámica, se propone que los procesos de nacionalización, proletarización y democratización del acceso al consumo cultural se nuclean en uno de (re)territorialización. Este concepto logra vincular los desplazamientos geográficos (la descentralización de La Habana), espaciales (el uso de fábricas y escuelas más allá de teatros) y políticos (ganando importancia dentro de las políticas públicas) del BNC y el ballet, poniendo énfasis en la disputa simbólica-territorial que sucedió junto a la extensión de dicho sector y el curso histórico cubano.

Para comenzar entonces, se hará un mapeo comparativo de las políticas culturales pre y post '59, proponiendo también un diálogo con el desarrollo político de ambos momentos. Uno de los mayores puntos en torno a la gestión cultural para 1955 fue la creación del Instituto Nacional de Cultura (INC) bajo el Decreto Presidencial No. 2057 y la dirección de Guillermo de Zéndegui, inaugurado como “el organismo especializado y técnico del Estado por medio del cual el Ministerio de Educación llevaría a cabo su actividad cultural”³. No obstante, las decisiones gubernamentales habían sido criticadas arduamente por artistas cubanxs, generando movimientos de resistencia que cuestionaban la alineación política de los mismos: hacia 1954, por ejemplo, la organización oficial de una Bienal pro-franquista desembocó en el desarrollo de una *antibienal* en el Lyceum de La Habana⁴ que mostraba la gran oposición a los proyectos franquistas y batistas⁵.

¹ Jorgelina Guzmán, “Actores gubernamentales de la política cultural cubana entre 1949 y 1961”, en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, no. 10, 2012, pág. 266

² Este título honorífico fue pensado en la Rusia Imperial por Marius Petipa y es concedido a Primeras Bailarinas sobresalientes a nivel internacional

³ Jorgelina Guzmán, “Actores gubernamentales de la política cultural cubana entre 1949 y 1961”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 10, 2012, pág. 262

⁴ *Ibidem*

⁵ Puede verse en Miguel Cabañas Bravo, “Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996

La dirección de las políticas culturales lejos estaba de fomentar un laboratorio de experimentación en el territorio, sino que más bien funcionó en pos de conformar la usina de disfrute de turistas o viajeros, “fomentando” la recreación de espectáculos extranjeros y comerciales en lugar de los nacionales. Así, el desfinanciamiento y reubicación de subsidios llevaron a que organizaciones enteras y ya consolidadas desaparecieran o tuvieran que reorientar su propósito para cumplir con las directrices: con la quita del subsidio a la Orquesta Filarmónica de La Habana, por ejemplo, lograron amenazarla para que comience a ofrecer “conciertos a lo Hollywood”⁶. Este cambio resuena junto a lo que otros autores investigaron sobre el proyecto económico y social de Batista, que llevó a que la isla fuese un gran casino de Estados Unidos, donde los índices de corrupción, prostitución y desigualdad escalaran de forma extraordinaria⁷. Como menciona Jorgelina Guzmán, el silencio al que había sido llevada la Orquesta por falta de recursos económicos se rompió con el estreno de espectáculos hollywoodenses bajo la dirección de José Iturbi en la temporada de verano.

El gobierno se valía del gran paso que el INC simbolizaba en la conformación e institucionalización de Políticas Públicas Culturales, remarcando que dentro de las actividades desplegadas se encontraban las de la Cinemateca de Cuba, el Primer Festival de Arte a fines del '55, la reanudación de las Ferias del Libro Cubano, la organización del Bellas Artes, los Campeonatos de Ajedrez, el establecimiento de la Comisión Nacional para la Preservación de Monumentos Históricos y Artísticos entre otras. Extensos informes de este estilo dan cuenta de un sector cultural activo, pero no necesariamente de uno donde las barreras entre el pueblo y el arte fuesen abordadas; donde la participación de amplios sectores sociales fuera la base de la confección de dichas políticas. La apertura de museos (como el de Bellas Artes) o la puesta en marcha de ferias y convenciones no tenían como horizonte y objetivo la *indagación* en la cultura sino que eran políticas institucionalistas que daban entidad y nombre a arquitecturas o eventos. De este modo, la vinculación con la población no era de integración y construcción colectiva sino que se amalgamaba con la propulsión de la *cultura de masas*, inspirada en “el comercio de los bienes culturales y de su capacidad de sumar ganancia (...) logrando que la cultura degradada se convirtiese en un instrumento más de explotación (...) creando monstruos espurios basados en los valores del sensacionalismo, el entretenimiento fácil”⁸.

Observando los primeros años post revolucionarios pueden encontrarse grandes diferencias, dado que en sí, la Revolución Cubana “hubiera sido incompleta de no haberse planteado también la liberación cultural,

⁶ Jorgelina Guzmán, Op. Cit.

⁷ Hugh Thomas, “Cuba: The United States and Batista, 1952-1958” en *Cuban Communism*, New Jersey, Transaction Books, 6ta Edición, 1987

⁸ Lisandro Otero, “Política Cultural de Cuba”, París, UNESCO, 1971, pág. 13

la lucha contra el llamado colonialismo cultural”⁹. En palabras de Janice Argailot, “no se puede negar los esfuerzos constantes desde 1959 por parte del gobierno para hacer de la cultura algo accesible, comprensible, y consecuentemente para desatlarla de su imagen de propiedad fría de los museos y de los intelectuales”¹⁰. Como se ha mencionado, las políticas durante Batista fueron en sí un inicio en la institucionalización del sector, pero aquello no quita que cuando triunfó la Revolución, sólo hubiese seis museos en todo el país, en condiciones sumamente precarias, con deficiencias en la atención al público y condicionamiento¹¹. Sumada esta baja cantidad absoluta de museos, había una poca distribución a lo largo de la isla, ubicándose en su mayoría en La Habana, siendo inaccesibles para el resto de la población: en el caso de las artes plásticas, se concentraban únicamente en el Palacio de Bellas Artes o en instituciones privadas bajo gestión de patronatos. En contraposición al fuerte centralismo cultural, desde los primeros tiempos del triunfo revolucionario, se apostó al mejoramiento de los seis museos y la reinstalación de los de Santiago de Cuba, Camagüey, Cárdenas y la casa natal de José Martí.

A diferencia de la gestión cultural previa, la creación de institutos y organismos nacionales de enero en adelante se encontraban articulados en un plan más extenso en geografía, objetivos y temporalidades, pensando en la construcción de la identidad cubana basada en el estudio de sus raíces. De este modo, el 24 de marzo de 1959 fue creado mediante ley el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), sosteniendo que “el Cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador”¹². Siendo un proyecto netamente ideológico-cultural, el ICAIC fue una primera pieza en la tarea del gobierno de poder teorizar y difundir de forma masiva el ideario revolucionario, desarrollando un cine auténticamente nacional. El mes siguiente, en abril del ‘59, fue fundada la Casa de las Américas, con el objetivo de estrechar los lazos entre las producciones nacionales y el resto de Latinoamérica. Esta segunda institución fue pensada para atender tanto la necesidad de producción nacional (en línea con el ICAIC) como la de integración multidireccional con toda la región, problematizando en ese doble sentido la construcción de *isla*.

Fue también en el ‘59 que se creó el Teatro Nacional de Cuba, que se centró desde sus comienzos en la investigación de la *cultura popular*, de las tradiciones propias nacionales, poniendo entre signos de interrogación la exclusión de la *baja cultura*, para ahondar en sus prácticas y significados propios. En consonancia con la búsqueda nacional, reorganizó el Ballet de Cuba bajo el nombre de Ballet Nacional de Cuba, entendiéndolo más como un proyecto identitario y revolucionario que una compañía de ballet

⁹ R. Fernández Retamar, “Algunas nociones sobre la cultura en la Cuba revolucionaria”, *Hispanoamérica*, No. 19, 1978, p. 48

¹⁰ Janice Argailot, “Cuba y el patrimonio cultural cubano y caribeño desde los principios de la Revolución”, *Anuario Americanista Europeo*, 2012, 10, pág. 10

¹¹ Lisandro Otero, Op. Cit.

¹² Ley 169 del Gobierno Revolucionario. Disponible en: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1735>

desvinculada de sus raíces nacionales. Para fines del '61, se dio entidad al Instituto Nacional de Etnología y Folklore encargado de la investigación de la corporalidad, movimiento, lenguaje y costumbres propias de Cuba, que en el '59 había operado como Departamento de Folklore dentro del Teatro Nacional de Cuba, permitiendo una mayor especificidad en el campo de estudio de la vinculación entre ciencias sociales y cuerpos.

Esta cronología de aperturas, fundaciones y creaciones no debe quedar como un listado de fechas icónicas, sino más bien como un panorama temporal y objetivo de la ardua tarea de democratización del acceso al consumo (y formación) cultural. Cada museo, instituto y compañía se articulaba, así, dentro de una concepción de la cultura como un gran sector influenciado e influyente en la vida política, económica y social, en línea directa con la propuesta revolucionaria nacionalista de los primeros años.

Habiendo ya esbozado algunos de los principales cambios en las políticas culturales, propongo centrar la atención en los desplazamientos propios del BNC, que se mueven en un sentido similar y terminan de subrayar los procesos de nacionalización, proletarización y democratización mencionados.

Al llegar la noticia del triunfo revolucionario a Chicago, Alicia Alonso (que estaba trabajando allí) no vaciló en volver a la isla para continuar con el trabajo de la construcción de una *escuela cubana de ballet* “donde todos los cubanos, sin exclusiones de ninguna clase, puedan estudiar este arte sin necesidad de salir al extranjero”¹³. En Cuba, la tríada de lxs Alonso había logrado plantear una alternativa a la única escuela de ballet (Pro-Arte), cuestionando su elitismo y preferencia por las clases altas y cuerpos más hegemónicos. No obstante, el horizonte de ampliación de formación y acceso al consumo del ballet resultaba muy arduo económicamente, pues se basaba en acuerdos con empresas privadas que -en palabras de Fernando- siempre buscaban obtener ganancia y no en sí fomentar la cultura de forma genuina¹⁴. En línea con este planteo, la Academia de Ballet Alicia Alonso logró un convenio con *Cerveza Polar*, pudiendo ofrecer la primera función gratuita en el Estadio de la Universidad de La Habana.

Hacia 1956, Alicia Alonso se negó a que el Ballet de Cuba se convirtiera en una entidad oficial, puesto que esto “suponía su conversión en un instrumento propagandista del régimen”¹⁵; la negativa llevó a que el INC quitara el subsidio al BC. Este hecho desembocó en extensas manifestaciones desde el sector cultural en general (con la participación del Ateneo de La Habana, el Club Femenino de Cuba, la Galería de Pintura, entre otras), que culminó el 15 de septiembre del mismo año en un acto de desagravio en el Estadio de la Universidad de La Habana, que cerró con el abandono de Alicia de la isla sentenciando la tiranía del gobierno de Batista.

¹³ Miguel Cabrera, “El Ballet en Cuba. El nacimiento de una escuela en el siglo XX”, Buenos Aires, Balletin Dance, 2011 pág. 83

¹⁴ Jorgelina Guzmán, Op. Cit., pág. 264

¹⁵ Miguel Cabrera, Op. Cit., pág. 180

Con la reorganización como Ballet Nacional de Cuba y el financiamiento del gobierno revolucionario, el terreno estaba allanado para que su proyecto inicial germinara. En una entrevista a Alicia en 1982, ella menciona el lugar que el ballet ocupa en la cultura en general, como un arte propio de la Alta Cultura y de la elite, pero advierte “por principio, no creo que debamos rechazar algo bello o útil sencillamente porque ‘venga’ de una elite. En ese caso lo que hay que hacer es arrancarlo de la elite y darlo al pueblo”¹⁶. Así, luego del ’59 el principal objetivo fue el de la popularización, nacionalización y democratización de su acceso, otorgando más becas, ofreciendo una educación holística y realizando funciones en colegios y fábricas. Continuando en el terreno de la *democratización del acceso*, sumadas a las funciones en establecimientos no canónicos (fábricas, granjas), se encuentran las giras a otras ciudades y pueblos de la isla, que buscaban descentralizar la formación y disfrute en La Habana.

Con el paso del tiempo, la vinculación BNC-Gobierno fue cada vez más estrecha y notoria, funcionando el primero como un dispositivo (simbólico y corporal) de la población. El modo de vida de lxs bailarinxs pasó a nuclear la aspiración *del* modo de vida de lxs militantes revolucionarixs (arduo trabajo, disciplina, constancia, autoexigencia y trabajo colectivo). Así, cuerpo de baile-cuerpo militar, maestrx-comandante, bailarínx-militante, se acercaron y complementaron estrechamente (resultan curiosas, por ejemplo, las fotografías de Fernando Alonso dando clase en su estudio con uniforme militar y el arma apoyada en un rincón, o a Alicia Alonso con su traje verde oliva bailando durante la Crisis de los Misiles en el ’62). El cambio semántico y simbólico de lxs bailarinxs como trabajadorxs del arte y no como artistas alejadxs de la clase trabajadora, cristaliza el nexo particular e individual del ideario político con la danza, haciendo un fuerte hincapié en los valores socialistas dentro de dicho proceso, refiriendo no únicamente a la popularización, sino a la *proletarización*.

Pensar estos cambios desde desplazamientos activos, permite vincularlos con la esfera política y social de forma continua y no categórica. Repasando en esta clave lo visto hasta ahora, podemos introducir el concepto de (re)territorialización como aglutinante de los diversos flujos y direccionalidades. En lo que concierne al mapa del sector cultural, se puede encontrar un doble proceso de (re)territorialización: por un lado, el del sector en general, que dejó de concebirse como una usina institucionalizada que *bajaba* a la población consumista con fines de entretenimiento-espectáculo, para convertirse en un campo *por y para* el pueblo y lxs artistas. Por otro lado, la de la disciplina del ballet y del BNC en particular, que ocupó el centro del discurso y proyecto gubernamental, funcionando como ejemplo de modo de vida, como una sinécdoque de la dirigencia del país (en este sentido es que se propone la homologación Fernando-Alicia-Alberto/Fidel-Che-Camilo o cuerpo de baile/cuerpo militar).

Ahondando en el proceso de democratización del acceso a la cultura (abordado en particular con el caso del BNC), pensarlo *desde* los desplazamientos habilita introducir al diálogo el movimiento geográfico de

¹⁶ Alicia Alonso, *Diálogos con la Danza*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1988

descentralización de La Habana, tanto en la formación de lxs bailarinxs (con la inauguración de la Escuela de Ballet en Camagüey) como en la presentación de funciones (con las habituales giras del BNC). A su vez, la problematización de los *espacios* de presentación re-piensa los territorios designados para la danza, cuestionando su hermeticidad y distanciamiento del público. En este sentido, la ida hacia fábricas, campos y colegios en lugar de Teatros (con mayúscula) o Ateneos, subraya la vinculación de danza-trabajo, bailarínx-trabajadorx, apropiándose así de su campo de producción e introduce la idea de que la (re)territorialización no es únicamente ocupar un espacio distinto, sino repensar ese lugar y las potencialidades simbólicas del mismo.

Finalmente, dentro de la disciplina en sí, podríamos pensar en una (re)territorialización de la búsqueda estética, poniendo en primera plana la producción nacional(ista), la inmersión en la trayectoria histórica propia de Cuba y no ya en los cuerpos o mecanismos externos. En este punto es preciso recordar que la Revolución se autoproclamaba *nacionalista* y tenía como objetivo “salirse” de la lógica colonialista por medio de un discurso autóctono-nacional.

Esta primera aproximación al diálogo entre democratización, proletarización y nacionalización no supone ser estática y categórica, sino dubitativa y propositiva, ¿cómo se actualizan estos procesos en fechas más cercanas a nuestro presente?, ¿cómo se nutre con un abordaje a su vez decolonial?, ¿qué límites encontró con el cambio de la dirección del BNC y del gobierno?, ¿sucedieron otros procesos de (re)territorialización que pusieran en el centro a otras disciplinas?

Bibliografía

- Alonso, Alicia. "Diálogos con la Danza", Buenos Aires, Editorial Galerna, 1988
- Argaillot, Janice. "Cuba y el patrimonio cultural cubano y caribeño desde los principios de la Revolución", *Anuario Americanista Europeo*, 2012, 10
- Cabañas Bravo, Miguel. "Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte", México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996
- Cabrera, Miguel. "El Ballet en Cuba. El nacimiento de una escuela en el siglo XX", Buenos Aires, Balletin Dance, 2011
- Fernández Retamar, "Algunas nociones sobre la cultura en la Cuba revolucionaria", *Hispanoamérica*, No. 19, 1978
- Guzmán, Jorgelina. "Actores gubernamentales de la política cultural cubana entre 1949 y 1961", en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, no. 10, 2012
- Ley 169 del Gobierno Revolucionario. Disponible en: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1735>
- Otero, Lisandro. "Política Cultural de Cuba", París, UNESCO, 1971
- Thomas, Hugh. "Cuba: The United States and Batista, 1952-1958" en *Cuban Communism*, New Jersey, Transaction Books, 6ta Edición, 1987

Anexo. Imágenes

Imagen 1: Fernando Alonso en su estudio dando clase con uniforme militar



Imagen 2: Alicia Alonso con uniforme bailando durante la crisis de los misiles

