

Aurora Bosch: el reto a la danza

Una de las figuras de más alta significación en la historia del ballet cubano lo es sin dudas, Aurora Bosch.

Su dominio técnico e histriónico caracterizan su desempeño dancístico durante más de tres décadas de labor profesional y, propician su inclusión en la generación de bailarines que jugó un papel fundamental en la gestación del fenómeno mundialmente reconocido como escuela cubana de ballet.

Dialogar con ella y conocer sus inicios y experiencias en el mundo de la danza, su lucha contra diversas adversidades a las que ha tenido que enfrentar, revelan una vocación y una férrea voluntad en constante búsqueda en un reto a la danza.

Lisette: ¿Cuándo comienzas a interesarte por la danza?

Aurora: Desde niña encontré en mi familia un interés especial por la música y el baile popular y pienso que todo esto motivó a que yo me inclinara con cierto gusto hacia la música y al movimiento.

Creo que la influencia de mi abuela paterna fue decisiva, pues a través de ella (era una artista frustrada, amante de los danzones y de las canciones de la trova tradicional) comencé a sentir un marcado interés por el baile y a solas en mi cuarto, frente a los espejos del escaparate y vestida con las ropas de mi madre y muchos adornos en la cabeza, hacía diversos movimientos, improvisados por mí.

Pienso que la motivación de mi abuela fue correspondida por mi parte y esto hace que a partir del año 1951 cuando publican en la prensa plana una convocatoria que se ofrecía para 30

cuelas públicas, por la Academia de Ballet Alicia Alonso, mi abuela me instó a presentarme, sin conocer que ya yo lo sabía por mis compañeras de la escuela pública # 12 llamada "República de Argentina", en San Lázaro y Aguila, y ella insistió hasta hacerme acceder pues, realmente yo tenía mucho miedo, ya que mis motivaciones eran más bien en privado y no en público; por supuesto, todo esto se hizo a espaldas de mi abuelo, porque mi abuelo quería que yo estudiara Secretariado Comercial en inglés y español para garantizar un status económico en la familia.

Por eso digo que fue ella quien me impulsó y empujó prácticamente.

Cuando llegué a la Convocatoria, cuyo local estaba donde está situado hoy el Hotel Capri en 21 y N (esa era la Academia de Ballet Alicia Alonso), -fundada un año antes, en 1950- aquello parecía una manifestación fundamentalmente de muchachas; creo recordar que había un varoncito y era porque tenía un tío o algo así que bailaba en la televisión o centros nocturnos, no recuerdo bien; yo cuando vi aquello me decepcioné, porque pensé: es muy difícil que me acepten, las becas son 30 nada más y aquí hay miles de niñas.

De todas maneras fui preparada y me hicieron la prueba.

Recuerdo que me impresionó mucho el jurado, integrado por múltiples personas y que después supe que eran el profesor José Parés y otros bailarines que en aquellos momentos formaban parte de la Compañía que existía (El Ballet Alicia Alonso).

Frente a este jurado tuve que realizar las posiciones que me pidieron que

hiciera con la ayuda de una persona que se puso delante para que las imitara, porque desde luego no tenía la más mínima idea del ballet clásico, y luego me tocaron un vals y me pidieron que bailara lo que sintiera y no sé por qué me dio por abarcar espacio y guardo en mi memoria el recuerdo de que me incliné más hacia las vueltas en aquel salón; no creo que tuviera intuición al menos de hacer ni un salto, no sé ni por qué realmente.

A los 15 días recibí una carta en mi casa de que había sido aceptada para ocupar una de las 30 becas y bueno, qué alegría para mí y desde luego para mi abuela que enseguida fue conmigo a la Academia para llevar a vías de hecho los estudios de ballet.

L: ¿Cómo recuerdas los primeros tiempos en la Academia de Ballet Alicia Alonso?

A: Yo ingreso en la Academia con 8 años de edad y allí había una vida muy intensa, había de todo; porque después de entrar supe que la Academia realmente había sido fundada por una necesidad que había de subvencionar un poco, al menos tener una ayuda económica para la Compañía, que en aquellos momentos existía, porque la pequeña subvención que recibían del estado, no les alcanzaba prácticamente ni para empezar; por eso en la Academia había niñas de todo tipo: niñas de extracción social burguesa que estaban allí porque era muy bonito dar clases de ballet; iban niñas que quizás tuvieran alguna intención de tomar clases como algo serio, digamos con perspectivas profesionales; otras niñas estaban gorditas y sus mamás querían que tomaran clases para adelgazar y adquirir una preparación física. En fin, era un universo muy variado.

Además, supe también que la pro-

moción de estas becas se hizo en medio de una campaña electoral que había en aquellos momentos, pero que con el tiempo, jamás este individuo que había hecho esta campaña había pagado un centavo por las 30 becas que se habían ofrecido. Yo creo que ahí está un elemento, un factor muy importante al menos, yo lo considero así, de la visión que tuvieron en aquellos momentos Fernando, Alicia y otros compañeros que algunos hoy son dirigentes de la Revolución y compañeros cercanos a la Universidad de La Habana en su trayectoria revolucionaria, que tuvieron una visión perspectiva con respecto a formar bailarines para un futuro, donde nuestro país tuviera socialmente otras condiciones que no fueran aquellas que existían en aquel momento y empezaron a hacer un estudio de estas 30 muchachas, cuáles eran las que tenían y tendrían más posibilidades reales de llegar a ser bailarinas profesionales, porque este es un estudio que cuando se empieza uno es muy pequeño y solamente con el decorso del tiempo, el desarrollo mismo, es que se concreta en realidad la facultad y la vocación.

Poco a poco se fue haciendo una eliminación de aquellas muchachas que verdaderamente no llegaban a reunir las condiciones y se les empezó a solicitar que pagaran media cuota y otras se dieron baja, ya que la Academia sí no podía con esa carga de muchachas y cuyo interés fundamental era la de preparar bailarines para el futuro, pero que tenía que haber una compensación para poder financiarse económicamente.

Para sorpresa mía nunca recibí la notificación de pagar esta media cuota, cosa que no habría podido hacer dada la situación económica de mi familia; y no sólo yo sino también otras compañeras que después llegaron a ser solistas del

Ballet Nacional de Cuba y primeras bailarinas de mi generación, nunca recibieron esta carta, lo que permitió que continuáramos en la Academia.

De la Academia guardo recuerdos muy bellos porque se estudiaban muchas asignaturas: anatomía aplicada, maquillaje, bailes españoles, ballet y música.

Yo no tenía ni hora ni minuto para estar en mi casa y todo lo que me interesaba era estar en la Academia; participaba, desde una puerta a una ventana, de los ensayos de la compañía y de un conjunto de clases impartidas no sólo por profesores cubanos como José Parés y Fernando Alonso sino con pedagogos extranjeros magistrales como Alexandra Fedozova, Leon Fokin, Mary Skeaping y Anna Ivanova, que tanto hicieron por la creación de nuestro ballet.

Para mí, con la Academia se abre un mundo fascinante, que me cautiva y al cual me entregué completamente.

L: ¿Cuándo tiene lugar el primer encuentro con Alicia Alonso?

A: Bueno, Alicia Alonso estaba dentro de la Academia y siempre existía una curiosidad muy grande cuando ella estaba: el respeto, la admiración. Los contactos, digamos más directos, empezaron en las actividades de la Academia con motivo de los cumpleaños de Alicia. Sin embargo, para mí verla bailar por vez primera fue algo revelador. Esto fue en el ballet *Coppelia* en el rol de Swanilda y su actuación me impresionó tanto, sobre todo en el II Acto que pensé que era una muñeca cuando hacía los gestos de la cabeza y los ojos que hace Swanilda con el Dr. Coppelius.

L: ¿En qué año y en qué circunstancias se produce tu primera presentación escénica con carácter profesional?

A: Yo realmente enfrenté una dificultad en el sentido de mi presentación

profesional en escena, en relación a mis otras compañeras, o sea, desde el punto de vista de mi preparación académica yo estaba apta al igual que mis compañeros de curso; pero yo era muy bajita, era de estatura muy pequeña, aunque pareciera mentira. Por supuesto, esto se debía al proceso de desarrollo en mi persona; mientras las otras muchachas ya eran altas, o tenían un tamaño que era más o menos un tamaño standar para hacer un cuerpo de baile de una compañía; esto hizo que aunque yo técnicamente tenía las posibilidades de bailar con la compañía no pudiera hacerlo, porque el requerimiento de la estatura me vetaba; no obstante eso, yo miraba los ensayos y trataba de aprendérmelos; trataba ya no de verlos como espectadora, sino como intérprete por el ansia que tenía de bailar como mis compañeras. En verdad yo fui la única que no pude hacerlo al mismo tiempo que ellas. Por tal motivo, mi verdadero debut con la compañía fue en 1954 en el ballet *El Lago de los Cisnes* como pajecito, llevándole la cola a la Reina Madre en el II Acto en la función del estreno de esa puesta en el Auditorium con Alicia Alonso y Reyes Fernandez en los protagonistas.

No obstante, en verdad mi debut profesional y ocasional por las razones antes expuestas fue el 15 de noviembre de 1956.

Ocurre que por esta fecha sucede que el estado le quita la pequenísima subvención que le daba a la compañía y se hace una declaración de la compañera Alicia con respecto a toda esta situación, a la vez que se hace un recorrido por toda la Isla en funciones de desagravio a esta actitud que tuvo el gobierno de Batista. Y en el Teatro Sauto de Matanzas me avisan para que ocupe el lugar de Josefina Méndez, quien no podía hacerla.

Yo dije que sí sin preguntar si era la parte de las altas o de las bajitas, porque existe en el cuerpo de baile una parte que es para muchachas más pequeñas, y otra de muchachas más altas y yo pensando en la posibilidad que se me presentaría algún día de hacerlo sólo me había aprendido la parte de las bajitas.

Ya en la escena tuve que meterme en la parte de las altas y estar con un ojo para acá y otro para allá, copiando para poder defenderme y poder bailar, que era lo que estaba ansiosa por hacer y bueno..., lo logré.

Realmente esto fue un reto y no sé como se vería, porque desde luego seguía siendo bajita; pero al fin coincidió con que a partir de ahí fui creciendo y al final resulté ser alta.

L: Conversemos un poco de algo que ya has señalado. En el 56, tras la retirada de la ayuda oficial al Ballet de Cuba, Alicia marcha a Estados Unidos con un grupo de sus mejores alumnos entre los cuales te encontrabas. ¿Esta etapa cómo marca el curso posterior de tu carrera?

A: Este contrato que le ofrecen a Alicia comenzó en el 1957. Indudablemente como decía, mi presentación fue una cosa si se quiere accidental, eventual, de una necesidad; pero lógicamente la cuestión estética estaba latente. Yo no tenía la estatura acorde al standar del cuerpo de baile, es por eso que cuando comienza ese contrato Alicia —dado que los bailarines que se estaban formando no tenían compañía, ni posibilidades de presentarse en ningún teatro— hace un esfuerzo para que este empresario no sólo la contrate a ella, sino a las bailarinas cubanas como vía de no detener el proceso de desarrollo que implica pararse en un escenario, que es la importancia que tiene dentro del baile y en ese primer año yo no voy por eso

que te decía. Es a partir del año 58 que yo voy a Los Angeles, California, con la compañía.

Esta experiencia para mí fue muy dura, porque al menos mis compañeras habían tenido una primera experiencia de cuerpo de baile y de integración a una compañía, la cual yo no había tenido, o sea, para mí el enfrentamiento de esta experiencia, de este rigor, viene a suceder en el extranjero, donde indudablemente con la solicitud de la compañera Alicia está implícita de que al llevar bailarinas cubanas eran plazas de menos que habían para las bailarinas de las compañías norteamericanas, y por esto había una presión muy grande y uno se lo sentía, pero luchamos muy duro por no hacer quedar mal a Alicia y al final logramos hacer las funciones con éxito para todos los bailarines representantes que íbamos por Cuba a bailar allí. El primer año se hizo *Coppelia* y el segundo año *Giselle*.

L: En el año 1959, con el triunfo de la Revolución, se funda como tal el Ballet Nacional de Cuba. ¿Cómo fue su integración al colectivo?

A: Esto fue realmente interesante, pues muchos quizás piensen que al constituirse el BNC los bailarines que estábamos con Alicia pasaríamos directo y eso no fue así.

La propia Alicia nos dijo que se estaban dando pasos para organizar o reorganizar la compañía (esto fue estando aún en California en el año 1959) y que a Cuba venían bailarines de muchas partes del mundo a hacer una audición, pues estaban sin trabajo y querían bailar.

En verdad nosotros estábamos un poco asustados, porque era una confrontación a nivel internacional en nuestro país, porque indudablemente todos teníamos que hacer la audición, la cual

se centraba en un concurso para optar por una plaza y se hizo así, no sólo para los extranjeros, sino para nosotros como cubanos también. Yo pienso que esto fue una prueba muy importante para todos nosotros. Yo quedé entre el cuerpo de baile.

Realmente no fue nada fácil, pues había bailarines de mucho talento de diversos países: Guatemala, Estados Unidos, Puerto Rico, Venezuela, etc. Recuerdo que en el jurado estaban Igor Youstkevich, Alexandra Danilova, Alberto y Fernando Alonso y muchas personalidades del mundo de la danza de nivel internacional y claro, está Alicia también.

L: ¿Cómo te enfrentas a las amplias perspectivas que se abren para el ballet cubano a partir de tu incorporación al Ballet Nacional de Cuba?

A: Bueno, habría que decir que todo fue muy precipitado: la noticia de la formación de la compañía —que nos coge en el extranjero—, la audición, la tarea de preparar el repertorio, en fin, fue todo en cadena muy precipitadamente, quiero decir, la atención a la formación con el apoyo fundamental que teníamos de Alicia, Fernando y de todas aquellas personas que sí se preocuparon porque cuando sucediera lo que al fin sucedió, que fue el triunfo revolucionario, estuviéramos preparados algunos cuadros como bailarines.

Comenzó nuestra participación en giras internacionales al campo socialista y esta experiencia fue muy hermosa. El contacto directo con todos estos pueblos fue algo maravilloso; la gira fue muy extensa, de 7 meses, e incluyó la Unión Soviética, China, Corea del Norte, entre otros países.

Yo y mis compañeros nos enfrentamos a esta etapa con mucho amor y asumimos todos los papeles; confiábamos

plenamente en la visión y en la capacidad técnica de nuestros maestros.

Poco a poco empecé a darme cuenta de que había algo especial en nuestro modo de bailar, a pesar de las individualidades.

L: Este hecho se denota por la crítica especializada como escuela cubana de ballet a partir de la participación de los bailarines cubanos en los Concursos de Varna.

A: Sí, claro está. Todo nuestro trabajo se fue perfilando en una determinada estética de ballet que se hizo evidente cuando nos enfrentamos a bailarines de otras escuelas, realmente fue el resultado de grandes esfuerzos, de muchos años de estudio, la germinación de la semilla sembrada por Alicia y Fernando Alonso.

L: En los años 60 participas, junto a otras figuras del BNC, en importantes festivales y concursos de danza. ¿Qué repercusión tuvo en tu carrera artística esto?

A: En los años 60, la primera participación mía en concursos es en el año 65, aunque el I Concurso Internacional de Ballet de Varna es en el 64 y asisten Mirta Plá y Josefina Méndez. Yo asisto en el 65 con Loipa y Josefina, aparte de otros bailarines. Aquí obtuve medalla de plata. Por supuesto, ya en 1965 teníamos más experiencia en nuestra preparación de repertorio, de unidad desde el punto de vista de objetivos en nuestro baile, porque ya se sentía, yo particularmente sentía el ser miembro de una compañía de baile cubana y sentía que yo era parte de esa compañía, que era una partícula de un todo realmente y en ese concurso, cuya confrontación era de mucho más rigor, técnico y artístico, participaron bailarines de mucho prestigio y nivel profesional.

Para mí esta participación y este

premio me impulsaron a seguir trabajando con más dedicación y rigor, pues yo he tenido, mediante años de esfuerzo, que construir muchas de las cualidades que necesita un bailarín. Mi físico enfrentó problemas desde el principio, primero porque era muy bajita y luego porque adquirí una talla y una constitución ósea que no se correspondían con el ideal frágil que se estima para este arte. Y todo eso hizo que tuviera que triplicar el esfuerzo para lograr la fortaleza de las piernas, las extensiones, el arco, el empeine y otros muchos aspectos. Al año siguiente, en 1966, volví a participar en este concurso y en esa oportunidad gané medalla de oro.

L: En ese mismo año participas en el IV Festival Internacional de la Danza de París, en donde recibes dos premios de enorme trascendencia para un bailarín: el Premio Anna Pavlova y el Premio Especial de los Críticos y Escritores de Danza por la interpretación de la Reina de las Willis.

A: El año 66 fue un año muy duro para mí. Acabada de ganar la medalla en Varna prácticamente salimos con la compañía a participar en el Festival Internacional de Danza de París y se nos había dicho que era una plaza muy importante, una plaza muy difícil, no sólo por la tradición en el arte del ballet sino por la experiencia, por la ejercitación de la crítica que era muy severa, una crítica de cuidar. Y nosotros nos preparamos para eso y trabajamos muy duro, además, era la primera participación de una compañía cubana en esa plaza, por lo que la compañía en sus presentaciones trató de dar el máximo y yo dentro de la compañía también.

Cuando empezaron a llegar las noticias de los premios estábamos en Rumania y fue realmente extraordinario, pues recibimos varios premios, para Alicia,

para la compañía por el diseño de vestuario de *Giselle* y bueno nos sentimos muy felices. Lo que yo sí no esperaba es que hubiera un premio específico para mí por la interpretación del rol de Mirta, la Reina de las Willis en el II Acto de *Giselle*; realmente fue una gran sorpresa muy agradable y muy emocionante.

L: Uno de los aspectos de mayor importancia en las escuelas artísticas, y en particular de ballet, lo constituye la labor pedagógica. ¿Cuándo Aurora se convierte en docente?

A: La labor pedagógica yo la comencé antes del triunfo de la Revolución, alrededor del año 57 ó 58, con 14 años, en una Sucursal de la *Academia de Ballet Alicia Alonso* que existía en el Reparto Poey, con niñas que no sabían nada de ballet, y claro yo tampoco conocía mucho para enseñar; conocía el ballet para bailarlo, pero no había sido preparada específicamente para impartir una clase; pero como eran grupos de niñas que deseaban nociones de ballet, fuimos desempeñando ese trabajo y aprendiendo a la vez. Posteriormente impartí clase en Cárdenas, en Matanzas y en Varadero. En Cárdenas, además de ballet, brindé los conocimientos que había adquirido en la Academia de bailes españoles.

Ya a partir del triunfo de la Revolución, en la compañía, nos fuimos ejercitando en la pedagogía y cuando se funda la Escuela Nacional de Arte, allá por 1962, nosotros asumimos la responsabilidad que nos había pedido la Dirección del Ballet, Alicia y Fernando, para tomar algunos grupos.

He impartido clases a hembras y varones, de baile en pareja, de dibujo clásico, etc., y con el tiempo me he desarrollado dentro de la pedagogía. Yo siempre he sentido mucho amor por la docencia, para mí es sumamente

hermoso transmitir las experiencias y vivencias que uno ha tenido a otras generaciones.

Ya en estos momentos, dentro de la Compañía, hay varias generaciones de antiguos alumnos que hoy son compañeros de trabajo y esto realmente es algo indescriptible, pues es la realización de uno en los éxitos de otros bailarines.

L: En Aurora es destacable su poderío técnico y una capacidad histriónica latente en interpretaciones de fuerte dramatismo, en perfecta consonancia con su lirismo y riqueza estilística en su madurez profesional. Por tal motivo han sido múltiples los personajes y obras que ha trabajado. Atendiendo a lo señalado en los inicios de nuestra conversación, ¿cuáles han sido los personajes de mayor dificultad?

A: Yo diría que todos. Todos. No hay nada fácil. Yo creo que en la vida y en mi profesión esto también es así.

Desde luego, siempre hay algo que es afín con las características personales del individuo y en el campo del arte esto es importante.

En mi caso particular, siempre he tenido un acercamiento o vamos a decir una identificación mayor con roles de personajes de mucho dramatismo, de mucha fuerza; me apasionan realmente mucho; pero esto no quiere decir que en mi personalidad sólo está latente ese estado emocional, también dentro de uno hay una buena dosis de dulzura, de poesía, de suavidad y siempre uno va a proyectarse en lo que es más afín y, lógicamente, en lo que a uno no le es tan afín, representa un reto aún mayor para poder dominarlo. Esto es lo que te podría decir que me ha llevado a elaborar y a trabajar aún más los roles que son más románticos, más clásicos; pero siempre me ha gustado llevar una lucha, librar una batalla contra lo más difícil

y pienso que eso al final es positivo, y al final uno logra un equilibrio entre lo que uno es afín y lo que le ha costado trabajo lograr. La ayuda de mis compañeros y en especial el trabajo que realicé con Berta Martínez han sido decisivos para alcanzar los logros en el trabajo dramático y estilístico en personajes como la Odette-Odile, Giselle, etc. Por supuesto hay personajes que lo marcan artísticamente a uno.

Por ejemplo, La Reina de las Willis no sólo tiene los bellos recuerdos de esos premios de París, de aquel momento, sino es un personaje que desde que hacía el cuerpo de baile del II Acto de Giselle a mí me apasionaba y aunque estaba en el cuerpo de baile yo me sentía una willis vengativa con los hombres, como lo es la leyenda de las willis y siempre miraba a la Reina con una gran atracción y esto hizo que desde entonces fuera tejiendo como una historia acerca de este personaje, que logró concretarse cuando en 1963 se filma *Giselle* por el director cubano, el compañero Enrique Pineda Barnet y yo, aunque no hice la Reina en aquel momento, estuve muy al tanto del trabajo dramático que se hizo. Por eso cada vez que he tenido que ensayarlo, que he tenido una función, al igual que con otros personajes, le busco una motivación nueva, una justificación para cada movimiento, para cada gesto, para cada momento.

Por otra parte, el doble personaje de Odette-Odile también es fascinante y también tiene su reto. En el II Acto la dulzura, la poesía, el sufrimiento, la nostalgia y por otro lado, en el III Acto se desdobra el personaje. Tengo entendido que hace muchos años, cuando se estrenó, estos roles los hacían diferentes bailarinas; pero yo considero que esto constituye un reto no sólo en la parte interpretativa sino desde el punto

de vista técnico, de resistencia. Pienso que cuando una bailarina logra dominar un ballet tradicional, bueno, hablaba del *Lago de los Cisnes*, pero podemos hacer alusión a *Coppelia*, *La Bella Durmiente*, etc., pienso que es una gran prueba de fuego para una bailarina.

L: Lesiones de carácter físico hicieron pensar que te verías impedida de continuar bailando, sin embargo, esto no fue así.

A: Yo nunca me había lesionado seriamente y sucedió. Por lo general estas lesiones ocurren porque uno descuida algo de rigor en la ejecución de un movimiento, de cualquier ejercicio y así pasó. Fue duro; muy duro enfrentar esa situación porque uno siempre es exigente con uno mismo, y realmente pensé que no podría bailar más, saber todo porque no era una bailarina que solía lesionarse frecuentemente y fue ahí cuando se puso de relieve la importancia de la docencia. Yo me sometí a intervención quirúrgica más de una vez y mientras estuve sin bailar me dediqué completamente a la docencia, a dar mis conocimientos a los alumnos, incluso estuve durante un año dirigiendo la Escuela de Ballet en el nivel elemental, pero aun con la responsabilidad de dirección que me habían dado, nunca dejé de acercarme a los alumnos. Yo llenaba en aquellos momentos el vacío de la escena con las clases, con los alumnos, con las profesoras, conversando, analizando toda una serie de cosas para la formación de las nuevas generaciones.

Por otra parte, fue un momento que me hizo meditar, de analizar como hacer algo que cuando me inicié en los estudios de ballet no había podido hacer porque las condiciones no lo permitían y era poder superarme en el campo cultural, en sentido general, y esto me hizo decidirme a comenzar estudios universitarios.

Con mucho esfuerzo, voluntad y con la ayuda de muchos compañeros que me estimularon pude, por una parte, lograr completar mi formación y por otra, continuar mi desarrollo artístico. Creo que el saldo de un revés lo convertí en victoria.

L: Además de la labor artístico-pedagógica has incursionado en la coreografía. ¿Qué opinión tienes de este trabajo?

A: Yo pienso que es bueno para un bailarín tener conocimientos pedagógicos, tener conocimientos de la organización del trabajo nuestro, me refiero a lo que representa un trabajo de *registreur*, lo que representa un trabajo de maître, hasta una dirección de escena, eso es muy importante porque no es ajeno a la labor de uno como bailarín en la escena, al contrario; esto complementa nuestra formación y nos ayuda a comprender muchas cosas que suceden en la escena. Por eso pienso que también en el campo de la coreografía es necesario sumergirse, por lo menos a mí siempre me ha interesado incursionar.

Tuve una primera experiencia de 4 minutos con una pieza musical que me gustó se llama Samba en Preludio que se me ocurrió hacerla con 3 muchachos y 1 muchacha, que al final la muchacha tuvo que salir de gira y lo tuve que hacer yo misma; fue algo muy cortico, pero me permitió darme cuenta de que no era tal y como uno desde afuera piensa: que la coreografía es algo más fácil de hacer.

Con posterioridad quise probar con la música de Rimsky Korsakov, *Capricho Espacio* y retomando un poco mis experiencias de aprendizaje con el baile español, me di a la tarea de montar algo en ese sentido y lo llamé *Capricho*; no me siento nada satisfecha. Pienso aún más en lo difícil que es la coreografía; en la dedicación y la preparación que uno tiene que tener. No creo que yo

esté dada a tener éxito en este campo, pero es posible que todavía intente hacer algo más. Para mí ha sido una experiencia retadora, no sólo en la creación, sino también en el trabajo con los bailarines.

L: A principios del año 1968 se te tributó una Gala, en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, con motivo de las tres décadas de tu trabajo artístico como culminación de una brillante trayectoria que a la vez marcó el despegue a una madurez dentro de una nueva etapa con infinitas posibilidades. ¿Cómo te sientes y qué se puede esperar de Aurora Bosch después

de más de tres décadas dedicadas al arte danzario?

A: Yo me siento insatisfecha. Pienso que uno siempre está por dar más; no obstante sí estoy segura de que en todo momento he tratado de dar el máximo en mi responsabilidad como bailarina, como pedagoga y hacia mi pueblo. Siento la necesidad de aprovechar al máximo cada minuto para enfrentar los nuevos retos en mi labor dancística.

*Entrevista realizada por:
Lisette Hernández*

